

UNIVERSITY OF CALGARY

Sie haben alle geduldet und Schweres erlitten, aber sie haben nicht gekämpft:  
Drittes Reich und Holocaust im ostdeutschen Film

by

Liane Wyschka

A THESIS  
SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF GERMANIC, SLAVIC AND EAST ASIAN STUDIES

CALGARY, ALBERTA  
DECEMBER, 2006

© Liane Wyschka 2006

**UNIVERSITY OF CALGARY**  
**FACULTY OF GRADUATE STUDIES**

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled „Sie haben alle geduldet und Schweres erlitten, aber sie haben nicht gekämpft: Drittes Reich und Holocaust im ostdeutschen Film“ submitted by Liane Wyschka in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

*F. Strelczyk*

\_\_\_\_\_  
Supervisor, Prof. Florentine Strelczyk  
Associate Professor of German

*Horst D. Mastag*

\_\_\_\_\_  
Dr. Horst Mastag  
Instructor II of German

*Lorraine Markotic*

\_\_\_\_\_  
Dr. Lorraine Markotic  
Associate Professor of Humanities

*Hermine Joldersma*

\_\_\_\_\_  
Neutral Chair, Hermine Joldersma  
Professor of German

*Dec. 18 / 2006*  
\_\_\_\_\_  
Date

## Abstract

Meine Magisterarbeit beschäftigt sich mit der Vergangenheitsbewältigung des Nationalsozialismus in der ehemaligen DDR. Die Antwort auf die Frage, wie die Auseinandersetzung des Landes mit dieser prägenden Epoche jüngster deutscher Geschichte erfolgte, soll über das Studium von DDR-Filmproduktionen gefunden werden. Anhand der Analyse von drei ausgewählten Filmen, *Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), *Sterne* (1958) und *Nacht unter Wölfen* (1963), soll herausgestellt werden, welches Geschichtsbild über das Dritte Reich popularisiert wurde. Dabei soll der Judenverfolgung im Dritten Reich und dem damit unmittelbar verbundenen Holocaust, besondere Aufmerksamkeit zukommen. Neben der Frage nach dem Wie, soll auch die Frage nach dem Warum beantwortet werden. Eine genaue Untersuchung des gesellschaftlich-historischen Kontextes, insbesondere der Kulturpolitik und der herrschenden Staatsideologie, soll Erklärungen darüber liefern, warum die DDR diesen speziellen Weg der Geschichtsinterpretation beschritten hat.

## Table of Contents

Approval Page	ii
Abstract	iii
Table of Contents	iv
Introduction	1
Chapter One	
1.    Vergangenheitsbewältigung und Filmproduktion in der DDR	
1.1. Einführung	7
1.2. Kulturpolitik und Filmwesen	9
1.3. Faschismus-Analyse und Vergangenheitsbewältigung in der DDR	22
Chapter Two	
2.    Für uns gilt nur ein Interesse...: <i>Filmanalyse Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1963)</i>	
2.1. Einführung	35
2.2. Thälmann als Vermittler der Staatsideologie	40
2.3. Thälmann als Politiker und Revolutionär	45
2.4. Nazideutschland	53
2.5. Thälmann als Widersacher der Nazis	61
2.6. Zusammenfassung	65
2.7. Öffentliche Rezeption des Films	68
Chapter Three	
3.    Zwischen Subversion und Anpassung: <i>Filmanalyse Sterne (1958)</i>	
3.1. Einführung	70
3.2. Darstellung der Juden im Film	75
3.3. Unteroffizier Walter	79
3.4. Leutnant Kurt	91
3.5. Zusammenfassung	98
3.6. Öffentliche Rezeption des Films	100

## Chapter Four

4.	Fiktion und Realität – Eine Geschichte, die ins Geschichtsbild passt: Filmanalyse <i>Nackt unter Wölfen</i> (1963)	
4.1.	Einführung	102
4.2.	Die Darstellung des antifaschistischen Widerstandskampfes	106
4.3.	Die Darstellung der Nazis	121
4.4.	Zusammenfassung	130
4.5.	Öffentliche Rezeption des Films	133
	Conclusion	135
	Bibliography	142
	Filmography	147

## Einleitung

Der Umgang mit den Ereignissen der Vergangenheit geschieht immer im Kontext der Gegenwart. Jede aktuelle Situation ist durch spezifische Faktoren geprägt, die wiederum Einfluss auf die Sicht und demzufolge die Darstellung der Vergangenheit haben. Dies trifft auf individuelle Vergangenheit, wie auch auf gesellschaftliche Vergangenheit zu, deren Geschichtsschreibung in einem bestimmten historischen Moment unter bestimmten historischen Bedingungen vorgenommen wird. Die Auseinandersetzung und Repräsentation von Geschichte erfolgt darüber hinaus aus einem bestimmten Interesse beziehungsweise einer bestimmten Motivation heraus. Eine mögliche Motivation kann der Wunsch oder auch die öffentliche Forderung nach Vergangenheitsbewältigung sein. Der Wunsch, beziehungsweise der Zwang sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, ist umso stärker, je größer der vermeintliche Einfluss der Ereignisse der Vergangenheit auf die Gegenwart ist.

Dies trifft in besonderem Maße auf den Teil deutscher Geschichte zu, der zu einem der dunkelsten Epochen der modernen Zivilisation wurde – den Nationalsozialismus. Ein Großteil der Auseinandersetzung mit dieser Zeit, vor allem mit dem Völkermord an den Juden, wurde nicht nur von deutscher Seite aus betrieben, sondern Wissenschaftler aus aller Welt und aus unterschiedlichen Disziplinen haben versucht, sich mit diesen Ereignissen auseinanderzusetzen. Sie haben versucht, Erklärungen dafür zu finden, wie der Nationalsozialismus in Deutschland entstehen konnte und wie eine moderne Nation einen derartige Rückschritt in die Barbarei, wie mit dem Holocaust geschehen, zulassen konnte. Neben der Analyse der historischen Ereignisse dieser Zeit hat sich auch ein starkes Interesse an der Fragestellung entwickelt, wie die Deutschen nach 1945 mit dieser Epoche ihrer Geschichte umgegangen sind und vor allem, wie die Deutschen sich mit dem Holocaust auseinandergesetzt

haben. Dieser Diskurs gehört inzwischen zu den am meisten und am besten erforschten Gebieten der deutschen Nachkriegskultur.

Ein Weg, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen, eröffnet sich mit dem Blick auf das kulturelle Schaffen in der Gesellschaft. Die Entwicklung des Cinématographen durch die Brüder Lumière im Jahre 1895 und die im selben Jahr stattfindenden ersten öffentlichen Filmvorführungen markierten den Beginn eines neuen Zweiges der modernen Kultur – der Filmproduktion, der sich in der Folge, vor allem aufgrund seiner einzigartigen Eigenschaft als Massenmedium, zum wichtigsten Kulturzweig entwickeln sollte. Mit dem neuen Medium Film war die Kunst um eine neue Ausdrucksform mit nahezu unbegrenzten Möglichkeiten bereichert worden.

Heute, mehr als 100 Jahre nach der ersten Filmvorführung, werden Filme darüber hinaus als historische Dokumente betrachtet, die über ein hohes Potential als Zeitdokument zur Erkenntnisgewinnung verfügen. Filme, entstanden in einem bestimmten historischen Moment, aus einer bestimmten Motivation heraus, können Antworten zu Fragen liefern, die sich mit der Gesellschaft, in der sie entstanden sind, beschäftigen. Tony Barta bezeichnet Film als „storytelling and history-telling medium par excellence. In film's estrangement and fragmentation of reality, in its unique replication of movement as image, and in its suturing of fragments and movements into a diegetic whole, the screen media – we can now see – are full of significances for history in every medium” (Barta 7-9). Dieses Potential, das dem Medium Film als Geschichtsdokument innewohnt, erlangt besondere Bedeutung, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Filme entstanden sind, nicht mehr existieren.

Als Folge des zweiten Weltkrieges etablierten sich mit der BRD und der DDR zwei Staaten unterschiedlicher Gesellschaftsordnung auf deutschem Boden. Fast genau vierzig Jahre später, im Jahre 1989, wurde mit dem Fall der Mauer das Ende der DDR eingeläutet, dem

deutschen Staat, der mit seiner Gründung am 7. Oktober 1949, vier Jahre nach dem Krieg und fünf Monate nach der Gründung der BRD, als sozialistischer Staat den Anspruch erhoben hatte, das bessere Deutschland zu sein.

Seit dem Fall des „Eisernen Vorhanges“ beschäftigen sich Wissenschaftler aus unterschiedlichem Interesse heraus mit der Geschichte der DDR. Zu einem besonderen Zweig dieser DDR-Forschung hat sich die Auseinandersetzung mit den ca. 800 Spielfilmen, die während des vierzigjährigen Bestehens des Landes entstanden sind, entwickelt. Die Schwerpunkte, die dabei gelegt werden, variieren entsprechend der dahinter stehenden Motivation. Es gibt inzwischen mehrere Studien, die einen eher allgemeinen Überblick über das Filmschaffen in der DDR geben, wie zum Beispiel Seán Allan und John Sandfords Buch *DEFA East German Cinema 1946-1992*. Joshua Feinstein geht in seiner Veröffentlichung *The Triumph of the Ordinary: Depiction of Daily Life in the East German Cinema* der Frage nach der „construction of collective identity in a society lacking the mythic origins of nationhood“ nach, wobei er ebenfalls auf den Einfluss des sich nach dem Krieg vollzogenen Werte- und Geschmackswandels sowie auf die Position der Kunst innerhalb der sozialistischen Gesellschaft eingeht (5). Innerhalb des Diskurses um nationale Identität waren Spielfilme bereits vielfach Grundlage von Studien, wie in Mary Fullbrooks *German National Identity after the Holocaust* und *Representing the German Nation: History and Identity in Twentieth-Century Germany*, in Detlef Kannapins Aufsatz „GDR Identity in DEFA Feature Films“ oder in Daniela Berghahns *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*, die in einem Vergleich zum westdeutschen Film der Frage nachging, „to what degree German cinema can be called a national cinema“ und „what contributions East and West German cinema have made to the multiple narrative discourse surrounding the construction of Germany’s post-war history and its national identity“ (Berghahn 6). Robert R. Shandley hat sich dem „Rubble

Film“ gewidmet und bietet damit „a critical reading of a set of films made in Germany between 1946 and 1949“ (5). Mittlerweile gibt es ebenfalls zahlreiche Untersuchungen zum Thema Antifaschismus im DEFA Film (Kannapin, *Antifaschismus*; Knigge, „Antifaschistischer Widerstand“ 74-78; Mückenberger, „The Antifascist Past“ 58-76). Vielfach wurden auch einzelne Künstler und ihre Filme zum Zentrum der Geschichtsforschung gemacht, wie zum Beispiel der Regisseur Konrad Wolf von Thomas Elsaesser und Michael Wedel in ihrem Essay „Defining DEFA’s Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf“ (Elsaesser 3-24) sowie von M. Silbermann in seinem Aufsatz „Remembering History: The Filmmaker Konrad Wolf“ (163-193).

In diesem, sich sicherlich noch weiter ausdehnenden Feld der DDR Geschichtsforschung anhand des Filmmaterials, wurden bereits zahlreiche Erkenntnisse über die ostdeutschen Geschichtsaufarbeitung des Nationalsozialismus gewonnen. Wolfgang Becker, Autor und seit 1974 Professor für Angewandte Ästhetik/Medienforschung an der Universität Osnabrück, fasste die Erkenntnisse seiner Forschung wie folgt zusammen: „Der ideologisch politische Gehalt der Spielfilme über die Zeit des Nationalsozialismus lässt sich auf zwei schwerpunktmäßige Tendenzen festschreiben: die Heroisierung des kommunistischen Widerstandes bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Ausmaßes des Massenmords am europäischen Judentum“ (Becker 75). Was bisher noch fehlt, sind detaillierte Studien, die ausgewählte Filme mit Blick auf das entworfene Geschichtsbild untersuchen.

Mit meiner Arbeit möchte ich eine derartige Detailanalyse anhand der drei DEFA-Produktionen *Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) von Kurt Maetzig, *Sterne* (1958) von Konrad Wolf und *Nackt unter Wölfen* (1963) von Frank Beyer vornehmen. Die Auswahl der Filme wurde von verschiedenen Überlegungen bestimmt, dabei spielten inhaltliche Fragen eine Rolle (der inhaltliche Schwerpunkt der Filme sollte möglichst weit auseinander liegen), die

Handlungsorte sollten sich unterscheiden (Berlin und Europa, bulgarisches Dorf, Konzentrationslager), und es sollten Werke unterschiedlicher Regisseure sein. Die Tatsache, dass alle drei Filme in ihrer Entstehung zeitlich relativ nahe beieinander liegen, erklärt sich aus der in dieser Zeit besonders intensiven künstlerischen (filmischen) Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der DDR.

Mit der Untersuchung soll herausgestellt werden, auf welche Weise und mit welchem Schwerpunkt das Dritte Reich in diesen Filmen thematisiert wurde. Darüber hinaus soll die genauere Betrachtung des historischen Kontextes, insbesondere der Kulturpolitik und der herrschenden sozialistischen Ideologie in der DDR, Erklärungen für den speziellen Weg ostdeutscher Vergangenheitsbewältigung liefern. Ein zentraler Faktor bei der Analyse bildet die Herausarbeitung der einzelnen Komponenten der Darstellung des Nationalsozialismus im Film. Dabei wird dem in der westlichen Welt herausgestellten zentralen Merkmal des Nationalsozialismus – dem Rassismus und, damit untrennbar verbunden, dem Holocaust – besondere Aufmerksamkeit zukommen.

Über die Auswirkungen des Holocaust sagte der 1946 in München geborene Historiker Dan Diner: „in Germany... the traces of the Nazi past and the Holocaust as its main core can be discerned at almost all layers of feeling and expression in both the private as well as the public sphere... the Holocaust might well be defined as an identity-forming foundational event“ (301). Bezüglich seines Einflusses außerhalb deutscher Grenzen bemerkte er: “The impact of the catastrophe can especially be felt in the various European cultures, with their disparate legacies in regard to the divers domains of tradition, experience and memory” (301).

Ergänzend zur Analyse der Repräsentation des Faschismus im Film soll der Darstellung des Widerstandes besondere Aufmerksamkeit zukommen. Darüber hinaus soll ermittelt werden, mit welchen Charakteren im Film das größte Potential einer Identifizierung aufgebaut

wird, um darauf basierend Aussagen über die beabsichtigte Wirkung beim Rezipienten formulieren zu können. Diesen Fragen nachzugehen ist von besonderem Interesse, da für die DDR diese Epoche deutscher Geschichte noch eine grundlegende Bedeutung hatte. Sie wurde als Ausgangspunkt für die Etablierung des Staates beziehungsweise des Sozialismus angesehen. Die kommunistischen antifaschistischen Widerstandskämpfer wurden nach sozialistischer Ideologie nicht nur als Sieger über den Faschismus gefeiert, sondern sie wurden auch als die Gründungsväter der DDR benannt. Aus diesem Verständnis heraus lässt sich vermuten, dass dem Nationalsozialismus im Geschichtsbild der DDR vor allem als Gründungsmythos des Antifaschismus Bedeutung zukommt.

Die Berücksichtigung der unterschiedlichen Aspekte bei der Bearbeitung des Themas sowie die genauere Untersuchung des gesellschaftlichen Kontextes, in dem die Filme entstanden, sollen der Entstehung eines komplexen Bildes dienen. Die Untersuchungsergebnisse der Filmanalysen sollen nicht abstrakt, sondern in ihren gesellschaftlichen Kontext eingebettet repräsentiert werden, was letztendlich zu einem besseren Verständnis der Thematik beitragen soll.

# 1. „Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf“: Vergangenheitsbewältigung und Filmproduktion in der DDR

## 1.1. Einführung

In der Gedenkrede für Konrad Wolf, einem der bekanntesten Regisseure und Filmemacher der DDR, anlässlich seines Todes am 7. März 1982, wurden sein Lebenswerk und seine Filme als „...unersetzbarer Beitrag zur Herausbildung des sozialistischen Bewusstseins“ (Hager, *Kulturpolitik* II 15) geehrt. Dem Bereich Kultur wurde in der DDR von Anbeginn eine enorme Bedeutung im Hinblick auf die Bildung und Erziehung ihrer Bürger beigemessen. Dies wurde auch oft öffentlich von Mitgliedern der Staats- und Parteiführung thematisiert, wie von Kurt Hager, Mitglied des Politbüros des ZK der SED und des Staatsrates der DDR, der in seinem Bericht zum Thema „Grundfragen der Ideologie und Kultur: Die Welt des Sozialismus heute“ im Dezember 1972 sagte:

Unsere Kulturpolitik richtet sich ganz bewusst an alle wertvollen, geistigen Fähigkeiten und Eigenschaften des Menschen. Sie dient der Bildung der sozialistischen politischen Überzeugungen und ethischen Wertvorstellungen... Wir betrachten die sozialistische Kultur und Kunst als einen wichtigen Bestandteil der internationalen Erziehung der Werktätigen... Schließlich ist es in hohem Maße die von sozialistischem Ideengehalt durchdrungene Kunst, die... eine sozialistische Einstellung zum Leben, zu den Menschen, zur Gesellschaft hervorbringen kann (Rüß 651, 652, 655).

Ein Jahr später, auf der 9. Tagung des Zentralkomitees der SED am 28. Mai 1973, äußerte sich Erich Honecker in seinem Bericht „Geistig-kulturelle Entwicklung gehört zur Hauptaufgabe“ zu diesem Thema in ähnlicher Weise:

Kunst und Kultur sollten dazu beitragen, Persönlichkeiten zu entwickeln, die... in unserer Gesellschaft einen unverrückbaren sozialistischen Standpunkt einnehmen... das Anliegen von Kunst und Literatur [soll] darin bestehen, das sozialistische Bewusstsein, die Rolle der sozialistischen Persönlichkeiten bei der Gestaltung unserer Gesellschaft noch wirksamer fördern zu helfen (Rüß 778).

Dies galt auch speziell für das Medium Film, dessen besondere Bedeutung als Mittel zur Formung und Beeinflussung der Bevölkerung in der sozialistischen Gesellschaft bereits

frühzeitig erkannt worden war, wobei Stalin einer der Ersten war, der sich mit diesem Thema auseinandersetzte und sich öffentlich dazu äußerte:

Der Film verfügt über außerordentliche Möglichkeiten, geistigen Einfluss auf die Massen auszuüben, er hilft der Arbeiterklasse und ihrer Partei, die Werktätigen im Geiste des Sozialismus zu erziehen, die Massen zum Kampf für den Sozialismus zu organisieren, ihr kulturelles Niveau zu heben und ihre politische Kampfbereitschaft zu stärken (Staatl. Komitee Filmwesen 13).

Dieser Gedanke wurde in der DDR aufgenommen und fortgeführt. Neben den traditionellen Kulturbereichen wurde dem Filmschaffen dort ein fester, oftmals zentraler Platz in der Kulturpolitik des Landes eingeräumt. Der langjährige Staats- und Parteichef Erich Honecker bemerkte dazu in seiner Rede auf dem VIII. Parteitag der SED am 15. Juni 1971:

Wir wünschen unseren sozialistischen Dichtern, Romanautoren und Dramatikern, ... Film- und Fernsehschaffenden wachsenden Widerhall ihrer Werke in den Hirnen und Herzen des Volkes... Die Kulturschaffenden unserer Republik leisten einen wichtigen Beitrag im Kampf gegen die ideologischen Diversionsversuche des Imperialismus gerade auf kulturellem Gebiet. Den menschenfeindlichen Produkten des westlichen Kulturverfalls setzen sie den lebenspendenden Atem unserer neuen, sozialistischen Epoche entgegen (Rüß 181).

Drei Jahre später, am 12. Dezember 1974 auf der 13. Tagung des ZK der SED, äußerte er sich ähnlich:

Neue Werke und hohe künstlerische Leistungen künden von dem Bemühen der Schriftsteller, der Theater-, Film- und Fernsehschaffenden... ihren Beitrag dafür zu leisten, dass sich das sozialistische Bewusstsein der Bürger unserer Republik weiter erhöht. Das entspricht den großen Möglichkeiten der Kunst, die das Fühlen und Denken der Menschen mit prägt und mit ihren Mitteln an der geistigen Klassenauseinandersetzung unserer Zeit aktiv teilnimmt (Rüß 1130).

Allen Zitaten gemeinsam ist, dass Kultur als zutiefst politisch definiert wird und ihr darüber hinaus zwei Hauptfunktionen zugewiesen werden; bewußtseinsbildend auf die Bevölkerung und wie eine Waffe im Kampf gegen den Kapitalismus zu wirken. Kultur in der DDR war Teil der Staatspolitik des Landes sowie Mittel zur Durchsetzung der Politik. Als solches war sie fest in dem zentralen Organisationssystem, das der Staat für das gesamte gesellschaftliche Leben

geschaffen hatte, eingebunden. Über die vom Staat betriebene Kulturpolitik wurde das gesamte kulturelle Leben in der DDR gelenkt und überwacht.

In dieser Arbeit soll das Medium Film Grundlage für die Analyse von Vergangenheitsbewältigung sein. Da Filmproduktionen nur im Rahmen der Kulturpolitik realisiert werden konnten, ergibt sich somit die Notwendigkeit, die Kulturpolitik des Landes sowie die Ideologie, die hinter dieser Politik stand, näher zu erläutern. Im Folgenden möchte ich Informationen zur Entwicklung der ostdeutschen Kulturpolitik in ihrem jeweiligen geschichtlichen Kontext geben sowie zu deren Institutionalisierung und Wirkungsweise speziell in der ostdeutschen Filmindustrie. Des Weiteren soll die Ideologie, die hinter der Kulturpolitik stand, genauer beleuchtet werden und darauf basierend der unmittelbare Bezug der herrschenden Ideologie zur praktizierten Vergangenheitsbewältigung und speziell zum Umgang mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust hergestellt werden.

## **1.2. Kulturpolitik und Filmwesen**

Bei der Analyse der Geschichte der Kulturpolitik in der DDR lassen sich verschiedene Phasen erkennen, die zum großen Teil aus der jeweils aktuellen innen- sowie außenpolitische Situation des Landes zu erklären sind. Diese Phasen können durch den Grad an Liberalität, den der Staat den Kulturschaffenden in ihrer Tätigkeit ließ, definiert werden.

In den Jahren unmittelbar nach der Gründung der beiden deutschen Staaten bis in die Mitte der fünfziger Jahren hinein war eine derartige Liberalität quasi nicht existent. Die Gründung zweier deutscher Staaten verschärfte den bestehenden Ost-West-Konflikt, der zu Beginn der fünfziger Jahre in den Kalten Krieg mündete. Die Tatsache, dass sich mit der BRD und der DDR zwei deutsche Staaten unterschiedlicher Gesellschaftsordnung herausgebildet hatten, beeinflusste die Politik und somit die Kulturpolitik der DDR während ihrer gesamten

Existenz maßgebend. Dabei verstand die Deutsche Demokratische Republik sich als „...Staat der Arbeiter und Bauern..., der sich vom konsequenten Antifaschismus, von den Ideen der Völkerfreundschaft und des Friedens leiten lässt“ (Hager, *Kulturpolitik* II 15). Die Beziehung oder vielmehr permanente Auseinandersetzung der DDR mit der BRD wurde als Machtkampf betrachtet und zum zentralen Punkt ihrer Außen- sowie Innenpolitik und damit auch der Kulturpolitik des Landes. In der Verfassung der DDR vom 6. April 1968 findet sich im Eingangsparagrafen folgende Formulierung:

Getragen von der Verantwortung der ganzen deutschen Nation den Weg in eine Zukunft des Friedens und des Sozialismus zu weisen, in Ansehung der geschichtlichen Tatsache, dass der Imperialismus unter Führung der USA im Einvernehmen mit Kreisen des westdeutschen Monopolkapitals Deutschlands gespalten hat, um Westdeutschland zu einer Basis des Imperialismus und des Kampfes gegen den Sozialismus aufzubauen, was den Lebensinteressen der Nation widerspricht, hat sich das Volk der Deutschen Demokratischen Republik... diese Verfassung gegeben (Jonuscheit 5).

Die Politik der DDR könnte auf der Grundlage dieser Sichtweise auch als permanenter Machtkampf gegen den Kapitalismus beschrieben werden. Dieser Kampf wurde auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens geführt. So wurde bereits auf der 2. Parteikonferenz im Juli 1952 „der Klassenkampf nach innen“ beschlossen (Bundesministerium 75). Dieser „Klassenkampf nach innen“ sollte nicht zuletzt durch eines der populärsten Medien im Bereich Kultur, dem Film, unterstützt werden. Bereits in der Rede zur Gründung der DEFA am 17. Mai 1946 in Potsdam Babelsberg unter Schirmherrschaft der sowjetischen Besatzer führte der damalige politische Berater Oberst Sergej Tulpanow aus:

Die Filmgesellschaft hat wichtige Aufgaben zu lösen. Die größte von ihnen ist der Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands... Film als Massenkunst muss eine scharfe und mächtige Waffe gegen die Reaktion und für die in der Tiefe wachsende Demokratie, gegen den Krieg und den Militarismus und für den Frieden und Freundschaft aller Völker der ganzen Welt sein (Kersten 8).

Der mit der Gründung durch die sowjetische Besatzungsmacht etablierte starke Einfluss der Besatzer auf die Arbeit der DEFA wurde später von der Sowjetunion weiter ausgebaut und

sollte für die gesamte Wirkungszeit der DEFA von maßgebender Bedeutung bleiben. Der wichtigste Einfluss im eigenen Lande ging von der SED aus, der Partei, die im April 1946 aus SPD und KPD gegründet worden war und zur alleinigen machtausübenden Partei der DDR avancierte. Die Politik der SED muss jedoch in enger Verbindung zur Staatspartei der Sowjetunion, der KPdSU, gesehen werden. In dem fünfbandigen Universal Lexikon, das noch in der DDR entstand, dessen vierter und fünfter Band jedoch erst nach der Wiedervereinigung im Jahre 1991 vom Bibliografischen Institut Leipzig veröffentlicht wurden, steht dazu im fünften Band unter dem Eintrag „Sozialistische Einheitspartei Deutschlands“:

Die SED entwickelte sich unter kommunistischer Vorherrschaft und unter dem Einfluss der sowjetischen Besatzungsmacht zu einer marxistisch-leninistisch orientierten, straff zentralistisch geführten Partei nach dem Vorbild der KPdSU (VEB Bibliografisches Institut 69).

Die starke Orientierung der SED an der KPdSU und die damit verbundene Konformität der Politik beider Parteien kann auch an zahlreichen Maßnahmen und Beschlüssen im Bereich der Kulturpolitik nachgewiesen werden. So kam es in den fünfziger Jahre zur so genannten „Formalismus-Debatte“ in der DDR, in der es um moderne Ausdrucksformen in der Kunst ging (Schittly 42). In der Debatte, die von der SED geführt wurde, ging es um die Ablehnung des Formalismus sowie aller Richtungen moderner Kunst und der Zuwendung zum „Sozialistischen Realismus“, der durch die Kulturpolitik der Sowjetunion unterstützt wurde.

Stalin beschrieb die Prinzipien des Sozialistischen Realismus als Produkt des Zusammenfließens der Thesen von Marx, Engels und Lenin mit den Erfahrungen vom Aufbau der sozialistischen Kultur (Schubbe 10). Er selbst prägte auch den Begriff des Sozialistischen Realismus in einer Unterredung mit sowjetischen Schriftstellern am 26.10.1932 in der Wohnung Maxim Gorkis, in der auch die Prinzipien dieser Stilrichtung der sozialistischen Kunst formuliert wurden. Darin heißt es u.a.:

... als Grundmethode der sowjetischen schönen Literatur und der Literaturkritik fordert [der Sozialistische Realismus] vom Künstler eine wahrheitsgetreue geschichtlich konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung (Staatl. Komitee für Filmwesen 23).

Die völlige Anpassung an die aus der Sowjetunion vorgegebene Entwicklungsrichtung der Kultur und damit die endgültige Ablehnung des Formalismus und mit ihm aller vom Sozialistischen Realismus abweichenden Kunstformen wurde offiziell auf der 5. Tagung des Zentralkomitees (ZK) der SED im März 1951 vollzogen, in der „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ beschlossen wurde (DEFA-Stiftung, „Chronik 1951“). Der sozialistische Realismus wurde zum alleinigen Maßstab für die Arbeit der Filmschaffenden in der DDR. Ein Abweichen von dessen Richtlinien wurde scharf kritisiert und führte oft zum Verbot eines Projektes. In seiner Rede auf der Konferenz des ZK der SED am 17. und 18. September 1952 in Berlin zum Thema „Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst“ kritisierte Hermann Axen, damaliges Mitglied des ZK der SED, ab 1966 dessen Sekretär und ab 1970 Mitglied des Politbüros des ZK der SED, die Arbeit der DEFA dementsprechend:

Die ernstesten ideologisch-politischen und künstlerischen Fehler in DEFA-Filmen, alle organisatorischen und methodischen Unzulänglichkeiten sind auf das mangelnde Studium und die ungenügende Anwendung der Methoden des sozialistischen Realismus... zurückzuführen (Axen 17).

Axen führt weiterhin dazu aus:

Wie kann die deutsche Filmkunst ihre Aufgaben, die Massen für den Kampf um den Frieden und die Einheit Deutschlands, für den Aufbau des Sozialismus in der DDR zu erziehen und zu begeistern, erfüllen (Axen 17)?

und er beantwortet seine Frage selbst:

Nur dadurch, dass sie Inhalt und Form dieses Kampfes wahrheitsgemäß und historisch konkret wiedergibt... Das ist nur möglich, wenn wir vorwärts schreiten zum Studium und zur Anwendung der Kunst des sozialistischen Realismus... das Wichtigste im sozialistischen Realismus [ist] die historisch konkrete Widerspiegelung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung [...], [eben deshalb] muss der sozialistische Realismus ein Feind jeden Schematismus sein (Axen 17, 23).

Über den sozialistischen Formalismus in Abgrenzung zum Filmschaffen der kapitalistischen Welt erklärt Axen weiter:

Gerade weil der kapitalistische Film einen niedrigen Ideengehalt hat, nicht den positiven, sondern vielmehr den negativen Helden ‚verherrlicht‘, gerade deshalb muss er die Zuflucht nehmen zu formalen Effekten... Gerade auf diesem Gebiet müssen unsere Filmschaffenden, Autoren, Regisseure, Schauspieler und Kameraleute besonders viel lernen. Sie müssen lernen, die arbeitenden Menschen die Werktätigen darzustellen, den ‚großen kleinen Menschen‘ darzustellen (Axen 25).

Dieser Bericht zeigt anschaulich, wie sehr die Kulturpolitik der Sowjetunion mit ihrer propagierten Theorie vom Sozialistischen Realismus das Filmschaffen in der DDR nicht nur beeinflusste, sondern dirigierte. Diese Ausrichtung der Kunst und Kultur auf eine einzig akzeptierte Richtung, die Form sowie Inhalt relativ genau vorgab, bedeutete für die Künstler in der DDR eine umfassende Einschränkung ihrer schöpferische Kreativität. Ein Film, der dieser Politik zum Opfer fiel, war zum Beispiel Günther Rückers Produktion *Der Fall Gleiwitz* aus dem Jahre 1961. In einem Interview zum Filmschaffen in der DDR, ca. 15 Jahre nach der Wende, berichtet der Autor selbst darüber:

Es war die Zeit der Diskussion über Formalismus und Realismus. Und da bediente der Film die Vorstellungen von damals über den Formalismus. Es wurden beleidigende Äußerungen von sehr hohen Stellen zu diesem Film gesagt, und der Regisseur (Wolfgang Kohlhaase) hatte schon die Vorstellung, er würde nie wieder einen Film machen können... Ich will die einzelnen Verurteilungen zu dem Film gar nicht nennen, weil es heute kaum noch vorstellbar ist... (Trampe 150).

Abschließend dazu möchte ich noch einmal Hermann Axen zitieren, der sich, ebenfalls abschließend zu seinen Ausführungen über Form und Inhalt des Sozialistischen Realismus, auf eine Rede Mao Tse-tungs bezieht und dabei ein weiteres, wichtiges Prinzip für das Filmschaffen in der DDR deutlich macht. Es geht dabei, in Abgrenzung zum kapitalistischen Film, um die Frage nach der direkten oder indirekten Methode der Darstellung im Film: „ob man in unseren Filmen, wie einige unserer Schriftsteller und Regisseure meinen, dem Zuschauer allein die Hauptschlussfolgerung überlassen soll oder ob man sie im Filmwerk

selbst ausspricht“ (Axen 26). Die von Axen zitierten Worte Maos sind selbst nur aufgeworfene Fragen, die jedoch zusammen mit seinen eigenen dazu gefügten Fragen nicht eindeutiger hätten sein können: „Für wen schreiben wir?“ so lautet seine [Maos] Frage. Für wen filmen wir, für die vorwärts führenden Volksmassen oder für ‚abgeklärte Ästheten?‘ Soll der Film erziehen, oder soll er nur unbeantwortete Probleme stellen“ (Axen 26)?

Die Kulturarbeit in der DDR durch den Staat immer stärker zu zentralisieren, wurde von Anfang an als eine überaus wichtige Aufgabe angesehen. Durch diese immer stärkere Zentralisierung sollte die Reglementierung des kulturellen Lebens verstärkt und das Konformgehen des Filmschaffens mit der SED-Politik garantiert werden. Am 1.1.1953 kam es zu einer entscheidenden Veränderung im Hinblick auf die Struktur und Organisation der DEFA. Nachdem am 31.12.1952 die Deutsche Filmgesellschaft mit beschränkter Haftung aufgelöst worden war, wurden eigenständige volkseigene Betriebe gegründet. Alle Ateliers der Filmstudios unterstanden nun dem Staatlichen Komitee für Filmwesen. Dessen Funktion übernahm am 7.1.1954 die Unterabteilung des neuen Ministeriums für Kultur (MfK), die Hauptverwaltung Film (HV Film). Mit kurzer Unterbrechung, bedingt durch Strukturveränderungen, wirkte die HV als direkte Verbindung zwischen den Filmstudios und dem Ministerium für Kultur und wurde somit zur wichtigsten Institution für die Filmproduzenten. Durch die HV Film wurde das gesamte Filmschaffen in Babelsberg angeleitet und kontrolliert, um dafür Sorge zu tragen, dass die Beschlüsse von Partei und Staatsführung konsequent durchgesetzt wurden. Alle Institutionen waren ohne Ausnahme der SED rechenschaftspflichtig.

Die direkte Einflussnahme des Staates und der Partei auf das künstlerische Schaffen wurde durch die permanente Schaffung neuer Kontrollinstanzen, Kommissionen, Arbeitsgruppen o.ä. sowie durch deren personelle oder strukturelle Veränderungen ständig

perfektioniert und vertieft. Die regelmäßige Abhaltung von Tagungen, Konferenzen oder Plenen, in denen die Auflagen und Forderungen sowie konkrete Jahrespläne des Staates für die Filmschaffenden entwickelt wurden, dienten demselben Zweck. Diese Maßnahmen, die einer politischen Bevormundung gleichkamen, führten zu einer starken Einengung des künstlerischen Rahmens, in dem DDR-Künstler agieren konnten. In einem Beschluss des ZK der SED vom Juli 1952 wurde z.B. genau formuliert, was die Kulturpolitik der DDR inhaltlich von den Filmschaffenden in Babelsberg verlangte:

... Filmwerke, die den Kampf des deutschen Volkes in der Vergangenheit und Gegenwart um Frieden, Einheit, Demokratie und Sozialismus darstellen, die Volksmassen für den nationalen Befreiungskampf, für den Aufbau und für die Verteidigung der DDR mobilisieren und begeistern sollen... (Schubbe 243).

Damit orientierte die DDR sich direkt an den Vorgaben der Sowjetunion, in denen Stalin ganz in Anlehnung an den Sozialistischen Formalismus geforderte hatte, „die Helden des neuen Lebens zu Helden der Kunstwerke zu machen“ (Staatl. Komitee Filmwesen 19).

Eine kurze Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Films *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) soll deutlich machen, wie durch die staatlichen Institutionen die Politik und Interessen der Partei durchgesetzt wurden. Ernst Thälmann als Führer der Arbeiterklasse und Vorsitzender der Kommunistischen Partei, der 1944 im KZ ermordet wurde, war eine besonders wichtige Persönlichkeit in der DDR. Er entsprach dem Bild, das die DDR Staatsführung von einem Helden hatte – ein Antifaschist, der für den Sieg des Sozialismus sein Leben gegeben hatte. Das zweiteilige Filmprojekt über seinen Lebensweg, das 1954 begonnen wurde, war somit von äußerster Wichtigkeit. Bereits im Jahr zuvor begannen deshalb die staatlichen Vorbereitungen zur Durchführung des Projekts. Mit der Ausarbeitung des Drehbuches wurden zwei aus dem Exil zurückgekehrte Autoren beauftragt – Willi Bredel und Michael Tschesno, die aufgrund ihrer Vergangenheit als Kommunisten und Antifaschisten als äußerst geeignet für die Arbeit an diesem Projekt galten. Mit Übergabe des

Auftrages erhielten beide Autoren die ersten Vorgaben vom Politbüro SED: 1. Stalin sollte in dem Film auftreten, 2. der Kampf von Wilhelm Pieck, dem ersten Staatschef der DDR und Walter Ulbricht, dem aktuellen Staatschef der DDR, sollte gezeigt werden, 3. Walter Ulbricht sollte vorbehalten bleiben, persönlich Änderungen am Drehbuch vorzunehmen (Schenk, *Leben* 104).

Des Weiteren wurde die Entstehung des Drehbuchs unter direkte Aufsicht der DEFA-Kommission gestellt, die dem Politbüro in regelmäßigen Abständen Stellungnahmen liefern musste. So sollte das Szenarium bereits in den ersten Phasen seiner Entstehung den Vorstellungen der Partei und Staatsführung angepasst werden. Das fertige Drehbuch wurde dann als Gesamtwerk noch einmal in einer Sitzung des Politbüros den Führern von Staat und Partei vorgelegt, wo diese dann den weiteren Verlauf der Filmproduktion festlegten. Es gab keine Beanstandungen, so dass dem Projekt zugestimmt und mit den Aufnahmen kurz darauf begonnen wurde. Nach Fertigstellung des ersten Teils des Films wurde dieser dann vor dem Staatlichen Komitee für Filmwesen gezeigt, um über die Abnahme bzw. Änderungen oder Ablehnung des Films zu entscheiden (Rüß 71). In diesem Fall verlief die Vorführung zur Zufriedenheit des Komitees, so dass letztendlich, nach entsprechender Rückmeldung an die Partei, einer öffentlichen Vorführung des Films nichts mehr im Wege stand.

In den folgenden Jahren, wie eingangs erwähnt, gab es Perioden, in denen der Toleranzrahmen für die Kulturschaffenden der DDR größer war als in den oben beschriebenen ersten Jahren nach Gründung des Staates. Jedoch wurde in diesen Anfangsjahren der Grundstein für Struktur und Funktion eines äußerst effektiven Kontroll- und Überwachungsapparates gelegt, der den direkten Einfluss von Staat und Partei auf das gesamte Kulturschaffen in der DDR und ganz besonders auf die Arbeit der DEFA garantierten. Diese angelegten Strukturen der Kontrolle und Überwachung wurden während des gesamten

Bestehens der DDR nie aufgelöst oder grundlegend verändert, sondern behielten ihre Funktion bis zum Ende bei. Die Produktion von Filmen vorbei an dieser Zensur war ein schwieriges Unternehmen, das jedoch immer wieder gelang. Viele Filme zeugen davon, wenn auch einige durch nachträgliches Aufführungsverbot jahrelang in den Archiven lagerten und erst nach 1989 dem Publikum wieder zugänglich gemacht werden konnten.

Die nun folgende Zeit von ca. Mitte der fünfziger bis Anfang der sechziger Jahre, die auch als „Jahre der Kursschwankungen, Wendungen und Verunsicherungen in der DDR“ bezeichnet worden sind (Schittly 70), waren durch eine relative Unsicherheit von Staat und Partei gekennzeichnet, ausgelöst durch innen- sowie außenpolitische Ereignisse. Ein Ereignis von großer Bedeutung für diese Zeit lag jedoch schon einige Jahre zurück – der Tod Stalins im März 1953. Die in den Jahren unmittelbar danach erfolgte kritische Auseinandersetzung mit dieser für die Sowjetunion und die gesamte sozialistische Welt zentralen Leitfigur hatte Erkenntnisse zu Tage gebracht, die zu einer rigorosen Entmystifizierung Stalins geführt hatten. Diese Entdeckungen veranlassten die neue Sowjetführung zu einer Lockerung der alten (stalinistischen) harten Kursführung, die neben dem politischen und wirtschaftlichen Bereich auch Konsequenzen für die Kulturschaffenden des Landes hatte. Diese allgemeine Welle der Entspannung und relativen Toleranz blieb nicht ohne Einfluss auf die DDR. Sie löste bei der dortigen Staats- und Parteiführung jedoch keine Zustimmung aus, sondern führte in der Kulturpolitik lediglich zu einer gewissen Unsicherheit bei der Festlegung und Durchsetzung der Politik.

Der dadurch unfreiwillig entstandene Freiraum wurde von vielen Kulturschaffenden des Landes für die Formulierung neuer kulturpolitischer Forderungen genutzt. Namenhafte Regisseure wie Martin Hellberg und Konrad Wolf wagten in dieser Atmosphäre sogar eine Kritik an der Verstümmelung der Filme durch nachträgliche Zensur und die Bevormundung

der Regisseure durch die SED (Kersten 26). Letztendlich wich jedoch die SED trotz einiger kurzzeitiger Zugeständnisse nicht von den Grundpositionen ihrer Kulturpolitik ab. Die Produktionspläne wurden wie bisher vom Politbüro überwacht und auch die Rechenschaftslegung der DEFA-Studios gegenüber der SED blieb bestehen.

Viele der in dieser auch als „Tauwetter-Periode“ bezeichneten Zeit entstandenen Filme wurden später als nicht den sozialistischen Bedürfnissen entsprechend bezeichnet und teilweise verboten. Dazu zählten u.a. Gerhard Kleins Film *Berlin-Ecke Schönhauser* (1957), der ein kritisches Alltagsbild junger Menschen in Berlin entwirft und der in Fachkreisen und beim Publikum sehr positiv aufgenommen wurde, später jedoch von Vertretern der Partei als zu negative Darstellung des jungen Arbeiters kritisiert wurde. Ein ähnliches Schicksal erlitt Konrad Wolfs Bergarbeiterfilm *Sonnensucher* (1958), dessen Szenarium anfangs befürwortet, später aber als „größter Fehlschlag..., den die DEFA seit ihrer Existenz aufzuweisen habe“, bezeichnet wurde (Schenk, *Leben* 144). In diesem Film wird der Alltag der Arbeiter im Uranbergbau des russischen Unternehmens Wismut und das kritische Verhältnis der Partei beziehungsweise des Parteisekretär zu den Menschen dargestellt. Der Hauptvorwurf hierbei bezog sich auf die Darstellung der Partei als eine von den Menschen größtenteils abgelehnte isolierte Gruppierung, eine Darstellung, von der der Staat befürchtete, sie würde die Vorwürfe des Klassegegners bestätigen (Schenk, *Leben* 146).

Die Dekade nach dieser „Tauwetter-Periode“ von ca. 1961 – 1971 waren durch einen verschärften politischen Kurs der Partei gekennzeichnet (Schittly 101). Bereits gegen Ende der fünfziger Jahre hatte sich eine Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage in der DDR abgezeichnet, die auf die starre und bürokratische Planungs- und Leitungspolitik zurückgeführt wurde und Unzufriedenheit bei der Bevölkerung ausgelöst hatte. Die außenpolitische Situation war ebenfalls nicht zufriedenstellend, vor allem im Hinblick auf die internationale

(Nicht)Anerkennung der DDR. Zudem hatte der Bau der Berliner Mauer im August 1961 erhebliche Konsequenzen für das Leben in der DDR und hatte darüber hinaus im In- und Ausland eine umfangreiche Welle unterschiedlicher Reaktionen ausgelöst. In der Innenpolitik führte dies zu noch intensiveren Bemühungen des Staates, die Rolle der Partei als alleinige Führungskraft im Land zu konsolidieren. Bei den Bestrebungen der SED, den Mauerbau vor der eigenen Bevölkerung zu rechtfertigen, kam der Kulturpolitik als Medium der Bildung und Erziehung wiederum eine zentrale Bedeutung zu. Für die Filmschaffenden der DEFA bedeutete dies ein Ausbau der Bevormundung ihrer Arbeit durch die Parteiinstitutionen.

Auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965, das auch als „Kahlschlag“ oder „Anschlag“ auf die DEFA und das gesamte Kunst- und Kulturschaffen der DDR bezeichnet wurde, folgte eine öffentliche Auseinandersetzung mit den Künstlern, die deutlich machte, dass die Partei in Zukunft keine Abweichungen von der diktierten Ideologie gelten lassen würde (Schenk, *Leben* 214). Auf dieser Tagung hielt Kurt Hager, Mitglied des Politbüros des ZK der SED, eine Rede zum Thema „Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf“, worin die Forderungen der Partei an das künstlerische Schaffen im Lande formuliert wurde (DEFA-Stiftung, „Chronik 1965“). Zahlreiche Überprüfungen, Gutachten, Anweisungen, Parteiverfahren, Nach-Zensuren folgten diesem Plenum (Schenk, *Leben* 213). Für viele DEFA-Produktionen, wie den oben genannten Filmen von Konrad Wolf (*Sonnensucher*) und von Gerhard Klein (*Berlin-Ecke Schönhauser*), brachte dieser neue, wieder schärfere Kurs das Vorführungsverbot. Eine weitere Reaktion des Staates auf die vermeintliche Kursabweichung einiger Künstler und Kulturschaffenden, stellt auch die Gründung der Abteilung XX (zwanzig) im Ministerium für Staatssicherheit (MfS) dar, „...um zu gewährleisten, dass die Kulturpolitik von Partei und Regierung allseitig durchgesetzt wird...“ (Schittly 114).

Nach diesen Jahren extremer Beeinflussung und Überwachung durch Staat und Partei zeigte sich der Beginn der siebziger Jahre wieder als eine Periode relativer Entspannung. Dies war auch in Anlehnung an die internationale politische Situation zu sehen, die zu dieser Zeit im Zeichen der Entspannung zwischen Ost und West stand. Ereignisse, wie z.B. die Herstellung des atomaren Gleichgewichts durch die Aufrüstung der Sowjetunion sowie die größere internationale Anerkennung der Ostblockstaaten, hatten wesentlich dazu beigetragen. Innenpolitisch gab es im Mai 1971 einen Personalwechsel in der Führungsposition des Landes. Walter Ulbricht wurde seiner Position als 1. Sekretär des ZK der SED entbunden und Erich Honecker zu seinem Nachfolger ernannt. Zu diesem Machtwechsel hatte auch die Parteiführung der KPdSU maßgeblich beigetragen. Ulbricht galt selbst in seinen eigenen Reihen als extrem starrsinniger „Hardliner“, der versuchte, sich dem Einfluss der KPdSU zu entziehen, wenn deren Weisungen oder Beschlüsse nicht seinem harten Kurs entsprachen. Er wurde von der sowjetischen sowie ostdeutschen Staats- und Parteiführung für die schlechte wirtschaftliche Lage verantwortlich gemacht. Man erhoffte sich von Honecker eine Verbesserung der Situation und mehr Offenheit sowie Anpassungsfähigkeit an die sich verändernden Bedingungen. Anfänglich schienen diese Hoffnungen sich auch zu erfüllen. Honecker gab sich aufgeschlossen und versprach Veränderungen, jedoch waren diese Erleichterungen nur oberflächlicher Natur, wie Günter Schabowski, ehemaliges Mitglied des Politbüros nach dem Fall der Mauer diese Anfangsjahre Honeckers im Nachhinein beschrieb:

Die erwähnten Korrekturen, die er zu Beginn der Ära am Konzept Ulbrichts anbrachte, waren pragmatischer, nicht grundsätzlicher Natur. Sie beseitigten die allzu realitätsfernen Elemente. Was kostete es ihn z.B., den Menschen den Empfang des Westfernsehens nicht länger zu verbieten, wenn der auch ohne Erlaubnis möglich war (Schabowski 114).

Tatsächlich entwickelten sich die Jahre unter Erich Honecker für die Kunst- und Kulturschaffenden zu einer der schwierigsten Schaffensperioden in der Geschichte des Landes.

Der Widerspruch zwischen den staatlich diktierten Vorgaben und den Vorstellungen der Künstler führte zu immer stärker werdenden Auseinandersetzungen, was schließlich zur Bildung einer Opposition auf Seiten der Künstler und Intellektuellen führte. Eine Reaktion der DDR-Regierung auf die immer offener werdende Kritik war die Ausbürgerung einiger dem System besonders unangenehmer Künstler, wie z.B. des Liedermachers Wolf Biermann, dem man im November 1976 verbot, von einer BRD-Tournee wieder in die DDR zurückzukehren. Die daraufhin ausbrechenden starken Proteste von Seiten der Kulturschaffenden führten jedoch nicht zum Einlenken der Regierung, sondern zu noch stärkeren Repressionen sowie zu Strafen und Verhaftungen. Auf die wachsende Opposition wurde mit Repression, Zensur und Festnahmen reagiert. Diese sich damals konstituierende Opposition blieb in den Folgejahren weiter aktiv und war maßgeblich am Ausbruch der Novemberrevolution 1989 beteiligt, die letztendlich zum Sturz der Honecker-Regierung führte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gesamte Geschichte des Kulturschaffens in der DDR direkt mit der Politik und somit der herrschenden Ideologie des Landes verbunden war. Kulturschaffen ohne Politik war quasi nicht möglich. Kunst und Kultur waren Teil der Bildungs- und Erziehungspolitik und mussten als solche die Staatspolitik repräsentieren und unterstützen. Bei der Analyse der Filmproduktionen in der DDR sind diese Tatsachen von zentraler Bedeutung. Jeder in der DDR entstandene und vor allem zur öffentlichen Vorführung freigegebene Film ist zu einem großen Teil ein Produkt des Staates und Ausdruck der Staatspolitik und damit der Staatsideologie. Die diktatorische Staatsführung der DDR ließ trotz vorübergehender Phasen der Lockerung nur wenige, oftmals nur durch die Künstler selbst hart erkämpfte Lücken für Kreativität zu; dies betraf die Form wie den Inhalt der Werke gleichermaßen.

### 1.3. Faschismus-Analyse und Vergangenheitsbewältigung in der DDR

DDR-Filme entstanden unter direkter Einflussnahme des Staates und waren Mittel zur Bildung und Erziehung der Menschen. Sie sind deshalb in besonderem Maße repräsentativ für den Umgang des Staates mit Geschichte. Film in seiner Eigenschaft als Massenmedium wurde von der ostdeutschen Staats- und Parteiführung bewusst eingesetzt, um die offizielle Geschichtsinterpretation zu propagieren. Auf diese Weise sollte sich ein einheitliches nationales Geschichtsbewusstsein nach der Vorgabe des Staates bei den Menschen entwickeln, was zur Herausbildung der gewünschten DDR-Identität führen sollte. Klaus Finke schreibt zu dieser Problematik in seinem Aufsatz mit dem Titel „Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film“:

Da die SED ihre Herrschaft nie auf die Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen, also der Mehrheit der eigenen Bevölkerung stützen konnte, war die ultima ratio ihrer Herrschaft stets die Gewalt...Das dringliche Bestreben einer solchen Herrschaft geht folglich dahin... [sich] die Zustimmung immer größerer Teile der Bevölkerung zu verschaffen... Ein Weg dabei ist der Weg der Gewinnung durch Erziehung und Propaganda... Auf diesem Wege sollte den Menschen die Welt- und Selbstdeutung der Partei nahe gebracht werden... Auf diesem Wege strebte die Partei die Herrschaft über die Köpfe der Menschen an... Um diesen Weg erfolgreich beschreiten zu können, hatte die SED sich u.a. auch ein Medien- und Meinungsmonopol geschaffen... die SED setzte die monopolisierten Medien für... die Gewinnung der Massen und ihre Erziehung im Geist des Sozialismus [ein]... Zu diesem Medienmonopol gehörte auch der staatliche Filmbetrieb, die DEFA (22).

Hauptziel des Einsetzens des Massenmediums Film in seiner Funktion als Mittel zur Beeinflussung der Menschen war also letztendlich die Gewinnung des Großteils der Bevölkerung als loyale Anhänger und Interessenvertreter des Staates. Die Herausbildung eines einheitlichen Geschichtsbewusstseins in der Bevölkerung war für die DDR von besonderer Bedeutung, da der Staat die Legitimation seiner Existenz direkt aus dem Verlauf der geschichtlichen Ereignisse zwischen 1933-1945 ableitete. Die Herleitung dieser Legitimationstheorie ergibt sich hauptsächlich aus der kommunistischen Erklärung der

historischen Ereignisse, die zur Entstehung und zur Niederschlagung des Faschismus in Deutschland führten.

Volkhard Knigge und Norbert Frei schreiben dazu in ihrem Buch „Verbrechen erinnern“:

Im Gründungsmythos der DDR hatten deutsche Antifaschisten an der Seite der Sowjetunion die Hitler-Diktatur besiegt und dann das neue Deutschland geschaffen. Die Entnazifizierung galt als Grundpfeiler der ‚antifaschistisch demokratischen‘ Umwälzung, die – so die offizielle Periodisierung der DDR-Geschichte – zwischen 1945 und 1949 stattfand und in der die Basis für den Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus gelegt wurde... Die SED hatte, so verstand sie es in ihrer kommunistischen Theorie selbst, die damals nicht verwirklichte sozialistische Revolution von 1918 nachgeholt, hatte den Kapitalismus und damit die Grundlage des Faschismus beseitigt (162-3).

In dem bereits zitierten fünfbändigen Universal-Lexikon, dessen erste drei Bände im letzten Jahr der DDR veröffentlicht wurden, war in Band 1 unter dem Eintrag „Deutsche Demokratische Republik“ unter anderem Folgendes zu lesen:

In den Jahren 1945 bis 1949 wurden die Aufgaben der antifaschistisch-demokratischen Umwälzung in der sowjetischen Besatzungszone erfolgreich gelöst... Mit der Entmachtung der Großgrundbesitzer und Monopolkapitalisten, der Brechung des Bildungsprivilegs und anderen revolutionären Maßnahmen wurden Forderungen verwirklicht, für die die revolutionäre Arbeiterbewegung und andere progressive Kräfte jahrzehntelang gekämpft hatten. Die Arbeiterklasse, geleitet von ihrer marxistisch-leninistischen Partei, war zur führenden Kraft der Gesellschaft geworden... Entscheidende Voraussetzungen für diese Erfolge waren die Befreiung durch die Sowjetunion und deren Hilfe bei der Lösung der antifaschistisch-demokratischen Aufgabe... Aus der antifaschistisch-demokratischen Umwälzung und dem Kampf gegen den Imperialismus ging die DDR hervor... (VEB Bibliografisches Institut 434).

Die zentrale These der DDR-Ideologie war, dass die DDR ihre Daseinsberechtigung durch den antifaschistischen Kampf und Sieg gegen den Faschismus und die anschließende Vernichtung der ökonomischen Grundlagen des Kapitalismus erworben hat. Es musste gewährleistet werden, dass jegliche Form der Vergangenheitsbewältigung im Interesse der Konsolidierung dieser Theorie erfolgte. Dieses hinter der Geschichtsschreibung stehendes Interesse bestimmte maßgeblich den Umgang der DDR mit dem Dritten Reich und letztendlich dem Holocaust als

seinem schwersten Verbrechen. Im Folgenden sollen die wichtigsten Aspekte dieser kommunistischen Ideologie, die den Umgang mit der Nazivergangenheit bestimmten, näher erläutert werden.

Ein Grundpfeiler stellte die Erklärungstheorie für die Entstehung des Faschismus dar, die auf der Dimitroffschen Definition basierte und die einen untrennbaren Zusammenhang zwischen Faschismus und Monopolkapitalismus herstellte. In dem bereits zitierten fünfbändigen Universal-Lexikon der DDR konnte man in Band 2 unter dem Stichwort „Faschismus“ die folgende Definition finden:

...in der ersten Etappe der allgemeinen Krise des Kapitalismus entstandene politische Bewegung und staatliche Herrschaftsform, zu der die reaktionärsten Teile des Monopolkapitals Zuflucht nehmen, wenn ihre Klassenherrschaft nicht mehr mit den Methoden der bürgerlichen Demokratie aufrechterhalten werden kann. Der Faschismus an der Macht ist die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals (Dimitroff) (VEB Bibliografisches Institut 129).

Die Entstehung des Faschismus wird als das Ergebnis einer ökonomischen Entwicklung beschrieben, hervorgerufen durch eine Krise im monopolkapitalistischen System. Nach dieser Definition birgt jede kapitalistische Gesellschaft das Potential für den Übergang zum Faschismus in sich, da dieser ja „lediglich“ eine besondere Erscheinungsform des Kapitalismus darstellt. Eine derartige Definition trägt mit dazu bei, den deutschen Nationalsozialismus zu verallgemeinern und seine Einzigartigkeit als historisches Ereignis in der deutschen Geschichte zu leugnen. Dies hatte zwangsweise Folgen für den Umgang mit dem Holocaust. Der als allgemeingültig angenommenen Charakter des Faschismus wäre nicht oder nur schwer mit dem unikalen Charakter des Holocaust zu vereinbaren gewesen. Dieser Widerspruch liefert einen Teil der Erklärungen zu dem schwer verständlichen Phänomen, warum der Holocaust – eines der größten Verbrechen der Menschheitsgeschichte, das bis heute Menschen aus aller Welt beschäftigt – in der DDR Geschichtsschreibung fast völlig ignoriert wurde.

Ein weiterer Aspekt der kommunistischen Nachkriegsideologie war von eben solcher Bedeutung für die (Nicht-)Auseinandersetzung der DDR mit diesem Teil deutscher Nazivergangenheit. Nach marxistischer Ideologie ist der einzige Ausweg aus der angenommenen katastrophalen Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung der Sturz derselben durch die Arbeiterklasse und der Aufbau des Sozialismus/Kommunismus. Diese laut Karl Marx so genannte „historische Mission der Arbeiterklasse“ hatte die Arbeiterklasse in Deutschland in dieser Weise nicht erfüllt. Um dem vorgeschriebenen Entwicklungsweg des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus doch noch zu entsprechen und um letztendlich den Aufbau des Sozialismus in diesem historischen Moment zu legitimieren, wurde den kommunistisch-antifaschistischen Widerstandskämpfern diese Rolle der Arbeiterklasse zugesprochen. Sie stürzten den Faschismus und damit den Kapitalismus, der ja, laut Dimitroffscher Definition, eine Weiterentwicklung des letzteren war. Sie wurden damit zu den Vollstreckern der vom Marxismus als gesetzmäßig vorhergesagten Entwicklung der Gesellschaft und somit letztendlich zu den Begründern des neuen Gesellschaftssystems. In einer in der DDR 1969 veröffentlichten politischen Broschüre mit dem Titel „DDR-Staat des Antifaschismus“ heißt es dazu:

Die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik war das gesetzmäßige Ergebnis des Klassenkampfes der Arbeiterklasse und aller demokratischen Kräfte des deutschen Volkes. Mit diesem Akt nationaler Selbstbestimmung erfüllte die Arbeiterklasse zusammen mit ihrem Verbündeten unter Führung der SED in einem Teil Deutschlands die geschichtliche Aufgabe des deutschen Volkes im 20. Jahrhundert: einen deutschen Staat des Friedens und der Demokratie zu schaffen, in dem die Kräfte des Krieges, die Imperialisten und Militaristen, keine Heimstatt mehr haben (DDR-Staat 14).

Der Niedergang des Faschismus wurde als Ergebnis des erfolgreichen Kampfes der Antifaschisten definiert, die wiederum zu den „Gründungsvätern“ der DDR avancierten. Damit war der Mythos von der kommunistischen Ideologie des Antifaschismus geboren. In der Verfassung der DDR, Artikel 6, Paragraph 1 ist dies wie folgt formuliert:

Die Deutsche Demokratische Republik hat getreu den Interessen des deutschen Volkes und der internationalen Verpflichtung aller Deutschen auf ihrem Gebiet den deutschen Militarismus und Nazismus ausgerottet und betreibt eine dem Frieden und dem Sozialismus, der Völkerverständigung und der Sicherheit dienende Außenpolitik (Jonuscheit 11).

Die DDR definierte sich als deutscher Staat, der gesetzmäßig aus der kommunistischen antifaschistischen (Arbeiter-)Bewegung hervorgegangen war. Klassenzugehörigkeit und Antifaschismus verschmolzen in dieser Ideologie zu einer Einheit. Diese Symbiose war ein wichtiger Aspekt, der bei der DDR-Geschichtsschreibung eine zentrale Rolle spielte. In der Folge führte dies u. a. dazu, dass die DDR nicht nur alle antifaschistischen Bewegungen aus anderen sozialen Schichten beziehungsweise politischen Lagern weitestgehend unerwähnt ließ, sondern darüber hinaus alle Geschehnisse, die nicht in dieses Bild passten, ignorierte. Das auf diese Weise konstruierte Geschichts- und Weltbild trug mit dazu bei, dass dem Holocaust in der DDR Vergangenheitsbewältigung kein Platz, beziehungsweise kein der Tragweite der Geschehnisse angemessener Platz eingeräumt wurde. Die Entstehung der DDR war Teil einer klar definierten ökonomisch-politischen Weiterentwicklung der Gesellschaft. Der Holocaust, als ein Ereignis außerhalb dieser marxistisch-leninistischen Erklärungsformeln, hatte keinen Platz in diesem Geschichtsbild. Volkhard Knigge bemerkte in seinem Beitrag „Antifaschistischer Widerstand und Holocaust“, der 1991 im Rahmen eines Forschungsprojektes zum Archiv der Mahn- und Gedenkstätten Buchenwald entstand:

Wäre die Ausrottung des europäischen Judentums...als singuläres Verbrechen, d. h. als Zivilisationsbruch aufgefasst worden, dann hätte nicht ein glücklicher Ausgang der Geschichte als zwingend und verlässlich verbürgt behauptet werden können; und es wäre das so mühsam noch einmal affirmierte Postulat vom Sozialismus als gesetzmäßigem Fortschritt und mit ihm die historisch-überhistorische Legitimation der DDR zerbrochen gewesen (75).

Ein weiterer Aspekt der ostdeutschen Ideologie beeinflusste den Umgang der DDR mit ihrer Vergangenheit. Eine der wichtigsten Maßnahmen, die im DDR-Jargon als „antifaschistisch-demokratische Umwälzung“ bezeichnet wurde, stellte die Enteignung des

kapitalistischen Privateigentums und dessen Umwandlung in sozialistisches Staatseigentum dar. Dem entgegen standen die Forderungen nach Wiedergutmachung gegenüber den Juden in Form von Rückgabe der während der Naziherrschaft vollzogenen Enteignungen. In das kommunistische Konzept vom Gemeineigentum passte eine derartige Rückführung von ehemaligem Privatbesitz nicht, es ging gegen die bestehenden Interessen des Staates. Zudem entsprach es dem öffentlichen Bild in der DDR, dass Juden der bürgerlichen Klasse angehörten. Die zentrale Bedeutung, die Klassenzugehörigkeit in der DDR einnahm, grenzte somit die Juden nicht nur von der Arbeiterklasse ab, sondern platzierte sie auch auf die Seite der Systemfeinde.

Des Weiteren wurde die geschichtlich begründete Situation, dass das jüdische Volk in der ganzen Welt verstreut lebte, als negativ gewertet. Aufgrund der dadurch vermuteten zahlreichen Kontakte zur westlichen Welt wurden unter der jüdischen Bevölkerung subversive Kräfte vermutet. Dieser so genannte kosmopolitische Charakter machte die Juden einmal mehr zu potentiellen Staatsfeinden. Dieses negative Weltbild vom Kosmopolitismus als einer gefährlichen Lebensform des Westens ist noch im 1989 veröffentlichten Band 3 des BI Universal-Lexikons zu finden, wo unter dem Stichwort „Kosmopolitismus“ Folgendes zu lesen ist:

Weltbürgertum; seit dem Altertum bestehende Denkweise, nach der der Mensch vornehmlich Glied der Menschheit und nicht einer bestimmten polit.-gesellschaftl. Einheit ist... - Heute ist der K. eine reaktionäre, unwissenschaftl. Doktrin der imperialist. Ideologie, die das Recht der Völker auf Selbstbestimmung und Souveränität ablehnt und nationalkultur. und patriot. Traditionen negiert; die Nation soll durch übernationale Zusammenschlüsse ersetzt werden. („Abendland“, „atlant. Gemeinschaft“, europ. Integration“) Der K. wendet sich heute im Dienste des Imperialismus gegen den nationalen und polit. Befreiungskampf der Völker (VEB Bibliografisches Institut III, 427).

Diese Einstufung der Juden als kosmopolitisch und bürgerlich hatte fatale Folgen, und dies betraf in den fünfziger Jahren nicht nur ihre Eingliederung in die ostdeutsche Geschichtsschreibung, sondern zu dieser Zeit auch ihr Leben in den Ostblockstaaten.

Bereits im Januar 1948 initiierte Stalin eine antikosmopolitische und später offen antijüdische Kampagne in der Sowjetunion (Herf 133). Stalin löste eine Art Feldzug gegen die Juden in der Sowjetunion aus, mit der Begründung, das Land vor subversiven-feindlichen Kräften schützen zu müssen. Die Kampagne begann im Januar 1948 mit der Ermordung Solomon Mikhoels, des Direktors des Jüdischen Staatstheaters in Moskau und Vorsitzenden des Jüdischen Antifaschistischen Komitees sowie dem anschließenden Verbot des Komitees. Die Kampagne fand ihren Höhepunkt in den tödlichen Prozessen gegen 15 Mitglieder des Antifaschistischen Jüdischen Komitees von Mai-Juli 1952 (Herf 133). Dem Beispiel der Sowjetunion folgend kam es zu derartigen antikosmopolitischen/antijüdischen Kampagnen im gesamten Ostblock.

Der spektakulärste Prozess dabei fand im November 1952 in der Tschechoslowakei gegen Rudolf Slánsky und dreizehn weitere hochrangige Funktionäre der Kommunistischen Partei in Prag statt. Der Prozess wurde durch Rundfunkübertragungen der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in den gesamten Ostblockstaaten verfolgt. In seinem Buch *Ich gestehe. Der Prozess um Rudolf Slansky* gibt der Autor und damalige Mitangeklagte Arthur London eine dokumentarische Berichterstattung über diesen Schauprozess. Darin berichtet er, wie in den öffentlichen Übertragungen die Angeklagten als „Verräter, Trotzlisten, Titoisten, Zionisten, bourgeoise Nationalisten, als Feinde des tschechoslowakischen Volkes“ bezeichnet wurden, die „...im Dienst der amerikanischen Imperialisten und unter Führung der feindlichen westlichen Nachrichtendienste ein gegen den Staat gerichtetes Verschwörungszentrum aufgebaut haben“ und sogar die Ermordung des Staatspräsidenten

Gottwald geplant hätten (London 282). Die jüdische Herkunft von elf der vierzehn Angeklagten wurde während der Verhandlungen immer wieder hervorgehoben. Der Prozess endete mit der Verhängung und sofortigen Vollstreckung von elf Todesurteilen. Vierzehn Jahre später, im Jahre 1968, wurden alle Verurteilten in vollem Umfange vom Staat rehabilitiert. „Am 1. Mai erhalten die Verurteilten des Slansky-Prozesses und der anderen damit verbundenen Prozesse die höchsten Orden des tschechoslowakischen Staates“ (London 457).

In der DDR beteiligte man sich ebenfalls an dieser Kampagne, sie wurde dort jedoch deutlich verhaltener als in der Sowjetunion und den anderen Ostblockstaaten betrieben, so dass es hier zu keinen Hinrichtungen kam. Die Person im Mittelpunkt der ostdeutschen Kampagne war Paul Merkel, ein Mitglied des SED Parteivorstandes, der während der Zeit des Faschismus im Exil in Mexiko gelebt hatte und als überzeugter Kommunist in die SBZ/DDR zurückgekehrt war. Er hatte sich mit anderen für die Entschädigung des den jüdischen Menschen zugefügten Schadens sowohl an Rückkehrer als auch an die im Ausland verbliebenen Juden eingesetzt. Daraufhin wurde ihm Illoyalität und Spionage für den Westen vorgeworfen (Herf 140). Nach Jahren der Verleumdungen und Anklagen wurde er am 30. März 1955 zu acht Jahren Zuchthaus verurteilt. Im Beschluss des Zentralkomitees der SED über „die Lehren des Slansky-Prozesses“, veröffentlicht in der Tageszeitung *Neues Deutschland* am 21. Dezember 1952, wurde Paul Merkel als ein „Subjekt der USA-Finanzoligarchie“ bezeichnet, „der die Entschädigung jüdischen Vermögens nur förderte, um dem USA Finanzkapital das Eindringen in Deutschland zu ermöglichen“ (Groehler, „Holocaust“ 51). Während dieser Kampagne in der DDR kam es noch zu weiteren Angriffen, die sich gegen die Juden, insbesondere in öffentlichen Ämtern, richteten. Zu diesen Maßnahmen zählten unter anderem die Überprüfung aller (SED-)Parteimitglieder jüdischer Abstammung, die Entlassung von jüdischen Angestellten in Stadt- und Bezirksverwaltungen, die Verunglimpfung jüdischer Gemeinden als

Agenturen des Zionismus, das Verbot kultureller Veranstaltungen, Verhöre von Gemeindevorsitzenden über Hilfssendungen aus dem Westen, da deren Empfänger als der Spionage dringend verdächtig galten. Als Folge dieser Kampagne flohen ein Viertel der ca. 3.500 jüdischen Gemeindemitglieder aus der DDR, darunter auch fünf der insgesamt acht Gemeindevorsitzenden (Haury 147). Die Kampagne endete Mitte der fünfziger Jahre, jedoch hatte die so hergestellte Verbindung zwischen Kosmopolitismus, Spionage, Verrat am Staat und Judentum bleibenden Einfluss auf den Umgang mit den Juden in der Geschichtsschreibung der DDR. Diese Ereignisse trugen mit dazu bei, dass der Holocaust in DDR-Veröffentlichungen in staatlichen Dokumentationen, in Geschichtsbüchern, in der Literatur und im Film keine nennenswerte Erwähnung fand.

Ein weiterer Aspekt der herrschenden antifaschistischen Staatsdoktrin trägt ebenfalls zu einer Aufhellung der Hintergründe für den zweifelhaften Umgang der DDR mit dem Holocaust bei. Zu einem besseren Verständnis muss an dieser Stelle auf Ereignisse zurückgeblickt werden, die bereits unmittelbar nach Beendigung des Krieges 1945 stattfanden, also noch vor der Gründung der DDR. In dieser Zeit wurde unter Führung der Kommunistischen Partei Deutschlands der Hauptausschuss „Opfer des Faschismus“ (OdF) gebildet. Von Anfang an war der Hauptausschuss eine Domäne der KPD, die diese Einrichtung in den Dienst ihrer Politik und Propaganda stellte. Das zeigte sich vor allem im Prüfungsverfahren, in dem Kommunisten streng zwischen Widerstandskämpfern und „bloßen“ Opfern unterschieden. Juden wurden dabei zu den „bloßen“ Opfern gezählt, womit ihnen die Anerkennung und besondere Fürsorge als Opfer des Faschismus versagt wurde (Groehler, Holocaust 48). Diese Haltung wurde von der kommunistischen Partei auch öffentlich vertreten, wie von Ottmar Geschke, dem ersten Bezirkschef der Berliner KPD, der sich zu dieser Entscheidung in einem Interview mit dem Berliner Rundfunk im August 1945 wie folgt

geäußert hatte: „Aber soweit können wir den Begriff Opfer des Faschismus nicht ziehen. Sie haben alle geduldet und Schweres erlitten, aber sie haben nicht gekämpft. Diesen Menschen wird und muss im Rahmen der allgemeinen Fürsorge geholfen werden“ (Groehler, *Zweierlei Bewältigung* 42). Diese Ignoranz gegenüber den Verbrechen an den Juden und deren Folgen löste zahlreiche Proteste in der Bevölkerung aus, die letztendlich dazu führten, dass die bereits gegründete SED im Februar 1947 eine eigene Organisation der Verfolgten des Naziregimes (VVN) in der Sowjetischen Besatzungszone gründete. Diese vorgenommene Unterscheidung zwischen „bloßen“ Opfern und antifaschistischen Widerstandskämpfern wurde später in der DDR zu einem wichtigen Aspekt in der geschichtlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus.

Ein weiterer in der marxistisch-leninistischen Ideologie angelegter Grundgedanke der für den Umgang der DDR mit der Geschichte von Bedeutung war, betraf die These von der Gleichheit aller Menschen im Kommunismus. Dies hatte zur Folge, dass jegliche ethnische, religiöse oder weltanschauliche Vielfalt beziehungsweise Individualität völlig außer Acht gelassen und untergraben wurde. Dieser Aspekt der herrschenden Ideologie hatte natürlich auch Auswirkungen auf den Umgang mit der Vergangenheit. Von den Ereignissen während der Herrschaft des Nationalsozialismus wurden diejenigen ihrer Bedeutung enthoben, die nicht in dieses ideologische Konzept passten. Den 6 Millionen jüdischen Opfern des Faschismus wurde auch deshalb keine, oder nur geringfügige Beachtung geschenkt, da eine öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust eine besondere Behandlung und Beachtung dieser ethnischen sowie religiösen Gemeinschaft in der DDR gefordert hätte. Darüber hinaus war „...die kommunistische Orthodoxie der Meinung, Juden und Judentum würden in der klassenlosen Gesellschaft aufgehen“ (Herf 159). Wenn ein Jude sich nach der Gründung beider deutschen Staaten dafür entschieden hatte, in der DDR zu leben, musste er den jüdischen Teil seiner Identität aufgeben. In letzter Konsequenz hieß das auch, die Vergangenheit, als

anerkanntermaßen eine der wichtigsten identitätsprägenden Komponenten, aufzugeben beziehungsweise ihr keine entsprechende Bedeutung beizumessen und ihren Einfluss auf die Gegenwart nicht zuzulassen. Identität in der DDR wurde über die kommunistische Ideologie definiert, deren Grundpfeiler die Verbundenheit mit den kommunistischen Antifaschisten und die Bruderschaft mit der Sowjetunion war.

Zu diesem Thema hat eine junge Französin, Sonja Combe, im Jahre 1985 im Rahmen eines Forschungsprojektes Interviews mit jüdischen Kommunisten geführt, die sich nach dem Krieg für ein Leben in der DDR entschieden hatten (Combe 137). Ihre Erlebnisse und Erfahrungen während der Arbeit an diesem Projekt legen eindrucksvoll und teilweise auf sehr emotionale Weise Zeugnis ab über die Folgen und das Ausmaß der Durchsetzung dieser Ideologie. Die Assimilation der Juden in der DDR-Gesellschaft, die Combe auch als „Selbstverleugnung“ bezeichnet, war so total, dass sie einer völligen Verdrängung ihrer jüdischen Identität gleichkam. In der beim Erzählen sichtbar werdenden Wahrnehmung der eigenen Person wurde der jüdische Teil ignoriert und war quasi nicht mehr existent.

Auf Fragen nach der persönlichen Meinung zu dieser vom Staat diktierten Tabuisierung des Judentums wurde von keinem der Befragten Entrüstung oder Kritik geäußert, stattdessen wurde über den lebendigen Antifaschismus in allen Lebensbereichen der DDR berichtet. Als Entschuldigung für die Nicht-Aufführung der zum damaligen Zeitpunkt gerade erschienen einzigartige Dokumentation *Shoa* (1974-1985) von Claude Lanzmann über die Opfer des Holocaust wurden Geldprobleme des Staates angeführt.

Die Folgen dieser Forderung nach einer Einheitsidentität, zu deren Ausprägung die staatlich aufbereitete einheitliche Vergangenheit maßgeblich beitragen sollte, sind auch im künstlerischen Schaffen der Überlebenden oder Nachkommen der jüdischen Künstler sichtbar - die eigene jüdische Vergangenheit findet in (fast) keinem ihrer Werke Erwähnung. Der

bekanntes Schriftsteller jüdischer Herkunft Jurek Becker, der bis Ende der siebziger Jahre in der DDR lebte und arbeitete, äußerte in einem Interview kurz nach seiner Ankunft in der BRD auf die Frage nach seinem Befinden als Jude in der BRD: „Plötzlich bin ich gezwungen, mich als Jude zu fühlen, was in meinem Leben in der DDR so gut wie keine Rolle gespielt hat“ (Jung 21). In seiner im Jahre 2002 erschienenen Biographie spricht Becker dann noch einmal direkt über dieses Thema und sagt unter anderem: „Jüdisch zu sein war das öffentliche und politische Zeichen einer ‚doppelten Loyalität‘ in einer Welt, in der nur die Identifikation mit dem neuen sozialistischen Staat zulässig war“ (Gilman 57). Abschließend dazu möchte ich Kurt Goldstein zitieren, der das Dritte Reich als Kommunist, Jude, Spanienkämpfer und KZ Häftling in Auschwitz erlebt hatte und sich aus Überzeugung heraus nach dem Krieg für ein Leben in der DDR entschieden hatte. In einem Gespräch nach dem Fall der Mauer 1989 erzählte er rückblickend: „Die Darstellung der jüdischen Geschichte, Kultur, Ursachen von Antisemitismus und so weiter passte nicht in das stalinistische Propagandaschema. Es gibt bei uns eine ganze Generation, die erst einmal fragen müsste, was ist das eigentlich, ein Jude, auch eine ganze Generation von Lehrern! Man kann uns wahrscheinlich mit Recht vorwerfen, dass wir darüber viele unwissend gelassen haben“ (Herzberg 348).

In der herrschenden Ideologie wurde klar herausgestellt, dass die BRD der Nachfolgestaat der Faschisten und die DDR im krassen Gegensatz dazu der Nachfolgestaat der Antifaschisten war. Mit einem derartig konstruierten Geschichtsbild entzog sich die DDR in gewisser Weise auch ihrer Verantwortung für die Geschehnisse im Dritten Reich. Sie sah sich lediglich der Tradition der kommunistisch-antifaschistischen Bewegung dieser Zeit verbunden und verpflichtet. Dieser zentrale Standpunkt der herrschenden Ideologie sollte möglichst von jedem Mitglied der Gesellschaft vertreten werden. Die Staats- und Parteiführung der DDR versuchte mit allen Mitteln dieses Ziel zu erreichen.

Diesem Ziel mussten sich auch die ostdeutschen Filmschaffenden mit ihren Werken unterordnen. Die Verbreitung und Unterstützung der staatlichen Ideologie wurde somit zu einem zentralen Kriterium ihrer Arbeit. Für die in der DDR geschaffenen Werke in Kunst und Kultur bedeutete das zum einen das Außer-Acht-Lassen der Einzigartigkeit des Schicksals der Juden im Dritten Reich, die allein aufgrund ihrer Rasse und Religion Opfer der größten Massenvernichtung in der Geschichte wurden, und zum anderen eine extreme Fokussierung auf die kommunistischen Antifaschisten als Helden und geschichtliche Vorläufer beziehungsweise Begründer des DDR-Staates. Ob und inwieweit in den ausgewählten Filmen die Darstellung der geschichtlichen Ereignisse tatsächlich eine derartige Gewichtung aufzeigt, soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

## 2. „Für uns gilt nur ein Gesetz – das Interesse des werktätigen deutschen Volkes“: Filmanalyse *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

### 2.1. Einführung

Bei dem 1955 entstandenen Film *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* handelt es sich um eine zweiteilige DEFA-Produktion. Der erste Teil findet in dieser Arbeit keine Berücksichtigung, da der Zeitraum seiner Handlung die Jahre von 1918 - 1930 umfasst und für das Thema dieser Arbeit nicht relevant ist. Die Handlung des zweiten Teils spielt in den unmittelbar darauf folgenden Jahren bis 1945 und umfasst die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland. Die Entscheidung, diesen Film zum Gegenstand der Analyse dieser Arbeit zu machen, basiert darüber hinaus auf der außergewöhnlichen Bedeutung, die diesem Filmprojekt von Seiten des DDR-Staates beigemessen wurde. Die Thälmann Filme waren ein Auftragswerk der Regierung, allein dieser Umstand gibt Auskunft darüber, welche wichtige Rolle dem Film innerhalb der Staatspolitik des Landes zugewiesen wurde. Die Idee, einen Film über den im KZ Buchenwald ermordeten Vorsitzenden der KPD zu produzieren, entstand bereits im Jahre 1949. Der erste Teil wurde dann 1954 produziert und der zweite Teil im darauf folgenden Jahr 1955 (Schenk, *Leben* 104).

Regisseur des Filmes war der seit 1949 bei der DEFA tätige Kurt Maetzig. Mit ihm hatten die DDR einen „den bedeutendsten Vertreter der ersten Regie-Generation der ostdeutschen Filmproduktion“ für die Realisierung ihres Großprojektes gewonnen. Mit seinem Werk *Ehe im Schatten* (1947) hatte er „den erfolgreichsten Film der Nachkriegszeit [inszeniert]“ (DEFA-Stiftung, „Biografien“ 2006). Sein wichtigster Gegenwartsfilm wurde *Das Kaninchen bin ich* (1965), in dem er sich kritisch mit Problemen in der DDR auseinandersetzte. Dieser Film, den die staatlichen Behörden als „counter-revolutionary, as hostile to the state, as an economic crime, as an insult to the entire Republic“ bezeichnet hatten, wurde nach dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 verboten (Seán 86). Kurt Maetzig arbeitete nicht nur erfolgreich

als Filmregisseur bei der DEFA, sondern war auch in zahlreichen gesellschaftlichen Funktionen aktiv. Von 1950 bis zum Ende der DDR war er Mitglied der Akademie der Künste des Landes, von 1954 bis 1964 war er der erste Rektor der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg, viermal agierte Kurt Maetzig als Präsident des Nationalen Spielfilmfestivals der DDR, als Vorstandsmitglied des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden war der Regisseur von 1967 bis 1988 tätig. 1974 wurde er zum Vizepräsidenten der FICC (International Federation of Film Clubs) gewählt, deren Ehrenpräsident auf Lebenszeit er 1979 wurde. Seit 1975 produzierte der ehemalige Mitbegründer der DEFA keine Filme mehr. Die seit den sechziger Jahren immer umfassender werdenden Einschränkungen der künstlerischen Tätigkeit in der DDR waren zu einem erheblichen Anteil ausschlaggebend für Kurt Maetzigs freiwilligen Rückzug aus dem Filmwesen.

Grundlage des Films *Thälmann – Führer seiner Klasse* war die vier Jahre nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges von Willi Bredel herausgebrachte Biographie Thälmanns. Dem so genannten „Thälmannkollektiv“ gehörten unter anderem der Regisseur und die beiden Drehbuchautoren an. Dieses Kollektiv hatte die Funktion, das Politbüro über jede Phase der Entwicklung des Films zu informieren und sollte darüber hinaus die Möglichkeit bieten, Wilhelm Pieck und Walter Ulbricht direkt an der Gestaltung aller inhaltlichen Fragen mitwirken zu lassen. Walter Ulbricht sagte, der Film solle „Genosse Thälmann als Führer und Organisator der deutschen Arbeiterklasse im Kampf um Frieden, Demokratie und Sozialismus [zeigen], als Führer der Partei, die heute der Vortrupp des deutschen Volkes und die entscheidende Kraft in der DDR ist“ (Schenk, *Leben* 104).

Wie im ersten Kapitel ausführlich beschrieben, war die Einflussnahme von Staat und Partei auf sämtliche Filmproduktionen alltäglicher Usus in der DDR. Dass sich jedoch die

Staats- und Parteiführung direkt und bereits in der Vorbereitungsphase an der Entstehung eines Filmes beteiligte und dass dem materiellen und arbeitsmäßigen Aufwand keine Grenzen gesetzt wurden, war nicht in jedem Falle üblich und zeugt von dem besonderen Interesse an diesem Projekt. Alle diese Faktoren machen den Thälmann-Film als Gegenstand der Analyse in dieser Arbeit besonders interessant. Bevor eine detaillierte Betrachtung einzelner, für diese Arbeit als besonders relevant erachtete Szenen vorgenommen wird, erfolgt eine kurze Inhaltsangabe.

Der Film beginnt im Jahre 1930. Ernst Thälmann unterstützt die Bergarbeiter im Ruhrgebiet bei der Durchführung ihres Streiks und versucht, durch entsprechende Agitation, die Unentschlossenen sowie auch die Gegner von der Notwendigkeit des Streiks zu überzeugen. Als Vorsitzender der Kommunistischen Partei spricht er im Reichstag auf einer Parlamentssitzung über die Ziele der Kommunistischen Partei, über die ökonomische Entwicklung in Deutschland und die Rolle, die die Arbeiter dabei spielen. Er verurteilt die aktuelle Wirtschaftspolitik, die einen neuen Krieg unterstützt. Während der Sitzung kommt es zu Protesten gegen Thälmann. Insbesondere die Vertreter der NSDAP versuchen ihn am Reden zu hindern – was jedoch nicht gelingt. In verschiedenen Szenen wird gezeigt, wie katastrophal sich die Weltwirtschaftskrise auf die Lage der Arbeiter auswirkt. Daneben ist zu sehen, wie deutsche Industrielle mit einem amerikanischen Geschäftsmann verhandeln, wobei der Amerikaner seinen Unwillen über die Entwicklung der linken Kräfte und der daraus resultierenden wirtschaftlichen Unsicherheit in Deutschland äußert. Bilder vom Wahlkampf zeigen Mitglieder der SPD und der NSDAP, wie sie gemeinsam auf der Straße für Hindenburg als Reichspräsidenten werben. Thälmann als Kandidat der KPD unternimmt zahlreiche Versuche, die SPD mit der KPD zu vereinen, um so die so genannte „proletarische Einheitsfront“ zu schaffen. Thälmann fährt zum Weltfriedenskongress nach Paris. Zurück in Berlin kommt es zum geschlossenen Streik der Arbeiter der BVG. Thälmann versucht weiter,

die Sozialdemokraten auf die Seite der KPD zu bringen, um die bereits vorauszusehende Gefahr der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zu verhindern.

1933: Die preußische Regierung wird abgesetzt, Hitler wird Reichskanzler, die Kommunisten gehen in den Untergrund, Thälmann wird verhaftet und kommt ins Zuchthaus. Alle seine Versuche, die Führung der SPD von der Richtigkeit der Ziele der KPD zu überzeugen, scheitern, die Abgeordneten der Sozialdemokraten stimmen im Reichstag für die Außenpolitik Hitlers. Es kommt zum Reichstagsbrand, wofür Georgie Dimitroff, ein bulgarischer Kommunist, von den Nazis verantwortlich gemacht wird. Daraufhin beginnt eine Hetzjagd auf die Kommunisten. Viele werden verhaftet und gefoltert. Nachdem Thälmann bereits vier Jahre im Zuchthaus sitzt, kommt Göring zu ihm ins Gefängnis, um ihm die Freiheit im Austausch gegen die Aufgabe seiner politischen Aktivitäten anzubieten – Thälmann lehnt ab.

Durch gelegentliche Besuche und heimlich zugesteckte Nachrichten bleibt Thälmann auch während seiner elfjährigen Haft im Zuchthaus (1933-1944) über das weltpolitische Geschehen informiert. Er versucht weiterhin, durch heimlich geschriebene Briefe und Botschaften, darauf Einfluss zu nehmen. Derweil kämpfen in Spanien die internationalen Brigaden gegen den Faschismus. In Deutschland bekämpfen die Kommunisten die Faschisten aus dem Untergrund. Deutsche und ausländische Arbeiter sabotieren die Rüstungsproduktion. Flugblattpropaganda wird illegal organisiert. Deutschland überfällt die Sowjetunion. Von den Nazis wird dies bereits als Sieg gefeiert. Thälmann reagiert auf den Optimismus der Nazis mit den später viel zitierten Worten: „Stalin bricht Hitler das Genick!“ Deutsche Kommunisten und antifaschistische Kriegsgefangene treten russischen Kampfeinheiten bei. Die russische Armee trifft auf dem Weg nach Westen in den Schützengräben auf die Reste des deutschen Heeres. Während des weiteren Vormarsches Richtung Berlin befreien die Russen ein

Konzentrationslager. Die Schlusszene zeigt Thälmann, wie er aus seiner Zelle abgeholt wird und trotz des Wissens um seine nahende Hinrichtung mit furchtlosem und entschlossenem Gesicht, die Roten Fahnen der Kommunistischen Partei im Hintergrund, dem Publikum bzw. scheinbar der Zukunft, zuversichtlich entgegen schreitet.

Der Eindruck, den dieser Film nach dem ersten Betrachten hinterlässt, ist der von einem Deutschland, das von einer bösen Macht – den Faschisten mit Unterstützung der Industriellen regiert wird. Dem gegenüber gibt es nur eine Kraft des Guten – die Kommunisten, mit Ernst Thälmann an der Spitze. Sie sind die Einzigen, die den Faschismus bekämpfen. Mit dieser simplen Schwarz-Weiß-Malerei wird das Bild einer klaren Dichotomie entworfen: auf der einen Seite Kapitalisten und Faschisten, auf der anderen Seite die Kommunisten, die den Faschismus heroisch, unter Einsatz ihres Lebens, bekämpfen. Dabei erscheint Ernst Thälmann als der souveräne Führer, der die Entwicklung in Deutschland voraussieht und immer genau weiß, was zu tun ist. Seine Person strahlt eine Würde und Erhabenheit aus, die ihn eindeutig als den Überlegenen erscheinen lässt und darüber hinaus auch unzweifelhaft als denjenigen, der das Gute und Gerechte vertritt. Die gesamte Darstellung seiner Person im Film ist stark idealisiert. Er begegnet dem Rezipienten als ein Mensch ohne jegliche Schwächen und Widersprüche, der nur für die Interessen der Arbeiterklasse lebt. Er wird auf diese Weise zu einer Art allwissendem Führer seiner Partei und der Arbeiter stilisiert.

Bereits dieser erste Gesamteindruck nach dem Sehen des Films lässt darauf schließen, dass die Darstellung der Geschichte des Dritten Reiches hauptsächlich auf den antifaschistischen Kampf der Kommunisten gegen die Faschisten und Kapitalisten reduziert bleibt. Darüber hinaus wird die SPD eindeutig als (mit-)schuldig an der Etablierung des Faschismus in Deutschland präsentiert. Des Weiteren scheint der Film zu bestätigen, dass zugunsten der Hervorhebung des antifaschistischen Kampfes der Kommunisten, Bewegungen

aus anderen Schichten der Gesellschaft, die ebenfalls durch antifaschistisches Denken und Handeln motiviert waren, ignoriert werden. Der Film bestätigt ebenfalls die im ersten Kapitel entwickelte These, dass im Geschichtsbild der DDR, das durch den Film seine bildliche Entsprechung fand, der Holocaust ignoriert beziehungsweise tabuisiert wurde.

Im Folgenden soll mit einer detaillierten Analyse ausgewählter Szenen herausgestellt werden, wie das Geschichtsbild, das die DDR mit dem Thälmann-Film über das Dritte Reich entwarf, aussah und wie der Film seiner Funktion als Medium zur Vermittlung der herrschenden Staatsideologie nachkam.

## **2.2. Thälmann als Vermittler der Staatsideologie**

Thälmanns erstes Erscheinen erfolgt ca. 10 Minuten nach Beginn des Films mit einer Nahaufnahme. Er sitzt auf dem Rücksitz seines Wagens und liest in der Zeitung *Die Rote Fahne*. Die Schlagzeile der Zeitung „Grubenunglück im Ruhrgebiet“ ist deutlich sichtbar. Er sieht nachdenklich aus – und sich in der Gegend umschauend – sagt er: „Das Mansfelder Gebiet. Seit sieben Wochen liegen hier die Schächte still. Ein harter Menschenschlag, die Mansfelder.“ In diesem Moment trifft er auf einen kleinen Trupp Männer und Frauen, die, wie sich herausstellt, Hilfsgüter zu den streikenden Arbeitern bringen wollen. Dabei werden sie von Polizisten aufgehalten, denen ein älterer Herr in Zivil befiehlt. Thälmann greift genau in dem Moment ein, in dem es gefährlich wird, da die Uniformierten dazu übergehen, den kleinen Trupp mit Waffengewalt zurückzudrängen. Er erscheint wie ein Retter in letzter Not, der keine Angst vor Staatsautorität hat. Selbstsicher zieht er seine Dokumente aus der Manteltasche, die ihn als Reichstagsabgeordneten ausweisen. Ohne jegliche Scheu, fast ein bisschen von oben herab, fragt er den älteren Mann, der mit Herr von Landsau angeredet wird, wer die Order gegeben habe, worauf dieser ohne eine Antwort mit seinen Männern abzieht. Haben zu Beginn

dieser Szene die Polizisten und der Industrielle eindeutig das Bild sowie die Situation bestimmt, ändert sich dies sofort mit dem Eintreffen Ernst Thälmanns. Er erscheint in der Mitte des Bildes und die Kamera folgt von nun an seinen Bewegungen. Es dauert ganze zwanzig Sekunden, bis Thälmann das Problem gelöst hat und die Männer widerstandslos abziehen. Nachdem er die gefährliche Situation souverän gelöst hat, ändert sich sein Auftreten und aus dem souveränen Führer wird ein Kumpel, ein Gleichgesinnter der Arbeiter. In fast väterlicher Art wendet er sich an die kleine Gruppe äußerst ärmlich aussehender Menschen und fragt, wie es ihnen geht und hört sich ihre Nöte und Klagen geduldig und mitfühlend an. Er äußert Anerkennung und Bewunderung über den Mut und die Entschlossenheit der Leute, die Streikenden trotz persönlicher Not bei ihrem Kampf zu unterstützen. Die Szene auf der Straße endet mit den Worten eines alten Mannes, mit dem Thälmann spricht. Er sagt: „Wer soll uns denn helfen, wenn wir es nicht selbst tun. Das sind doch dieselben, die den Kumpels den Lohn kürzen und uns das Vieh wegpfänden.“

In der unmittelbar darauf folgenden Szene sehen wir, wie Thälmann mit Verspätung auf der Beerdigung der beim Grubenunglück umgekommenen Arbeiter im Ruhrgebiet eintrifft. Ein anderer Genosse hat seine Rede bereits gehalten. Im Moment seines Eintreffens spricht ein Industrieller zu den Anwesenden: „Vom gleichen schweren Schicksalsschlag getroffen, geneigten Hauptes, so tragen wir, die Vertreter der Wirtschaft und der Regierung mit euch Angehörigen die teuren Toten, die uns so viele Jahre treu gedient haben, in Schmerz und Leid vereint, die Hingeschiedenen zu Grabe.“ Fritz Tarnow (Reichstagsabgeordneter der SPD und Vorstandsmitglied der Gewerkschaften), der hinter ihm steht, bedankt sich daraufhin im Namen des Zentralvorstandes des Gewerkschaftsbundes: „Sie haben ergreifend gesprochen. Ihre Worte gingen uns allen zu Herzen.“ Daraufhin schütteln sich beide die Hände und der Industrielle sagt: „Auch wir denken sozial, Herr Tarnow, auch wir.“ Dieses Bild, wie die

beiden Männer zusammen am Grabe der verunglückten Bergarbeiter stehen und sich in gegenseitigem Einverständnis die Hände schütteln, wirkt fast wie eine Art Verbrüderung. Durch diese Szene wird eine starke Abgrenzung der SPD von der KPD vorgenommen. Die SPD wird als die Partei dargestellt, die mehr den Kapitalisten als den Arbeitern zugehörig ist. Sinnbildlich wird dies auch durch die Aufstellung der einzelnen Gruppierungen am Rande des Grabes vermittelt, wo der SPD Vorstand zusammen mit den Industriellen auf einer Seite steht.

Im starken Kontrast dazu erscheint die KPD als die Partei, deren Vertreter nicht nur am Grabe auf der Seite der Arbeiter steht, sondern auch mit ihrer Politik für diese einsteht. Sie wird als die einzig wahre Interessenvertretung der Bergleute dargestellt. Die Abgrenzung zwischen SPD und KPD wird im Verlauf dieser Szene noch verstärkt, da unmittelbar nach dieser scheinbaren „Verbrüderung“ zwischen Industrie und SPD ein Vertreter der KPD zu Worte kommt. Ein älterer Arbeiter, der vor der roten Fahne der KPD steht, tritt aus den Reihen und sagt: „Es zog ein Mann von Jerichow nach Jerusalem, der fiel unter die Räuber. Sie zogen ihn aus, schlugen ihn und ließen ihn dann liegen. So erging es auch unserem Wilhelm Meyer und den anderen. Fünfzehn Jahre lang zog er aus zur Schachtanlage ‚Gute Hoffnung‘, dort fiel er unter die kapitalistischen Räuber. Die zogen ihn aus. Dann schlugen sie ihn tot, und jetzt liegt er hier zu unseren Füßen.“ Die Szene endet unmittelbar darauf mit tragender Musik und einem Wechsel der Perspektive, von oben auf das Grab herab zu einem Blick von unten aus dem Grab hinauf, wodurch beim Zuschauer der Eindruck erweckt wird, er liege selbst dort unten. Dieser Kameranachschwenk vom Rande des Grabes in das Grab der Bergarbeiter hinein und der dann vollzogene Perspektivwechsel, der dem Rezipienten den Blick von unten aus dem Grabe nach oben auf die Trauergemeinde mit den dampfenden Schornsteinen der Industrieanlagen im Hintergrund freigibt, fasst bildlich die Aussage der Szene noch einmal zusammen: der unversöhnliche Widerspruch zwischen Arbeitern und den Kapitalisten.

In der nächsten Szene wird gezeigt, wie Thälmann mit den Bergarbeitern über ihre immer schlechter werdende Lage spricht und den Streik als einzig mögliche Reaktion darauf diskutiert. Thälmann steht direkt zwischen den Arbeitern und hört sich ihre Klagen und ihren Groll gegen die Grubenbesitzer an. Er bietet Erklärungen für die schlechte Situation und betreibt auf diese Weise gleichzeitig politische Propaganda für seine Partei: „Warum häufen sich die Grubenkatastrophen? So teuer auch die Kohle ist, das Leben der Proleten ist billig! Dagegen müssen wir uns wehren. Kämpfen! Wie kämpft man dagegen?“ Auf Fragen und Bedenken findet er immer eine überzeugende Antwort. Als ein junger Arbeiter ihn zum Beispiel fragt: „Tarnow sagt, in der Krise kann man nicht streiken. Stimmt das?“, antwortet er, „Tarnow fürchtet, dass wir durch Streiks die Krise verschärfen, also den Kapitalismus schwächen. Na und? Das wollen wir doch gerade! Für uns gelten nicht die Interessen der Kapitalisten, sondern nur die der Arbeiter.“ Jedes Mal, wenn er mit, beziehungsweise zu den Bergleuten spricht, wird er in Nahaufnahme gezeigt, umringt von den Bergleuten, die förmlich „an seinen Lippen hängen.“ Sein Blick ist beim Sprechen immer klar geradeaus gerichtet, so dass er nicht nur zu den Arbeitern, sondern scheinbar auch immer direkt zum Zuschauer spricht. Die Szene endet mit Thälmanns Worten: „Unterschätzen wir nicht unsere Kraft! Unterschätzen wir nicht die Solidarität! Einen Finger kann man brechen, aber fünf Finger sind eine Faust!“

In dieser Diskussion mit den Arbeitern, diesem Frage-Antwort-Spiel, werden explizit immer wieder und sehr deutlich Grundpfeiler der kommunistischen Ideologie benannt: Die Kapitalisten sind die Feinde der Arbeiter. Der Kapitalismus muss bekämpft und gestürzt werden. Die SPD unterstützt mit ihrer Politik eher die Interessen der Kapitalisten als die der Arbeiter. Die größte Macht im Kampf gegen die Ausbeutung entsteht durch den

Zusammenschluss aller Arbeiter – durch die nationale sowie internationale Solidarität. Die Arbeiter werden siegen, daran besteht kein Zweifel, weil sie für eine gerechte Sache kämpfen.

Übergangslos zeigt die folgende Szene eine große Ansammlung von Arbeitern auf der Straße, die – mit Thälmann in der Mitte der ersten Reihe – mit energischem Gesichts- und Körperausdruck die Straßen entlang marschieren und Transparente tragen mit Losungen wie „Nieder mit der räuberischen Lohnsenkung!“, „Nieder mit der Brüning-Hungerregierung!“ „Es lebe die revolutionäre Einheitsfront!“ und „Es lebe der Streik aller Bergarbeiter!“ Den Demonstranten stellen sich bewaffnete Polizisten entgegen, die jedoch furchtlos von den Demonstranten, die sich nun gegenseitig unterhaken und so eine Art Kette bilden, überrannt werden. Während der gesamten Szene weht immer deutlich sichtbar die übergroße Rote Fahne der KPD über der Menge, die von einem der Demonstranten hochgehalten wird und ein Lied ertönt, das scheinbar von der gesamten Menschenmenge gesungen wird: „Proletarier aller Länder hört den Ruf der Solidarität. Denn sie ist die stärkste Waffe, der kein Gegner widersteht.“

Diese Massenszene hat eine besondere Wirkung auf den Zuschauer. Das Bild, das entsteht, ist das einer starken, straff organisierten, nicht aufzuhaltenden Kraft. Der Rezipient sieht die Demonstranten zuerst aus der Totalen. Die Kamera nimmt dann die Perspektive der sich zum Gegenmarsch formierenden Polizisten ein, die die Arbeiter als eine große, respekteinflößende Menge auf sich zukommen sehen. Die Perspektive wechselt dann zu den Demonstranten und schwenkt für Augenblicke zwischen diesen und dem Trupp Polizisten hin und her. Der Aufeinanderprall beider Seiten wird anfänglich aus der Totalen gezeigt. Danach zeigt die Kamera die entschlossenen Gesichter einzelner Demonstranten in Nahaufnahmen. Nach nur wenigen Sekunden ist kein Polizist mehr sichtbar, die Demonstranten haben sie regelrecht überrannt und wieder wird das Bild, wie am Anfang, von der großen, scheinbar

unübersehbare Menschenmasse bestimmt, die fest zusammenhält und entschieden und furchtlos voranmarschiert. Unterstützt von der großen roten Fahne und der kämpferischen Musik vermittelt dieses Bild den Eindruck einer historisch gesetzmäßigen Bewegung, der sich niemand entziehen kann. All diese Faktoren tragen dazu bei, dass diese Szene ein hohes Identifikationspotential für den Zuschauer mit der Menge der marschierenden Arbeiter birgt.

### **2.3. Thälmann als Politiker und Revolutionär**

Thälmann erscheint zum ersten Mal in seiner Rolle als Politiker auf der Reichstags Sitzung. Er spricht oder besser agitiert die Reichstagsabgeordneten und legt den Standpunkt der Kommunisten zur aktuell wirtschaftlich-politischen Lage sowie ihre Ziele für die zukünftige Entwicklung der Gesellschaft dar. Seine in diesem Moment noch verbalen Widersacher sind die Industriellen und vor allem die durch ihre braune Uniform erkennbaren Mitglieder der NSDAP, wodurch bereits an dieser Stelle eine Gleichsetzung von Kapitalismus und Faschismus vorgenommen wird. Thälmann sagt: „Wir Kommunisten lehnen den vorgelegten Wehretat auf das Entschiedenste ab. In unserem Programm der nationalen und sozialen Befreiung erklären wir klipp und klar, durch die Wiederaufrüstung droht unserem Volk die Katastrophe eines neuen Krieges.“ Es gibt Zwischenrufe der Nationalsozialisten: „Das ist Landesverrat!“ und „Deutschland erwache!“ Thälmann wendet sich direkt an die Nationalsozialisten: „Die nationale Befreiung kann niemals durch Krieg und Aufrüstung erreicht werden, sondern sie ist eng verbunden mit der sozialen Befreiung, mit dem Sturz des Kapitalismus.“ Ein Industrieller ruft: „Wir wollen kein bolschewistisches Chaos!“ Thälmann erwidert: „Auf einem Sechstel der Erde haben die Arbeiter bewiesen, dass sie ohne Kapitalisten leben können, aber die Kapitalisten haben noch nicht bewiesen, dass sie ohne Arbeiter leben können!“

Thälmann reagiert auf alle Zwischenrufe sofort und setzt ihnen den Standpunkt der Arbeiter entgegen. Er betont in seiner Rede wieder und wieder, dass die Arbeiter die einzig fortschrittliche Kraft in der Gesellschaft für eine positive Zukunft sind, eine gewaltige Kraft, die jedoch von den herrschenden Kapitalisten nur ausgebeutet und für ihre Zwecke benutzt wird. Als Vorsitzender der Kommunistischen Partei macht er eine klare Aussage, für wessen Interessen seine Partei steht. Auf seine Bekanntmachung, dass 300000 Bergarbeiter im Ruhrgebiet ihre Arbeit niedergelegt haben, wird gerufen: „Das verstößt gegen das Gesetz!“ Thälmanns Antwort darauf ist: „Für uns gilt nur ein Gesetz – das Interesse des werktätigen deutschen Volkes!“ Im Kontext der vorangegangenen Szenen auf der Beerdigung der Bergleute und im Schacht erscheint diese Bemerkung insbesondere an die anwesenden Mitglieder der Sozialdemokratischen Partei gerichtet. Dieser Aspekt der politischen Arbeit Thälmanns – die versuchte Zusammenführung der SPD mit KPD zur Schaffung einer gemeinsamen Front gegen die Kapitalisten – wird in den darauf folgenden Szenen, die den Wahlkampf um den neuen Reichstagspräsidenten zeigen, direkt thematisiert.

In der Reichstagsszene wird Thälmann, wie fast immer bei seinem Auftreten, in Halbtotaler oder Nahaufnahme gezeigt, so dass die Mimik seines Gesichts sowie seine äußerst kraftvolle Gestik deutlich sichtbar sind. Während er spricht, nimmt die Kamera fast ausschließlich die Perspektive der Abgeordneten im Sitzungssaal ein, so dass auch der Rezipient scheinbar von unten zu ihm hinaufschauen muss. Durch diese Kameraeinstellung und das Heranzoomen seines Gesichtes erhalten Thälmanns Worten eine zusätzliche Aussagekraft. Er erscheint auf diese Weise souverän und unantastbar in seiner Position, und seiner Argumentation wird dadurch eine bestimmte Wahrhaftigkeit verliehen. Unterstützt wird dieser Eindruck noch durch seine entschlossene, überzeugte Redensart. All diese Faktoren tragen dazu bei, dass beim Zuschauer eine starke Pro-Thälmann-Haltung erzeugt wird. Die

Szene endet mit einem gewaltsamen Ansturm der NSDAP-Abgeordneten, die versuchen, Thälmann vom Rednerpult zu reißen. Durch Ordnungskräfte und kommunistische Abgeordnete werden sie daran gehindert, und Thälmann fährt unbeirrt in seiner Rede fort: „In ernster Sorge um die friedliche Entwicklung Deutschlands rufen wir den Arbeitern, den Bauern, den Rentnern zu...“ In diesem Moment wechselt durch einen abrupten Schnitt der Ort des Geschehens und Thälmann beendet seine Ansprache auf einem großen Platz mitten in Berlin. Er selbst bleibt unsichtbar, allein seine Stimme „regiert“ die Szene. In der Totalen, aus der Perspektive des Redners, wird das Bild einer unüberschaubaren Menschenmenge präsentiert, von der jeder Einzelne ehrfurchtsvoll zu Thälmann (und scheinbar dem Rezipienten) emporschaut und wie gebannt seinen Worten lauscht. „Wir Kommunisten sind die einzige Partei, die alle Grundfragen der deutschen und internationalen Politik ohne Knechtung fremder Völker, ohne Eroberungskriege lösen kann.“ Beide Szenen werden direkt durch Thälmanns Worte verbunden, wodurch der Eindruck einer Allgegenwärtigkeit Ernst Thälmanns entsteht.

Der Wahlkampf von 1932/33, zu dem sich neben Hindenburg auch Thälmann zur Wahl gestellt hatte, wird hauptsächlich zur Thematisierung des Konflikts zwischen SPD und KPD benutzt. Es wird der Wahlkampf beider Parteien auf der Straße sowie bei internen Sitzungen und Zusammentreffen gezeigt. Dabei wird die SPD einmal mehr als die unentschlossene Partei präsentiert, die nur halbherzig für die Interessen der Arbeiter einsteht und deshalb Mitschuld an der Wahl Hindenburgs zum neuen Reichstagspräsidenten und damit auch an der späteren Machtübernahme Hitlers trägt. Es wird gezeigt, wie Thälmann versucht, die SPD-Mitglieder von der Richtigkeit der Forderungen der KPD zu überzeugen. Er führt ihnen vor Augen, was die Konsequenzen der SPD-Politik sind, die die herrschenden Kräfte in der Hoffnung unterstützt, dass diese sich letztendlich doch noch für die Belange der Arbeiter einsetzen werden. Als sein zentraler Gegenpart und Träger der Konflikte wurde für die

Filmhandlung die Figur des Robert Dirhagen entwickelt. Dirhagen ist im Film langjähriges Mitglied der SPD und Betriebsratsvorsitzender der Berliner Verkehrsbetriebe. Sein Wanken zwischen seiner Treue zur Partei und der allmählichen Erkenntnis, dass die SPD den falschen Weg geht und die falschen Kräfte unterstützt, wird im Film besonders hervorgehoben. So trägt die Figur des Robert Dirhagen indirekt mit dazu bei, die Bestätigung dafür zu liefern, dass die KPD die einzig wahrhafte antifaschistische Partei und die einzig wahrhafte Arbeiterpartei in der deutschen Geschichte war.

In einer Szene sitzt Dirhagen in seiner Wohnung, deren Wände mit Symbolen der SPD dekoriert sind, und arbeitet an seinem Schreibtisch. Neben ihm zwei Männer, offensichtlich Parteigenossen, die ihn überzeugen wollen, die Parteifahne auf der Wahlkampfdemonstration zu tragen. Dirhagen: „Für den Generalfeldmarschall von Hindenburg trage ich unsere Fahne nicht, ich nicht! Ihm ist der Krieg wie eine Badekur bekommen, meinem Sohn hat er das Leben gekostet.“ Von der Straße tönen Sprechchöre der Kommunisten: „Wer Hindenburg wählt, wählt Hitler, wer Hitler wählt, wählt den Krieg!“ Einer der Männer fragt Dirhagen: „Oder willst du vielleicht für Thälmann stimmen? Ich gehe lieber zehnmal mit Hindenburg als einmal mit den Kommunisten.“ Dirhagen: „Ich stimme nicht für Thälmann, aber auch nicht für Hindenburg.“ Am Ende lässt er sich jedoch überzeugen, nimmt die Fahne und geht zu seinen Parteigenossen auf die Straße. Über die Darstellung des wankelmütigen in seinem Handeln inkonsequenten Dirhagens werden eben diese Eigenschaften auf die gesamte Partei projiziert. Dirhagens Charakterschwäche steht somit zum einen symbolisch für die Schwäche und Unentschlossenheit der SPD und zum anderen wird dadurch auch ein direkter Vergleich zwischen dem starken, entschlossenen Vertreter der KPD – Ernst Thälmann – und dem schwachen, unentschlossenen Vertreter der SPD – Robert Dirhagen – vorgenommen.

Im Folgenden werden die verschiedenen Wahlkampfdemonstrationen gezeigt. Aus der einen Seitenstraße kommt die SPD-Kolonne mit Dirhagen, der die Parteifahne trägt, an der Spitze. Sie singen schwach und wenig überzeugend ihr Parteilied: „Auf Sozialisten, schließt die Reihen.“ Gleichzeitig aus einer anderen Seitenstraße kommt eine Kolonne von Männern in Uniform, deren Kapelle kraftvoll und laut einen Militärmarsch spielt. Sie tragen, genau wie die SPD-Abordnung, ein großes Porträt von Hindenburg in ihrer Mitte. Beide Kolonnen treffen sich auf einer Kreuzung und marschieren für eine Weile zusammen, wobei der Gesang der Sozialisten von der Militärkapelle völlig übertönt wird. Dadurch wird visuell ein Zeichen für die Schwäche der Partei gesetzt, die, im Bündnis mit den rechten Kräften, ihre Interessen nicht durchsetzen kann. Zur selben Zeit nähert sich ein Trupp junger Kommunisten, die mit hellen klaren Stimmen, die selbst die Militärmusik zu „besiegen“ scheinen, ein Kampflied singen mit dem scheinbar an die SPD adressierten Text: „Drum links, zwei, drei, drum links, zwei, drei! Wo dein Platz, Genosse, ist. Reih dich ein in die Arbeiter-Einheitsfront, weil du auch ein Arbeiter bist!“ Aus dem Trupp der Uniformierten löst sich eine Gruppe Männer, die mit ihrem Gürtel in der Hand auf die singenden Kommunisten einstürmen und versuchen, sie auseinander zu treiben. Während des gesamten Geschehens erscheint immer wieder Dirhagen im Bild, dessen Unschlüssigkeit und Zweifel im Angesicht der gewalttätigen Konfrontation durch Nahaufnahme gezeigt wird. Dieser Ausdruck von Zweifel und Unentschlossenheit wird im Verlaufe der Handlung zu einem für Dirhagen typisches, ihn identifizierendes Merkmal. Durch den Symbolcharakter, den seine Figur im Film trägt, werden diese Eigenschaften zu den typischen Merkmalen für seine Partei, die SPD.

Im nächsten Moment sehen wir Thälmann in seinem Arbeitszimmer an seinem Schreibtisch. Er diskutiert mit einem Genossen das Verhalten der Sozialdemokraten. Letzterer schimpft über die SPD und sagt unter anderem: „... mit denen kann man nicht

zusammenarbeiten, verbockt, vernagelt, verständnislos...“ Thälmann bewahrt seine Ruhe und bleibt dem emotionalen Ausbruch des Genossen gegenüber sachlich überlegen und antwortet letztendlich: „Hat uns Stalin dazu erzogen, unsere sozial-demokratischen Genossen vor den Kopf zu stoßen? Geduldig, beharrlich den Klassenbruder aufklären, der sich im kapitalistischen Dschungel verirrt hat, so hat Stalin gesagt.“ Mit diesem Zitat stellt Thälmann eindeutig klar, auf welcher Seite die SPD von den Kommunisten angesiedelt wird. Im Kontext der historischen Ereignisse bedeutet dies wiederum die Bestätigung der KPD als einzig wahrhafte (antifaschistische) Arbeiterpartei. Darüber hinaus macht die Spaltung beider Arbeiterparteien deutlich, wie wichtig die von Thälmann angestrebte Einheitsfront aller Arbeiter ist, um deren Interessen durchzusetzen. Durch diese Darstellung erscheint die Gründung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (SED) 1946, durch den Zusammenschluss von KPD und SPD, besiegelt mit dem legendären Handschlag von Wilhelm Pieck und Otto Grothwohl, wie das endlich nachgeholte Versäumnis aus damaliger Zeit.

Im weiteren Verlauf der Handlung spricht eine SPD Delegation unter der Führung Dirhagens im Innenministerium vor, um der Regierung gegenüber ihren Forderungen Ausdruck zu verleihen. Während der Unterredung mit dem Innenminister Severin erscheinen plötzlich drei Uniformierte, die den Innenminister seines Amtes entheben und ihn abführen. Mit der Information, dass der Reichspräsident von Hindenburg den Ausnahmezustand verhängt hat und von Papen zum Reichskommissar von Preußen ernannt wurde, verlässt die SPD-Abordnung bestürzt das Ministerium. Kurz darauf berichtet Dirhagen den Arbeitern im Depot der BVG von diesen Ereignissen. Ratlos steht er vor den Arbeitern: „... das übersteigt alles, was ich für möglich hielt.“ Daraufhin fragt ein Arbeiter in die entstandene Stille hinein: „Und nun?“ In diesem Moment erscheint Thälmann, wie bereits bei seinem ersten Auftreten im Film, wie ein Retter in höchster Not. Er löst sich aus der Menge und geht entschlossenen Schrittes nach vorn

und stellt sich vor Dirhagen. Zu den Arbeitern gewandt fragt er: „Was soll geschehen, Kollegen?“ und beantwortet gleich darauf selbst seine Frage: „Ich komme eben aus den Siemenswerken, auch bei Borsig war ich. Die Arbeiter sind bereit, Papen, dem Steigbügelhalter Hitlers, die Stirn zu bieten. Alle wollen es, und doch geschieht nichts. Warum? Der Parteivorstand der SPD hat heute unser Angebot zum gemeinsamen Kampf gegen Papen und die Reaktion abgelehnt.“ Von dem Moment an, als Thälmann im Bild erscheint, bestimmt er dieses. Die Kamera hält ihn immer im Zentrum und zeigt ihn entweder aus der Halbtotale oder in Nahaufnahme, immer so, dass der kämpferische Ausdruck seiner Mimik und Gestik deutlich sichtbar ist und seine Rede unterstützt und noch überzeugender wirken lässt. Nach einer kurzen Pause richtet er eindringlich seinen Appell an die sozialdemokratischen Arbeiter: „Klassengenossen! Ich wiederhole noch einmal unser Angebot! Wir stellen keinerlei Bedingungen für unser Zusammengehen bis auf eine: Entschlossener Kampf gegen die Reaktion, gegen Faschismus, gegen Krieg! Uns trennt kein Parteibuch, Klassenbrüder, schlagt in unsere Hand ein!“

Die Arbeiter scheinen von diesen Worten überzeugt und jubeln ihm zu. Thälmanns gerader, entschlossener Blick, fest auf die Massen gerichtet, wird wieder in Nahaufnahme gezeigt. Dirhagen, im Kontrast dazu, ist mit der für ihn typischen zweifelnden, unentschlossenen Miene im rechten Hintergrund sichtbar. Er fragt: „Meinst du es aber auch ehrlich, Kollege Thälmann?“ Jemand aus der Menge ruft entrüstet: „Das geht aber zu weit, das ist ein starker Tobak!“ Thälmann antwortet darauf missbilligend: „Wieso denn, wieso denn?“ Direkt an Dirhagen gewandt sagt er: „Jeder soll sagen, was ihn bedrückt. Das ist gut so, Kollege Dirhagen.“ Seinen Blick wieder direkt auf die Masse der Arbeiter gerichtet spricht er dann eindringlich weiter: „Angesichts der drohenden Gefahr, dass Deutschland durch den Faschismus ein Land der Galgen und Scheiterhaufen werden wird, sollten wir es nicht ehrlich

meinen? Sollten wir Kommunisten die geschlossene Kampffraktion der Arbeiterklasse nicht ehrlich meinen? Angesichts der Gefahr, dass Europa wieder von Schützengräben und Massengräbern durchzogen wird, sollten wir es nicht ehrlich meinen?“ Mit jeder Frage wird seine Stimme lauter und nachdrücklicher, den letzten Satz ruft er den Arbeitern förmlich entgegen.

Besonders mit der sich wiederholenden Suggestivfrage „.... sollten wir es nicht ehrlich meinen“ wird Thälmanns Worten wiederum eine besonders überzeugende Wirkung verliehen. Auch während dieses Auftretens erscheint er als die starke, souveräne Persönlichkeit, die von der Richtigkeit seiner Mission überzeugt und deshalb in der Lage ist, auf jede Frage und jedes Problem die richtige Antwort zu geben. Er erscheint jedoch nicht nur in der Eigenschaft des genialen Führers mit fast übermenschlichen Qualitäten, sondern er tritt ebenso wiederum als der verstehende Mitmensch auf, der für jeden ansprechbar ist. Obwohl er sich immer von der Menge abhebt, ist er doch auch stets als Teil der Menge zu erkennen. Letzterer Eindruck entsteht vor allem durch die Inszenierung persönlicher Gespräche, die Thälmann mit Parteigenossen und Arbeitern führt, in denen er neben der politischen Diskussion auch immer Verständnis für ganz persönliche Fragen und Ängste der Menschen zeigt. Die offensichtliche Absicht, Thälmann als Held und gleichzeitig als (Mit-)Mensch erscheinen zu lassen, wurde auf diese Weise effektiv realisiert. Wiederum wird auch hier durch seine Gespräche mit den Arbeitern explizit die marxistisch-leninistische Ideologie untermauert, die besagt, dass die Arbeiterklasse die einzige Kraft ist, die die Kapitalisten und deren Verbündete besiegen kann und in der Lage ist, eine bessere Gesellschaft aufzubauen. Im Gegensatz dazu wird die SPD immer wieder im Kontrast zur KPD als die Partei herausgestellt, die mit den Industriellen, also den Feinden der Arbeiter, kollaboriert. Darüber hinaus wird die SPD als unterstützende Kraft bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten präsentiert,

wodurch ihr jeglicher antifaschistischer Charakter aberkannt wird. Als Resultat dieser Gegenüberstellung beider Parteien in den vielen Filmszenen geht die KPD immer wieder als die einzig wahre antifaschistische Kraft und wahre Partei der Arbeiter hervor. Die SPD wird dagegen als die Partei entlarvt, die die Arbeiterklasse verraten hat und Mitschuld an der Machtübernahme der Nazis trägt, da sie die notwendige Einheitsfront mit den Kommunisten ablehnte und ein Bündnis mit den rechten Kräften einging.

#### **2.4. Nazideutschland**

In einem sehr repräsentativen und luxuriösen großem Raum tagen deutsche Industrielle mit einem amerikanischen Geschäftsmann, der mit Mister McFuller angeredet wird. Es geht offensichtlich um geplante Aufträge der Amerikaner für die deutsche Industrie. Auf amerikanischer Seite werden hierbei, angesichts der aktuellen Lage in Deutschland, Bedenken bezüglich der Sicherheit des Wirtschaftspartners geäußert. McFuller: „Zugegeben, Herr Geheimrat, die Präzision des deutschen Arbeiters ist weltbekannt!“ Geheimrat Hauck: „Vor allem sind unsere Arbeiter billig.“ McFuller: „Nicht teuer... und doch verfolgt die United Steel mit Sorge die Zukunft ihrer Kredite bei Ihnen.“ Geheimrat Hauck: „Die neue Wehrvorlage verspricht eine außerordentliche Belebung unserer Produktion. Die Panzerkreuzerserie... Neue Modelle von Tanks... beträchtliche Staatssubventionen stehen in Aussicht.“ McFuller: „Diese Subventionen werden schlecht und recht die Zinsen unserer Kredite decken. Ich sage es ganz offen: Wir sehen nicht gern unsere Dollars in einer Hand, die zittert. Erst wenn Deutschland von einer starken Hand regiert wird...“ Dieser Satz schließt die Diskussion der beiden Großindustriellen ab, da Geheimrat Hauck unverzüglich zur Reichstagsitzung abberufen wird und der Amerikaner durch einen Anruf in seine Botschaft beordert wird.

Durch diese Szene erfahren Thälmanns Argumente aus vorherigen Diskussionen mit Arbeitern und Parteigenossen bezüglich der Gegensätzlichkeit der Interessen der Kapitalisten gegenüber den Interessen der Arbeiter ihre Bestätigung. Im Gespräch zwischen Geheimrat Hauck und dem amerikanischen Vertreter der Stahlindustrie wird klar herausgestellt, wo die Interessen der Industriellen liegen und dass diese, ganz so wie es Thälmann in seinen Reden bekräftigte, nichts mit den Interessen der Arbeiter gemein haben bzw. diesen konträr gegenüberstehen. Das einzige Interesse der Kapitalisten liegt im Abschluss lukrativer Geschäfte. Am Ende des Gesprächs zwischen den Industriellen spricht der Amerikaner von dem Wunsch, dass Deutschland bald wieder „von einer starken Hand regiert wird...“ Durch diese Ausdrucksweise wird dem Zuschauer das Bild von Hitler, als der stark regierenden Hand förmlich aufgedrängt. Damit wird im Film bereits an dieser Stelle die Verbindung zwischen Kapitalismus und Hitler-Faschismus angedeutet; gleichzeitig wird eine Verbindung zwischen den USA und dem Hitler-Faschismus hergestellt, in der die Amerikaner, im Verfolgen ihrer kapitalistischen Interessen, als Hitler unterstützende Kraft repräsentiert werden. Die deutsche Industrie befindet sich in einer Krise, die „starke regierende Hand“ wird als einzige Lösung der Probleme gesehen. Somit wird Adolf Hitler, bevor er als Person im Film erscheint, bereits im Gespräch zwischen Industriellen eingeführt.

Diese frühzeitig hergestellte Verbindung zwischen Kapitalismus und Faschismus, der laut kommunistischer Ideologie eine Form des Kapitalismus war, wird im weiteren Verlauf der Filmhandlung in mehreren Szenen weiter thematisiert und untermauert. Damit wird der spätere Kampf der Kommunisten gegen die Faschisten gleichzeitig zum Kampf gegen die Kapitalisten und letztendlich wird der Sieg über den Faschismus zum Sieg über den Kapitalismus – ganz so, wie es im Marxismus/Leninismus als Voraussetzung für den erfolgreichen Aufbau des Sozialismus beschrieben wurde. Auf diese Weise wird mit dem Thälmann-Film stark an der

Fundamentierung der Legitimation der DDR gearbeitet – dem sozialistischen Staat, der gesetzmäßig aus dem Sturz des Kapitalismus hervorgegangen ist. Der Rassismus beziehungsweise Antisemitismus, der in der westlichen Welt als das zentrale Merkmal des Faschismus definiert wurde, hatte aus dieser Motivation heraus für die sozialistisch/kommunistische Welt keine beziehungsweise nur untergeordnete Bedeutung.

Hitler erscheint zum ersten Mal in persona während des Wahlkampfes, als er vor dem Reichstag zu seinen nationalsozialistischen Parteigenossen sowie Sympathisanten spricht. Während seiner Rede erhält einer seiner nebenstehenden Berater die Nachricht: „Die Ruhrindustriellen haben zugestimmt, sie finanzieren die Wahl, wir bekommen 2% vom Exporterlös. Wie viel macht das aus? Etliche Millionen.“ Der Berater überbringt Hitler die Nachricht, worauf dieser seine Rede pathetisch mit den Worten beendet: „Ich will heute wieder einmal als Prophet sprechen. Die kommenden Wahlen werden als ein gigantischer Sieg meiner Idee in die Geschichte eingehen.“ Damit wird die direkte Verbindung zwischen Nationalsozialisten und Kapitalisten fundamntiert und gleichzeitig die so genannte Dimitroffsche Formel, nach der aus dem Kapitalismus in einer Krisensituation der Faschismus hervorgeht, bestätigt.

Im weiteren Verlauf des Films werden dafür noch weitere Indizien geliefert, wie zum Beispiel in einer späteren Szene, in der Industrielle und Politiker wiederum in luxuriösen Räumlichkeiten zusammen stehen und diskutieren. Der aus früheren Szenen bereits bekannte Industrielle Geheimrat Hauck sagt in einer Diskussion über die aktuell politische Lage: „Man muss Hitler salonfähig machen, dann geht alles wie nach Noten: Erst wird die KPD kassiert, dann die SPD, dann die Gewerkschaften.“ In einer anderen Gruppe im selben Raum wird der Vertreter der amerikanischen Industrie McFuller sichtbar. Er sagt: „Hitler ist der Mann. Ein guter Pokerspieler. Kein übler Bluffer. Für das Volk ist das gerade das Richtige, und wir

kennen seine Karten.“ Ein älterer Herr erwidert: „Also ich weiß nicht, wir könnten damit leicht Frankreich verstimmen.“ McFuller mit warnender Stimme: „Wenn Sie zu lange zaudern, meine Herren, können Sie sehr leicht Amerika verstimmen.“ In dem Moment öffnet sich eine Nebentür und Hitler wird sichtbar, wie er im Kreise mehrerer Herren im schwarzen Anzug spricht: „Stolpern Sie doch nicht über das Wort Sozialismus, meine Herren! Beurteilen Sie mich nach meinen Taten. Der Krieg gegen den Weltbolschewismus wird in Deutschland begonnen. Darin erkenne ich meine historische Mission.“

Mit dieser Szene wird noch einmal betont, wie Hitler scheinbar aus der Krise der Industrie hervorgeht. Er wird selbst für die Zweifler unter den Kapitalisten zur einzigen Lösung aus der Misere. Mit Hitlers Worten, die er über die Beseitigung des „Weltbolschewismus“ als historische Mission äußert, wird der Gegner klar benannt: Auf der einen Seite die Industriellen und die Nationalsozialisten auf der anderen Seite der größte Widersacher – die Kommunisten. Durch diese vereinfachte Darstellung der geschichtlichen Situation und Ereignisse dieser Zeit, wird im Film (wie im Geschichtsbild der DDR) der Nationalsozialismus in Deutschland reduziert auf eine Macht, deren einziges Ziel die Beseitigung der Kommunisten war, obwohl dies nur ein Aspekt unter vielen war. Die somit vollzogene Vernachlässigung aller weiteren Merkmale des Nationalsozialismus gibt Aufschluss über die Funktion, die der Film als Mittel zur Propagierung und Fundamentierung der herrschenden Ideologie der DDR hatte.

In einer nachfolgenden Szene sitzen Geheimrat Hauck, McFuller und Adolf Hitler zusammen in einem Raum. Mit dem Gongschlag 12 Uhr hebt McFuller sein Glas: „Prosit, meine Herren! Auf ein Europa ohne Kommunisten!“ Geheimrat Hauck, mit Blick auf Hitler, hebt ebenfalls sein Glas und sagt: „Auf den neuen Reichskanzler!“ und alle stoßen gemeinsam an. In dieser Szene wird die Einheit zwischen Kapitalisten und Faschisten quasi besiegelt. Am Ende der Szene plant Hitler den Reichstagsbrand, mit dem die offizielle Jagd auf die

Kommunisten als Brandstifter begonnen werden soll, womit Nazideutschland wiederum als Kampfplatz zwischen Faschisten und Kommunisten erscheint.

Die nun folgende Szene zeigt den Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. zum 28. Februar 1933 als Symbol für den Beginn der vorab geplanten Hetzjagd auf die Kommunisten. Die Reichstagsbrand-Szene endet mit der Verhaftung Dirhagens, der sich ebenfalls in der Menschenmenge befand, die auf das brennende Gebäude schaute. Er hatte sich mit Fiete Jansen, Thälmanns engstem Gefährten, unterhalten. Während der Unterhaltung tritt Änne, Fietes Frau, hinzu und bringt die Nachricht von der Verhaftung Thälmanns. Daraufhin verschwinden beide und Dirhagen bleibt allein zurück. Beobachtet wurde dieses Gespräch von SS-Leuten, die nun von Dirhagen wissen wollen, wer die Leute waren, mit denen er gerade gesprochen hat und wohin sie gegangen sind. Dirhagen verweigert die Antwort und wird daraufhin verhaftet.

Die nächste Szene zeigt ein Kellergewölbe, in das immer mehr Gefangene von bewaffneten SS-Leuten geschleppt werden. Ein blutender und bewusstloser Mann wird brutal in einen Raum gezerrt. Im Hintergrund hört man Stöhnen und Schreie und die wütenden Stimmen der SS-Leute, die die Gefangenen verhören. Der Keller dient den Nazis offensichtlich als Verhörraum und Folterkammer. Wer die Opfer der Nazis sind, wird schnell aufgeklärt. Aus einem hinteren Raum wird ein Mann, gefesselt an den Händen, abgeführt. Ein Nazi sagt zu dem neben ihm stehenden Offizier: „Der Bulgare Dimitroff.“ Der Offizier zu Dimitroff: „Ach, das also ist der Reichstagsbrandstifter.“ Dimitroff: „Sie sehen so aus, als ob sie viel besser wüssten, wer den Reichstag in Brand gesteckt hat.“ Dirhagen, der ebenfalls in diesem Keller festgehalten wird und in diesem Moment fast unmittelbar neben Dimitroff steht, ruft er aufmunternd zu: „Nur Mut, Genosse!“ Der Offizier wird wütend und seine Beherrschung

verlierend schreit er: „Du Schwein, du Lump! Legt ihn in Ketten!“ Währenddessen hört man unentwegt die Schmerzensschreie der Verhörten und die wütenden Stimmen der Nazis.

Der Hetzjagd der Nazis fällt schließlich auch Änne Jansen zum Opfer. Sie wird als aktive Widerstandskämpferin im Untergrund gezeigt, die aus Sorge um ihre Tochter diese zu Freunden bringt, um sie nicht in Gefahr zu bringen. Änne übermittelt wichtige Nachrichten, nimmt an Flugblätteraktionen teil und hält Verbindungen zu internationalen Kampfgenossen, wie zu dem Franzosen Rouger, den sie heimlich in Berlin zu einem Gespräch trifft. Während sie versucht, Verbindung zu einem weiteren Kommunisten aufzunehmen, wird sie schon von den SS-Leuten erwartet und verhaftet. Kurz darauf sieht man sie in Gefangenenkleidung, einem grauen Kittel und einem Kopftuch im Büro eines SS-Sturmbannführers beim Verhör. Sie reagiert auf dessen Fragen nach Namen von führenden Parteigenossen mit scheinbar stoischem Schweigen. Ännes Schweigen macht den Offizier allmählich wütend. Da ertönt auf dem Flur eine Kinderstimme, in der Änne ihre Tochter erkennt. Der SS-Mann öffnet die Tür und lässt das Mädchen herein. Beide liegen sich in den Armen und sind überglücklich vor Wiedersehensfreude. Der Sturmbannführer versucht Ännes Gefühlsausbruch auszunutzen und beginnt erneut seine Fragen zu stellen: „Das Mitglied der Hamburger Parteileitung hieß bis vor dem Krieg Lotte Waldmann und jetzt heißt sie Erika – nicht wahr?“ Änne ignoriert die Frage. Der SS-Mann schreit: „Ich mache kurzen Prozess mit Ihnen, entweder antworten Sie, wie es sich gehört oder Sie haben das Kind zum letzten Mal gesehen und das Kind Sie!“ Darauf sagt Änne tröstend zu ihrer Tochter, die vor Angst in Tränen ausgebrochen ist: „Wein nicht Ännchen, auch das ist einmal vorbei!“ Der Sturmbannführer verliert nun vollends seine Geduld und lässt die Tochter mit Gewalt hinausbringen. In diesem Moment kommt ein SS-Mann herein und sagt: „Sturmbannführer, eine wichtige Nachricht.“ Dieser verlässt den Raum, um die Nachricht zu hören, die lautet: „Die 6. Armee bei Stalingrad ist aufgegeben. Der Führer hat

drei Tage Volkstrauer befohlen.“ Stumm geht der Sturmbannführer zurück in sein Büro, in dem Anne immer noch sitzt und brüllt sie an: „Raus sag ich, raus!“

Zurück im Gefängnis wird Anne von zwei Frauen in Uniform wieder in ihre Zelle gebracht. Anne hört, wie sich beide über die Niederlage bei Stalingrad unterhalten. Sie reißt sich los und schreit durch das Gitter in das Gefängnisgebäude hinein: „Genossen, Sieg der Roten Armee bei Stalingrad!“ Das Wachpersonal schlägt Anne und zieht sie mit Gewalt vom Gitter zurück. Im Gefängnis bricht daraufhin ein großer Tumult aus. Der Eindruck entsteht, als wären alle Gefangenen Gesinnungsgenossen der Kommunistischen Partei. Anne wird von den Frauen zurück in ihre Zelle gebracht, sie schreitet hoch erhobenen Hauptes, mit stolzem und siegesbewusstem Blick, ähnlich dem kampftenschlossenen Gesichtsausdruck Thälmanns, den Gang entlang. Später wird gezeigt, wie sie bei einem Bombenangriff auf Berlin im Gefängnis ums Leben kommt.

Diese Szene wird im Film zu einem besonders dramatischen Moment ausgebaut. Kurz bevor die Bombe im Frauengefängnis einschlägt, erkennt Anne, dass Thälmann sich im gegenüber liegenden Gebäude befindet. Beide rufen sich ihre Namen zu und sie stirbt, seinen Namen rufend, im Feuer. Diese Szene fungiert als Übermittler zweier Botschaften: Zum einen wird Anne nicht nur als Opfer dargestellt, sondern selbst im Angesicht ihres Todes ist sie noch Kämpferin. Zum anderen wird mit dem Tod der jungen tapferen Kommunistin und Mutter die Grausamkeit des Nationalsozialismus auf sehr emotionale Weise vermittelt, wodurch wiederum, über die Sympathie mit Anne, die Trauer um sie und den daraus resultierenden Hass gegen die Faschisten, das Potential zu einer Identifizierung mit den kommunistischen Widerstandskämpfern als einzige Gegenkraft zum Faschismus aufgebaut wird.

Die Hetzjagd der Nazis bleibt während des gesamten Films die Hetzjagd auf die Kommunisten. Einzig sie werden als Gegner und letztendlich auch als einzige Opfer des

Faschismus sichtbar. Es gibt ausschließlich Szenen, die den illegalen Widerstand der Kommunisten zeigen, sowie deren Verfolgung, Verhaftung und Tod. Daneben existieren Szenen, die den offenen Widerstand der Kommunisten zeigen, wenn sie in den Reihen der Roten Armee gegen die Wehrmacht kämpfen. Gegen Ende des Films, während des Vormarsches der Russen nach Westen, gibt es zwei Szenen, die ein KZ zeigen, das im Film jedoch nicht weiter kenntlich gemacht wird. In der ersten Szene wird eine Art illegaler Widerstand im Konzentrationslager angedeutet. Zwei Männer in gestreifter KZ-Uniform, von denen der eine als Dirhagen erkennbar wird, versuchen in einem Versteck Funkkontakt mit den Partisanen aufzunehmen. Es gelingt ihnen und sie erhalten die Information, dass am nächsten Tag Waffen mit einem LKW von Arbeitskräften ins Lager geschmuggelt werden sollen. Das Wachpersonal wird überlistet und die Aktion gelingt.

Die Befreiung selbst wird nicht gezeigt. Das KZ erscheint erst wieder beim Eintreffen der Roten Armee. Die Russen kommen über einen Hügel in das Lager gelaufen und werden dort bereits von den Häftlingen, die scheinbar alle wohlauf sind, freudig erwartet. Sie laufen den russischen Soldaten entgegen und fallen ihnen in die Arme. Es folgt eine allgemeine Verbrüderung, die einem Fest ähnelt: Es wird ein großes Lagerfeuer gemacht, die Häftlinge bekommen Essen aus einem großen Kessel, ein Gefangener probiert seine erste Zigarette nach der Haft, einige Häftlinge lesen zusammen mit Soldaten die russische Tageszeitung „Prawda“, andere lassen sich von russischen Soldaten die Funktechnik erklären. Das Gesamtbild, das durch diese Szene entworfen wird, gleicht dem einer großen Idylle. Mit dieser Darstellung der deutsch-russischen Verbrüderung wird einer der wichtigsten Grundpfeiler der DDR Politik thematisiert: Die Deutsch-Sowjetische-Freundschaft (DSF), die später in der DDR mit der gleichnamigen Organisation institutionalisiert wurde.

## 2.5. Thälmann als einziger Widersacher der Nazis

Während des gesamten Films tritt Ernst Thälmann als einzig ernstzunehmender Gegner der Faschisten in Erscheinung. Er und seine Gefolgsleute sind die einzige Kraft, die von Anfang an versucht, die Machtübernahme der Nationalsozialisten zu verhindern und später diese zu bekämpfen. In einer Szene treffen Industrielle mit Hitler auf einem Bahnhofsgelände der Hauck-Werke zusammen, um ihm ein neu gebautes Panzermodell zu präsentieren. Während dessen fährt ein Zug ab und an der vorher vom Zug verdeckten Mauer werden die Worte „Freiheit für Thälmann“ sichtbar. Darauf reagieren die Industriellen mit wütenden Ausrufen: „Kommunistenpack! Wegwischen, auslöschen!“ Görings Kommentar ist „Zersetzen“, worauf Hitler fragt: „Wie meinen Sie das?“ Görings Antwort lautet: „Mein Führer, überlassen Sie diese Aufgabe mir. Ich will Meier heißen, wenn es mir nicht gelingt.“

Die nächste Einstellung zeigt Göring, wie er den Gefängniskorridor zu Thälmanns Zelle entlang geht. Dort angekommen trifft er Thälmann lesend am Tisch, der keinerlei Anstalten macht, den „hohen Gast“ gebührend zu begrüßen. Auch auf die verzweifelten Zeichen des Wachtmeisters hin, der versucht, ihn zum Aufstehen zu bewegen, reagiert er nicht. Scheinbar völlig ungerührt und gleichgültig betrachtet er Göring, der ihm die Hand entgegenstreckt: „Guten Tag, Herr Thälmann.“ Dieser klappt sein Buch zu, beachtet die ausgestreckte Hand jedoch nicht. Göring setzt sich auf die hinter Thälmann stehende Pritsche und spricht zu ihm: „Ich bin, wie Sie sehen, zu Ihnen gekommen, Herr Thälmann. Ich hätte Sie natürlich holen lassen können, ins Innenministerium, ins Luftfahrtministerium, in die Gestapo.“ Letzteres sagt er mit einem leicht drohenden Unterton in der Stimme. „Ich will aber, dass Sie freiwillig den Schritt zu mir machen. Ich habe Sie immer geschätzt, Thälmann. Meine Überzeugung widerspricht der Ihren, aber die Zeit ist gekommen, den alten Groll zu begraben.“ In einer Zwischeneinblende sehen wir die im Gefängnisgang wartenden SS-Offiziere: „ne

harte Nuss, dieser Thälmann. Meinen Sie? Unserem Chef gelingt alles.“ Zurück in der Gefängniszelle steht Thälmann auf und bleibt vor dem Fenster, mit dem Rücken zu Göring, stehen. Dieser schaut ihn erwartungsvoll an und fährt dann fort: „Ich biete Ihnen die Freiheit an, Herr Thälmann, und verlange nichts Unmögliches dafür. Sie brauchen kein Mitglied unserer Partei zu werden, Sie brauchen nur...“ An dieser Stelle unterbricht er seine Rede, weil Thälmann sich ihm zugewandt hat und ihm mit unverkennbarer Abscheu und Verachtung ins Gesicht schaut. Göring wird wütend und schreit Thälmann beim Herausgehen Flüche und Drohungen entgegen: „...Verfaulen wirst du! Bei lebendigem Leibe, jahrelang, jahrzehntelang verfaulen und vermodern wie ein Kadaver. Wir aber werden Europa beherrschen.“

Besonders mit dieser Gefängniszene, in der Göring als Generalfeldmarschall der Wehrmacht und offizieller Nachfolger Adolf Hitlers mit Thälmann dem Führer der Kommunisten zusammentrifft und in seinem Vorhaben kläglich scheitert, wird Thälmann als einziger Widersacher der Nationalsozialisten präsentiert. Göring hatte in der unmittelbar vorangegangenen Szene Hitler geschworen, die Kommunisten zu „zersetzen“. Sein persönlicher Besuch in Thälmanns Zelle, die erduldeten Erniedrigung durch dessen verachtendes Verhalten, sind eine Niederlage für Göring und sprechen für die Persönlichkeit Thälmanns. Selbst in dieser klar definierten Situation – Göring kommt als Vertreter des nationalsozialistischen Deutschlands zum Gefangenen Thälmann – spricht er ihn mit „Herr Thälmann“ an. Damit wird zum einen demonstriert, wie bedeutend der Status der Kommunisten als Gegenspieler der Nationalsozialisten ist und welche Wertschätzung bzw. Hochachtung die Persönlichkeit Thälmann sogar seinen Gegner abverlangt. Er erscheint auf diese Weise nicht nur als Held der Arbeiter und Kommunisten, sondern in gewisser Weise auch als anerkannte Ausnahmepersönlichkeit der Gegner.

Seine Wahrnehmung als der zentrale Gegner der Nationalsozialisten wird auch erzeugt durch die, trotz Gefängnisaufenthaltes, ungebrochene Präsenz (in Realität bereits seit 1933 im Film gegen Ende der ersten Hälfte nach ungefähr 60 min. Spielzeit – Gesamtspielzeit: 132 min.). Ob in den Reihen der illegalen Widerstandskämpfer in Berlin oder in den Reihen der Kämpfer während des Spanienkrieges oder später während des Zweiten Weltkrieges in der Roten Armee, Thälmann steht scheinbar hinter allen Geschehnissen. Er wird immer wieder als der Held herausgestellt, in dessen Auftrag man kämpft, die Rote Fahne mit seinem Konterfei ist immer bei den Kämpfen sichtbar und sein Name wird immer wieder ehrfurchtsvoll genannt und schließlich sogar einem Bataillon in Spanien sowie später einer Division der Roten Armee als Ehrenbekundung verliehen. In einer Szene trifft die Rote Armee auf deutsche Gefangene. Im Hintergrund ist ein Panzer mit der Roten Fahne und dem Thälmannbild zu sehen. Die erste Frage des Russen an einen deutschen Offizier ist: „Was habt ihr mit Thälmann gemacht?“ Deutscher Offizier: „Versteh ich nicht.“ Russe: „Kennst du nicht Thälmann – Ernst Thälmann?“ Antwort: „Nein.“ Der russische Offizier liest in den offenbar konfiszierten Papieren des Festgenommenen: „Quade heißen Sie. Sturmbannführer und Sonderbeauftragter Görings... und dann haben Sie noch nicht gehört von Thälmann? ...von Auschwitz, Dachau, Buchenwald? Das wird sich finden.“ Diese Szene im Film ist die einzige, in der Konzentrationslager explizit Erwähnung finden und dies nur im Zusammenhang mit Ernst Thälmann. Der rassistisch-antisemitische Charakter des deutschen Nationalsozialismus wird somit zugunsten der Hervorhebung der kommunistischen Antifaschisten außer Acht gelassen.

Die Endszene im Film besiegelt Thälmanns Darstellung als Held und erhebt ihn zum Mythos. Thälmann sitzt in seiner Zelle am Tisch und schreibt einen Brief. Man kann lesen „Es wird kommen, wie es kommen muss. Die befreite Arbeiterschaft wird die Fahne der Nation ergreifen und sie vorantragen, dem Völkerfrühling entgegen.“ Der Wachtmeister öffnete die

Tür und sagt: „Machen Sie sich fertig, Thälmann!“ Auf dem Gang wartet ein SS-Kommando auf ihn, das ihn durch den Korridor geleitet. Einer der SS-Leute fragt mit hämischem Grinsen: „Sie wissen wohl, was kommt?“ Thälmann antwortet mit ungebrochenem Stolz und dem Brustton der Überzeugung: „Ja. Ein besseres Deutschland! Ein Deutschland ohne euch!“ Daraufhin geht er mit der für ihn bereits typisch gewordenen stolzen, unbeugsamen Haltung, den Blick nach vorn gerichtet, den Gefängnisgang entlang – scheinbar der prophezeiten besseren Zukunft entgegen. Im Hintergrund schreiten anfänglich noch die SS-Leute, die später jedoch von einer den gesamten Hintergrund einnehmenden Roten Fahne überdeckt werden. Dieses Bild von Thälmann mutig voranschreitend mit der Roten Fahne hinter sich wird begleitet von seiner Stimme, die die schon mehrmals im Film zitierten Worten aus Maxim Gorkis Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* spricht: „Das Wertvollste, was der Mensch besitzt, ist das Leben. Es wird ihm nur ein einziges Mal gegeben. Und benutzen soll er es so, dass er sterbend sagen kann: Mein ganzes Leben, meine ganze Kraft habe ich dem Herrlichsten auf der Welt, dem Kampf für die Befreiung der Menschheit gewidmet.“ Mit Beendigung dieser Worte verschwindet Thälmann und nur die Rote Fahne bleibt wehend zurück, dazu ertönt das Thälmannlied, in dem es unter anderem heißt: „... Thälmann, Thälmann vor allen, Deutschlands unsterblicher Sohn. Thälmann ist niemals gefallen, Stimme und Haupt der Nation.“

In diese Endszene wird Ernst Thälmann noch einmal, und dies mit ganz besonderer Wirkung, durch das Zusammenspiel aller Mittel des Medium Films, als Held und Mythos präsentiert. In erster Linie geschieht das durch die Bilder, die Thälmann in Nahaufnahme und in Bildmitte, in stolzer und mutiger Haltung zeigen; der Gefängniswärter beziehungsweise die SS-Leute halten sich hauptsächlich im Hintergrund und mit gebührendem Abstand. Diese Darstellung wird durch die Musik unterstützt, die am Anfang, als Thälmann aus der Zelle

geholt wird, instrumental tongewaltig, dramatisch und bedeutungsvoll klingt und dann am Ende, als Thälmann allein den Gang entlang schreitet, den Blick siegesbewusst und entschlossen, in einen gewaltigen Chorgesang übergeht. Das Verschmelzen von Bild und Gesang wird in dem Moment erreicht, in dem Thälmann verschwindet und das Lied weiter erklingt, in dem es sinngemäß heißt, dass Thälmann niemals gestorben sei, sondern sein Vermächtnis immer lebendig bleibt. Er wird damit zum Mythos erhoben, zum Mythos, auf dem die Gründung der DDR basiert, die damit quasi zu einer Art Vermächtnis Ernst Thälmanns wird. Mit der Gründung dieses sozialistischen Staates werden seine Ideen, für die er sein Leben geopfert hat, letztendlich doch noch verwirklicht. Dementsprechend dürfte die gewünschte Schlussfolgerung, die sich für den Rezipienten daraus ergeben sollte, sein: Thälmanns Vermächtnis weiterzuführen und die DDR gegen den Kapitalismus zu verteidigen. In letzter Konsequenz hieß das für den DDR-Bürger, als überzeugtes, treues Mitglied des (sozialistischen) Staates seine Pflicht zu erfüllen.

## 2.6. Zusammenfassung

Der Film *Thälmann – Führer seiner Klasse* spiegelt mit dem Geschichtsbild, das er entwirft, die Ideologie und Politik der DDR wider. Das Thema Judenverfolgung und Holocaust wurde bei der Darstellung Hitlerdeutschlands völlig ignoriert. Es gibt nur eine Szene, in der das Wort „Juden“ Erwähnung findet. Dies geschieht in der Reichstagsszene während Thälmanns Rede beziehungsweise Streitgespräch mit den Industriellen und Mitgliedern der NSDAP. Dort wird Thälmann von einem seiner Gegner als „Jude“ beschimpft. Es wird jedoch nicht eindeutig klargestellt, wer ihn beschimpft, ein Nazi oder ein Vertreter der Industrie. In einer späteren Szene, die in der Detailanalyse bereits beschrieben wurde, verbindet ein russischer Offizier in seiner Frage nach dem Verbleib Thälmanns dessen Schicksal mit den Konzentrationslagern:

„und dann haben Sie noch nicht gehört von Thälmann? ...von Auschwitz, Dachau, Buchenwald?“ Die Namen der Konzentrationslager, insbesondere von Auschwitz, dem Inbegriff der Verbrechen der Nazis an den Juden, nur in den Kontext von Ernst Thälmann zu setzen, ist äußerst aufschlussreich im Hinblick auf Erkenntnisse über das durch die DDR-Regierung konstruierte Geschichtsbild von Nazideutschland. Die Darstellung von Konzentrationslagern im Film beschränkt sich auf die zwei kurzen in der Analyse beschriebenen Szenen von jeweils einer beziehungsweise anderthalb Minuten. Juden, die in der Nachkriegspolitik der DDR als „nur“ Opfer definiert wurden, hatten im Geschichtsbild keinen Platz. Die Unterscheidung zwischen denjenigen, die im Nationalsozialismus durch den Rassismus/Antisemitismus zu Opfern wurden und denjenigen, die aufgrund ihrer KPD-Parteizugehörigkeit und ihrer antifaschistischen Aktivitäten zu Opfern wurden, führte dazu, dass Rassismus und Antisemitismus, als wesentlicher Zug des deutschen Nationalsozialismus, im Geschichtsbild der DDR eine untergeordnete Rolle spielten, wie in *Thälmann – Führer seiner Klasse* dokumentiert. Dem gegenüber wird den kommunistisch-antifaschistischen Kämpfern zentrale Bedeutung beigemessen.

Dieses Bild wird durch die Repräsentation der Kommunisten als die einzigen Widersacher und Opfer der Nazis im Film geprägt. In der bereits beschriebenen Kellerszene, in der Menschen verhört und gefoltert werden, wird durch das Auftreten Dimitroffs klar herausgestellt, wer die Verfolgten der Nazis sind – die antifaschistischen Widerstandskämpfer, die wie der bulgarische Kommunist Dimitroff gegen die Faschisten kämpfen. Nur die Darstellung ihres Leidens und Sterbens ist von Bedeutung, da sie dadurch, wie Ernst Thälmann, zu Helden werden. Dirhagen, der im Film als der zentrale Vertreter der SPD dargestellt wird, ist auch in diesem Keller. Sein Aufenthalt dort ist jedoch das Resultat eines Gesprächs mit den Kommunisten Änne und Fietje Jansen und seiner anschließenden

Verweigerung, den Nazis den Aufenthalt der Beiden preiszugeben. Somit wird er als vermeintlicher Kommunist oder zumindest Sympathisant der Kommunisten von den Nazis verhaftet, wodurch das konstruierte Bild vom kommunistischen Antifaschisten als dem einzigen Gegner und Opfer der Nazis wieder hergestellt wird.

Eine der für die Vergangenheitsbewältigung der DDR wohl aussagekräftigsten Szenen im Film stellt der Moment der Ankunft der Russischen Armee im Konzentrationslager dar. Es gibt während der gesamten Szene keine Einstellung, die in irgendeiner Weise Not oder Leid der KZ-Häftlinge zeigen, keine schwachen oder kranken Menschen sind zu sehen, keine Toten. Durch die in der Analyse bereits beschriebene Verbrüderung zwischen Russischer Armee und KZ-Häftlingen wird vor allem der Eindruck vermittelt, dass die Russen zusammen mit den kommunistischen Widerstandskämpfern den Faschismus besiegt haben und nun der Weg für den Aufbau einer besseren Zukunft frei ist. Dem durch Dokumentationen bekannten Bild von Überlebenden aus Konzentrationslagern wird hier das Bild von einem Menschen entgegengestellt, der dem Leben im KZ getrotzt hat, der auch dort die Faschisten bekämpft und sich letztendlich selbst befreit hat, der nun wissbegierig in die neue Zeit sieht (KZ Häftlinge lassen sich von einem Russen die Funktechnik erklären), der sich für die Geschehnisse in der Welt interessiert (KZ Häftlinge lesen gemeinsam mit den Russen die „Prawda“) und der an den gemeinsamen Aufbau einer besseren Gesellschaft glaubt (die Verbrüderung von Dirhagen und Jansen). Infolge der von Staats- und Parteiführung der DDR betriebenen starken Differenzierung zwischen „Verfolgten des Naziregimes“ (antifaschistischen Widerstandskämpfern) und denjenigen, die „nur“ Opfer waren (u.a. Juden, Sinti und Roma, Homosexuelle, Antifaschisten aus anderen Gesellschaftsschichten) gibt es im Film keine „nur“ Opfer, sondern kommunistische Helden wie Georgie Dimitroff, die Gefolterten nach dem

Reichstagsbrand sowie Änne und schließlich Ernst Thälmann selbst, die als Widerstandskämpfer von den Nazis verfolgt und als solche zu Opfern des Regimes wurden.

So sind die Opfer im Thälmann-Film auch gleichzeitig die Sieger der Geschichte. Der Schwerpunkt liegt hier eindeutig nicht auf der Darstellung beziehungsweise einer Aufarbeitung der geschichtlichen Ereignisse, sondern vielmehr auf der Darstellung des Beginns einer neuen Zeit, der des Sozialismus. Die geschichtlichen Ereignisse werden unter diesem Aspekt selektiert und nur die, die von Bedeutung für die Gegenwart sind und die notwendigen Erklärungen für die Nachkriegsentwicklung in Ostdeutschland lieferten, wurden thematisiert und entsprechend präsentiert. Der physisch und psychisch zerstörte Überlebende des Konzentrationslagers hätte nicht in das Wunschbild vom Beginn einer besseren Zeit gepasst. Er hätte mehr das Bild der Vergangenheit entworfen und Zweifel an einer neuen, besseren Zeit aufkommen lassen und er hätte Fragen nach der gemeinsamen Verantwortung für diese Verbrechen aufkommen lassen, wie es überall in der Welt geschehen ist. Somit wurde mit der einzigen KZ-Szene im Film das Bild vom Opfer des Faschismus dem Interesse des Staates angepasst.

### **2.7. Öffentliche Rezeption des Films *Thälmann-Führer seiner Klasse***

Eine interessante Erweiterung dieser Filmanalyse würde sicherlich eine Analyse der Aufnahme des Films beim DDR-Publikum darstellen. Leider liegen hierzu keine verwertbaren Daten vor. Ähnlich der Situation in der Filmproduktion, in der die künstlerische Freiheit der Filmschaffenden extrem eingeschränkt war, war auch eine freie Meinungsäußerung des Einzelnen in der Gesellschaft kaum möglich. Der Überwachungsapparat griff in alle öffentlichen Bereiche ein, so dass auch jegliche Berichterstattung, wie zum Beispiel die Veröffentlichung von Meinungen zum Film, kontrolliert wurde. Eine negative Kritik hätte bei

den in Kapitel I beschriebenen Kontrollstrukturen nur eine geringe Chance gehabt, an die Öffentlichkeit zu gelangen.

Die Einflussnahme der staatlichen Behörden endete bei Filmen mit einer derart hohen Bedeutung für die Staats- und Parteiführung der DDR nicht mit Fertigstellung der Produktion, sondern es wurde auch die Veröffentlichung des Films gesteuert und überwacht. Dementsprechend wurde die Aufführung der Thälmann-Filme von staatlicher Seite wie ein großes gesellschaftliches Ereignis vorbereitet und zelebriert. „Als die Thälmann-Filme schließlich ins Kino kommen, erscheint die gesamte Staats- und Parteiführung... Walter Ulbricht hält eine Festrede, Wilhelm Pieck schreibt ein Geleitwort. Beim Kinoeinsatz bleibt nichts dem Zufall überlassen. Millionen DDR-Bürger – Arbeitskollektive, Schulklassen, Behörden, Regimentern – wird es zur Pflicht gemacht, ins Kino zu gehen. Verantwortlich sind Betriebsleiter, Direktoren, Parteisekretäre... Öffentliche Kritik wird am Thälmann-Opus bis zum Ende der DDR kaum geübt“ (Schenk, „Thälmann“ *Impressum* 7). Aus heutiger Sicht ist der Film zu einem historischen Dokument geworden, das helfen kann, Erkenntnisse darüber zu gewinnen, wie das Geschichtsbild aussah, das die DDR vom Nationalsozialismus entworfen hat. Er kann in diesem Kontext Zeugnis darüber ablegen, wie die DDR durch das Medium Film versucht hat, ihre Ideologie und vor allem ihren Gründungsmythos zu popularisieren sowie ihre Politik durchzusetzen und zu legitimieren, um letztendlich ihre historische Überlegenheit der BRD und der gesamten westlichen Welt gegenüber zu demonstrieren.

### 3. Zwischen Subversion und Anpassung: Filmanalyse *Sterne* (1958)

#### 3.1. Einführung

Konrad Wolf war einer der bedeutendsten und international anerkanntesten DEFA-Regisseure der sechziger und siebziger Jahre. Er produzierte vor allem antifaschistische Filme sowie kritische Gegenwartsfilme. 1965 wurde er mit 38 Jahren Präsident der Akademie der Künste der DDR. In dieser Position, die er bis zu seinem frühen Tod 1982 innehatte, schuf er „in Ostberlin Freiräume für unangepasste DDR-Künstler“ (MDR-Kultur). Er war Gründungs- und späteres Vorstandsmitglied des 1967 ins Leben gerufenen Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR. 1981 wurde er zum Mitglied des ZK der SED gewählt. Er war eine umstrittene Persönlichkeit in der DDR. In seiner 2005 erschienen Biografie beschrieben die beiden Autoren Jacobson und Aurich ihn als „großen Regisseur zwischen Subversion und Anpassung“ (Jacobson „Abstrakt“). Als Zeit seines Lebens überzeugter Kommunist und Idealist geriet er mit seiner Arbeit und in Ausübung seiner kulturpolitischen Funktionen oftmals in Konflikt mit dem Staatsapparat des „real existierenden Sozialismus“. Eine seiner größten Niederlagen war die starke Kritik und letztendlich der Verbot seines Gegenwartsfilms *Sonnensucher* (1958). Zu seinen bekanntesten antifaschistischen Filmen, für die er zahlreiche nationale sowie internationale Auszeichnungen erhalten hatte, zählen *Lissy* (1957), *Sterne* (1958), das autobiografische Werk *Ich war neunzehn* (1968), *Mama, ich lebe* (1976); sein erfolgreichster Gegenwartsfilm, der 1980 auf der Berlinale in West-Berlin ausgezeichnet wurde, war *Solo Sunny* (1980).

*Sterne* entstand im Jahre 1958 als eine DEFA Co-Produktion in Zusammenarbeit mit den bulgarischen Filmstudios. Das Szenarium zum Film schrieb der Bulgare Angel Wagenstein. Wagenstein war während des Zweiten Weltkrieges in der Partisanenbewegung Bulgariens aktiv gewesen und hatte in seiner Erzählung eigene Erlebnisse verarbeitet. Nach

dem Krieg studierte er an der Filmhochschule Moskau, wo er Konrad Wolf kennen lernte, der dort ebenfalls sein Studium absolvierte. Beide sammelten gemeinsame Erfahrungen und wurden Freunde, wohl auch, weil sie sich „in ihrer Weltsicht verbunden fühlten“ (Bisky 65). Jahre nach ihrer Zeit in Moskau bat Angel Wagenstein seinen Freund Konrad Wolf, sein Drehbuch zum Film *Sterne* zu lesen. Wolf war von der Geschichte begeistert und erklärte sich bereit, sie zu verfilmen (Mückenberger, *Regisseure* 171).

Zur Entscheidung, den Film *Sterne* im Rahmen dieser Arbeit zu analysieren, trugen hauptsächlich zwei Faktoren bei. Zum einen ist die Handlung des Films im Jahre 1943 angesiedelt und spielt damit nicht nur während der Nazi Herrschaft, sondern auch mitten im Zweiten Weltkrieg. Zum anderen war es der Titel, der mich veranlasste, diesen Film auszuwählen, da das Wort *Sterne* sich nicht nur auf die Himmelskörper bezieht, sondern auf den so genannten David- beziehungsweise Judensterne, den jeder, der von den Nazis als Jude eingestuft wurde, gut sichtbar an seiner Kleidung tragen musste. „...Unter dem Nationalsozialismus wurde der gelbe Davidstern zum Zwangsabzeichen, das seit 1939 in den deutschen Ostgebieten, seit 1941 in Deutschland und seit 1942 in den eroberten Gebieten mit der Aufschrift ‚Jude‘ zu tragen war“ (Zeitverlag III 262).

Mit dem Wissen über den Handlungszeitraum 1943 gibt der Titel Anlass zu der Vermutung, dass die Judenverfolgung während des Nationalsozialismus Thema des Filmes sein wird. Inwieweit der Titel diesen Erwartungen gerecht wird, soll die Analyse herausstellen.

Im Jahr 1943 kommt in einem kleinen bulgarischen Städtchen, das von deutschen Soldaten besetzt ist, ein Transport griechischer Juden an. Die Menschen sollen später nach Auschwitz überführt werden. Ruth, eine junge Jüdin, bittet den zufällig am Lager vorbeispazierenden Unteroffizier Walter wegen einer Gebärenden um Hilfe. Walter geht zuerst nur gleichgültig mit den Schultern zuckend vorbei. Er ist getroffen von Ruths wütenden

Anschuldigungen, die sie ihm hinterher ruft: „Ihr Deutschen seid keine Menschen – alle!“ Daraufhin ändert er sein Verhalten und erscheint kurze Zeit später zusammen mit einem Arzt im Lager. Dort treffen die beiden ein zweites Mal aufeinander und obwohl sie nicht nur durch den Stacheldraht des Lagers getrennt sind, sondern auch durch völlig gegensätzliche Erfahrungen und Einstellungen zum Leben, entwickelt sich aus diesen Begegnungen ein starkes Interesse füreinander.

Walter trifft Ruth zunächst zufällig wieder, als sein Zimmerkollege, Leutnant Kurt, eine Frau zum Amüsieren für ihn aus dem Lager in die Kneipe bringen lässt. Walter ist verwirrt und fühlt sich unwohl in dieser Situation. Er versucht, Ruth vor den aufdringlichen Zugriffen des Leutnants zu beschützen und geht mit ihr, unter dem Vorwand, sich mit ihr allein vergnügen zu wollen, im Dorf spazieren. Diese Situation wiederholt sich kurz darauf noch einmal, diesmal ist es jedoch Walter, der seinen ranghöheren Kameraden dazu bringt, Ruth holen zu lassen. Während der sich dabei entwickelnden Unterhaltung, die mehr einem philosophischen Streitgespräch über das Leben ähnelt, erkennt Walter mehr und mehr, dass es für jeden eine Wahl gibt. Allmählich wird er sich seiner Mitverantwortung für die Geschehnisse bewusst. Bisher hatte er alles wie von höherer Stelle vorherbestimmt akzeptiert. Sein Verhalten den bulgarischen Zwangsarbeitern gegenüber, die er beaufsichtigen soll, war zwar immer sehr freundlich, fast kumpelhaft, aber er hatte nie die Situation an sich in Frage gestellt, sondern seine Rolle als Besatzer einfach als selbstverständlich hingenommen. Aus seinen Reden geht hervor, dass er die gegenwärtige Situation zwar als widernatürlich und nicht seinem Weltbild entsprechend empfindet, aber seine Schlussfolgerung erschöpft sich immer wieder in der Erkenntnis: „Was kann man denn schon machen!“

Ganz im Gegensatz dazu steht das Verhalten von Leutnant Kurt, der die Situation nicht nur als gegeben hinnimmt, sondern seinen Status sichtlich genießt und ausnutzt. Sein

Verhalten den Zwangsarbeitern und ganz besonders den jüdischen Gefangenen gegenüber ist herablassend und erbarmungslos. Walter gegenüber zeigt er jedoch ein fast liebevoll-freundschaftliches Verhalten. Seine ihm etwas verschroben erscheinende Art betrachtet er mit milder Nachsicht. Er begründet Walters scheinbare Verklärtheit und Realitätsferne mit seinen künstlerischen Neigungen. Die langsam aufkeimende echte Zuneigung für die Jüdin, die Kurt bei Walter entdeckt, wird von diesem zwar auch mit einer gewissen Nachsicht betrachtet, jedoch nur begrenzt toleriert. Er beschließt, im Interesse seines Freundes den Transport nach Auschwitz einen Tag früher als angegeben loszuschicken. Gerade für diesen Tag hatte Walter ein Versteck für Ruth organisiert. Der bulgarischen Zwangsarbeiters Petko, zu dem er ein besonders gutes Verhältnis entwickelt hatte, wollte ihm helfen. Walter geht zum Lager, um Ruth abzuholen und erfährt dort, dass die Juden bereits für den Abtransport nach Auschwitz zum Bahnhof gebracht wurden. Dort angekommen, sieht er nur noch, wie der Zug vor seinen Augen in einem Tunnel verschwindet. Tief erschüttert über sein Zuspätkommen und den Verlust wendet er sich Petko zu, von dem er weiß, dass er mit den Partisanen in Verbindung steht. Er fragt ihn: „Ihr braucht Waffen?“ und beide gehen zusammen davon. Mit dieser Szene endet der Film.

Den Eindruck, den der Film nach dem ersten Betrachten hinterlässt, ist der, Zeuge einer großen Wandlung gewesen zu sein. Ein völlig resignierter, passiver Mensch – Unteroffizier Walter – entwickelt sich durch seine unglückliche Liebe zur Jüdin Ruth zu einem Menschen, der den aktiven Widerstandskampf der Partisanen unterstützt.

Zu Beginn der Handlung lernt der Betrachter zwei Deutsche kennen, die sich beide auf ihre Weise mit dem Faschismus arrangiert haben. Auf der einen Seite steht Unteroffizier Walter, der das bestehende System zwar als negativ erkennt, aber als Reaktion darauf lediglich einen menschenverachtenden Zynismus entwickelt hat: „Es gab das Mittelalter, die

Renaissance, das Goldene Zeitalter. Jetzt ist das Zeitalter des allgemeinen Idiotismus hereingebrochen.“ Dem gegenüber steht Leutnant Kurt, der keinerlei Zweifel oder Skrupel hat. Am Ende des Films ist Leutnant Kurt immer noch derselbe gewissenlose Mensch und Nutznießer der Verhältnisse, sein Kamerad Unteroffizier Walter ist jedoch zu jemandem geworden, der seine Mitverantwortung an den Verbrechen erkannt hat.

Diese Entwicklung macht den zentralen Inhalt des Films aus. Somit erfüllt sich die Erwartung, dass die Verbrechen an den Juden während der Naziherrschaft in Deutschland Hauptthema des Films seien, nicht. Protagonist ist der Unteroffizier Walter und die Handlung des Films zeigt seine Wandlung vom passiven Mitläufer zum aktiven Widerstandskämpfer. Das Schicksal der Juden, beziehungsweise der jungen Jüdin Ruth, ist innerhalb der Handlung nur insofern von Bedeutung, als dass sie es ist, beziehungsweise Walters Zuneigung zu ihr, die sein Anderswerden auslöst. Der erste Eindruck, den der Film gibt, lässt somit den Schluss zu, dass hier, wie bereits in dem ersten analysierten Film, der kommunistische Widerstand gegen den Faschismus die zentrale Rolle spielt, obwohl dies erst in der Schlusszene eindeutig herausgestellt wird. Im Gegensatz zum Thälmann-Film liegt der Schwerpunkt in Konrad Wolfs Film *Sterne* jedoch nicht in der Darstellung des kommunistischen antifaschistischen Widerstandes, sondern in der Darstellung der Entscheidungsfindung, sich diesem anzuschließen.

In diesem zweiten Film findet die im ersten Kapitel aufgestellte These, dass im Geschichtsbild der DDR der Holocaust ignoriert beziehungsweise tabuisiert wurde, ebenfalls ihre Bestätigung. In Konrad Wolfs Werk wird bereits durch den Titel *Sterne* das Thema „Juden im Dritten Reich“ impliziert und die Ausgangssituation im Film, um die herum die Handlung sich entwickelt, ist dann auch die Deportation jüdischer Familien in das Vernichtungslager Auschwitz. Das Thema selbst wird im Film jedoch nicht weiter entwickelt. In der folgenden

Analyse soll mit Hilfe ausgewählter Szenen detaillierter herausgearbeitet werden, welche Aspekte ostdeutscher Geschichtsschreibung durch den DEFA-Spielfilm *Sterne* aufgegriffen werden und wie diese thematisiert und präsentiert werden.

### **3.2. Darstellung der Juden im Film**

Der Film beginnt mit der eigentlichen Schlusszene – dem Abtransport der Juden nach Auschwitz. Der Bahnsteig erscheint grau und verregnet. Menschen aller Altersgruppen drängeln sich auf dem Gleis und verteilen sich nach und nach auf die einzelnen Waggon. Dies geschieht trotz des starken Regens langsam, fast zögerlich. Die deutschen Soldaten treiben die Menschen immer wieder zur Eile an. Die statische Kamera lässt den Menschenstrom, der sich zu den Waggon bewegt, in einem Wechsel zwischen Halbtotaler und Nahaufnahme vorüberziehen und fängt so für Augenblicke einzelne Gesichter in Großaufnahme ein. Sie sind alle, ob jung oder alt, durch die gleiche Trauer und Resignation gekennzeichnet. Inmitten dieser Menschenmenge befindet sich eine junge Frau, die sich immer wieder suchend umschaute und schließlich als Letzte in einen Waggon steigt. Hinter ihr wird die Tür verriegelt und ein Soldat schreibt an die Außenwand „Juden – Polen, 11.10.43“ und malt den Judenstern daneben. Kurz darauf setzt sich der Zug in Bewegung und verschwindet langsam in der Dunkelheit.

Diese Szene, die Anfangs- und Endszene zugleich ist, wird beide Male begleitet von den schwermütigen Klängen und dem Gesang eines jüdischen Liedes. Dieses Lied in jiddischer Sprache mit dem Titel „'Ss brent, Brider, 'ss brent“ war 1938 von Mordechaj Gebirtig gedichtet und komponiert worden. Mordechaj Gebirtig wurde 1877 in Krakau geboren und lebte während der Naziherrschaft in Polen. Er starb 1942 während des Transportes in das Vernichtungslager Belzec (Ortmeyer 28). Durch die Aufschrift des deutschen Soldaten über

Zielort, Zeit und Art des Transportes wird dem Rezipienten von Anbeginn eindeutig klargemacht, was passiert – Menschen jüdischer Herkunft werden in ein Konzentrationslager nach Polen gebracht. Im Verlaufe der Filmhandlung stellt sich später heraus, dass der Zielort des Transportes das Vernichtungslager Auschwitz ist. Der Anblick der verzweifelten Gesichter der Menschen, ihr schleppender Gang, der Regen, die wehmütig klingende Melodie, alle diese Faktoren entwerfen ein Opferbild der Menschen.

Der Text des Liedes jedoch, dessen letzte Strophe in der Endszene in Worten vor dem Hintergrund des davon rollenden Zuges auf Deutsch erscheint, steht im Widerspruch zu diesem Bild der Hilflosigkeit, das der Anblick der abtransportierten Menschen vermittelt: „Es brennt, Brüder, es brennt. Ach, es brennt. Die Hilf' liegt in euren Händ'. Wenn das Städtle euch ist teuer, nehmt die Kellen, löscht das Feuer! Löscht's mit eurem eignen Blut! Beweist, dass ihr das könnt!“ (Ortmeyer 28). Diese Diskrepanz könnte der Hervorhebung beziehungsweise Verdeutlichung der Einteilung der Opfer des Faschismus in zwei Kategorien dienen, wie sie in der DDR vorgenommen wurde. Auf der einen Seite die passiven Opfer (die Juden), auf der anderen Seite diejenigen, die im Kampf zu Opfern wurden (die kommunistischen Widerstandskämpfer). Die Szene hat darüber hinaus einen starken emotionalen Gehalt. Die Wahrnehmung hilfloser, verzweifelter Menschen, alter Frauen und Männer, Kinder, junger Mütter, löst beim Betrachter das Gefühl von Mitleid aus, wodurch wiederum der Wunsch entsteht, die Rolle des Retters zu übernehmen. Wer die Retter waren, wird mit der Endszene, in der der Protagonist den bulgarischen Partisanen seine Unterstützung anbietet, eindeutig herausgestellt.

Nach dem vorweggenommenen Ende der Geschichte beginnt die Handlung in ihrer chronologischen Reihenfolge. Nach ungefähr fünf Minuten, in denen der Ort der Handlung und der Protagonist vorgestellt werden, trifft der Transport griechischer Juden in dem kleinen

bulgarischen Städtchen ein, wo er bis zum Weitertransport in einer ehemaligen Schule untergebracht werden soll. Ähnlich wie in der Abtransportszene auf dem Bahnhof erscheinen die Menschen auch in dieser Szene als Opfer. Der Betrachter sieht die Gruppe jüdischer Deportierter zum ersten Mal in der Totalen und aus der Obersicht von einem kleinen Hügel herab: Ein sich langsam dahinschleppender Strom gebeugter Menschen bewegt sich auf der staubigen, aus den Bergen kommenden Straße auf die Stadt zu.

Die nächste Szene, in der die Gruppe jüdischer Deportierter im Zentrum der Betrachtung steht, ist ein Appell auf dem Schulhof, der befohlen wurde, nachdem Medikamente aus dem Lager der deutschen Besatzer gestohlen wurden. Leutnant Kurt lässt alle Juden in Reih und Glied Aufstellung nehmen und verlangt die Herausgabe der Medikamente. Als niemand auf diese Forderung reagiert, schreitet er prüfenden Blickes die Reihen der Gefangenen ab. Parallel zu ihm bewegt sich die Kamera, die bei ihrer Fahrt von einem Gefangenen zum anderen schwenkt und dabei einzelne Gesichter heranzoomt und für mehrere Sekunden in statischer Einstellung in Großaufnahme zeigt: Nach unten gerichtete oder entrückt in weite Ferne schauende Augen werden erkennbar. Das Gesicht einer Frau wird sichtbar, die ihren Kopf auf die Schulter ihres Nebenmannes gelegt hat und scheinbar teilnahmslos ins Nichts blickt, daneben ein hilflos erscheinender Blinder, vor ihm, auf dem Boden sitzend, ein kleines Mädchen, das unschuldig lächelnd zum Leutnant aufblickt und schließlich ein Mann, der zitternd vor Angst mit weit aufgerissenen Augen panisch um sich blickt. Die Menge dieser vielen Gesichter, die der Betrachter nacheinander sieht und denen er durch die Kameraeinstellung scheinbar nahe kommt, werden alle vereint durch denselben leidenden und hilflosen Ausdruck, der beim Betrachter immer wieder das Opferbild entstehen lässt.

Wie bereits festgestellt, wurde mit dieser Darstellung der Juden als ‚passive Opfer‘ der DDR-Geschichtsschreibung gefolgt. Für die DDR Politik war die Betonung dieses Status‘ von so großer Bedeutung, da auf diese Weise eine klare Abgrenzung zu den Widerstandskämpfern, die gekämpft und gelitten hatten, vorgenommen werden konnte, was in der Konsequenz zu einer besondere Hervorhebung und Aufwertung letzterer führte. Dies war wiederum wichtig für die Herausstellung der Bedeutung, die die kommunistischen antifaschistischen Widerstandskämpfer als (Be-)Gründer der DDR in ihrem Gründungsmythos spielten.

Innerhalb der Filmhandlung ergibt sich für diese deutliche Herausarbeitung des Opferstatus noch eine weitere Funktion. Durch die so produzierte Opfer-Wahrnehmung beim Rezipienten entsteht das Potential einer Identifizierung des Betrachters nicht mit dem Opfer, sondern mit einem potentiellen Beschützer beziehungsweise Retter – dem kommunistischen Widerstandskämpfer. Da die oben beschriebenen Szenen fast die einzigen im Film sind, in denen Juden im Zentrum der Betrachtung stehen, drängt sich die Erkenntnis auf, dass das Thema „Juden im Dritten Reich“ sich tatsächlich in ihrer Darstellung als hilflose Opfer, die Mitleid beim Betrachter wecken sollen, erschöpft. So könnte man weiter schlussfolgern, dass den Juden letztendlich in diesem Film die Funktion zukam, Parteinahme für die Partisanen beim Betrachter zu wecken. Die Einzige, die aus der Opfermenge austritt, ist Ruth, sie scheint jedoch nur als Auslöser für Walters Wandlung eine Rolle zu spielen. Innerhalb der Handlung ist sie nicht zur Thematisierung der Verbrechen an den Juden von Bedeutung, sondern im Hinblick auf ihre den Protagonisten verändernde Wirkung.

### 3.3. Unteroffizier Walter

Die ersten Bilder des Films, die den Abtransport jüdischer Gefangene nach Auschwitz zeigen, scheinen noch die Vermutung, dass dies ein Film über die Verbrechen der Nationalsozialisten an den Juden ist, zu bestätigen. Jedoch wird durch die unmittelbar darauf folgende Szene dieser erste Eindruck wieder zerstört. Nach einem mehrere Sekunden andauernden Festhalten des Bildes in der Dunkelheit, die nach dem Verschwinden des Zuges im Tunnel zurückbleibt, wird es allmählich wieder hell, sehr hell, und das Bild einer schönen Landschaft erscheint vor den Augen des Betrachters. Die Kamera schwenkt langsam, anfänglich aus der Vogelperspektive, von links nach rechts über diese malerisch schöne Berglandschaft, an deren Fuße ein kleines Städtchen liegt, um schließlich dort zu „landen“. Zur Normalsicht übergehend werden nun einzelnen Menschen sichtbar, die sich in den kleinen Gassen geschäftig hin und her bewegen.

In diese Dunkelheit hinein, noch bevor der Betrachter die schöne Landschaft und das kleine Städtchen kennen lernt, beginnt die Stimme eines anonymen Erzählers in gebrochenem Deutsch zu erklären, wessen Geschichte hier erzählt wird: „Sie erinnern sich doch noch: Die Nacht schluckte sie, um sie niemals mehr dem Tage zurückzugeben. Aber wie war das damals? Warum wenden wir uns wieder dieser Zeit zu? Aber beginnen wir vom Anfang, ganz vom Anfang“. In diesem Moment nähert sich die Kamera einem Gässchen und fängt schließlich einen jungen Mann in Uniform ein, den sie bei seinem scheinbar ziellosen Dahinschlendern begleitet. Der Erzähler spricht unterdessen weiter: „In jenen Jahren, die uns heute schon so fern erscheinen, begegneten wir einem deutschen Unteroffizier. Was suchte er in unserem kleinen bulgarischen Städtchen und wie hieß er eigentlich? Für uns alle war er einfach der ‚Herr Unteroffizier‘. Man wusste hier nichts von ihm. Vielleicht nur, dass er etwas hinkte. Nicht einmal seinen richtigen Namen konnten wir erfahren, deshalb wollen wir ihn in unserer Erzählung einfach Walter nennen.“ Der Zuschauer wird darüber im Unklaren gelassen, in

wessen Namen der Erzähler spricht. Die Frage, wer mit der Bezeichnung „wir“ gemeint ist, bleibt vorerst unbeantwortet und wird erst später, im Verlaufe der Handlung, aufgeklärt.

Der junge Mann streift weiter durch das Städtchen und wirft den dort arbeitenden Männern ab und zu eine kleine Frage oder Bemerkung zu. Er trifft dabei auf einen älteren Einheimischen, der ihm eifertig „Heil Hitler!“ entgegen ruft. Die Kamera zeigt die beiden Männer in der Halbtotale, jedoch bestimmt das Gesicht des Jüngeren das Bild, das als Reaktion auf den Gruß einen Ausdruck von Geringschätzung beziehungsweise Ablehnung annimmt. Ohne Erwiderung wendet er sich ab und geht weiter zu den arbeitenden Männern hinüber. Unter denen herrscht eine fast fröhliche Atmosphäre, sie singen und lachen miteinander und rufen dem ankommenden jungen Mann in Uniform ein freundliches „Hallo“ zu. Der lächelt über die gute Laune und fragt einen der Arbeiter in der Landessprache: „Bist ja heute so lustig Blashe? Hast wohl Hochzeit?“ Der Angesprochene antwortet: „Was dem Einen seinen Hochzeit, ist dem Anderen sein Begräbnis.“ Ein anderer sagt: „Schönes Wetter heute.“ Das Bild dieser Szene wäre fast idyllisch – würde der junge Mann nicht eine Uniform tragen und würden die Männer sich nicht heimlich zuflüstern: „Wenn du erfährst, warum wir lustig sind...“ Worauf einer dem anderen die Neuigkeit zuträgt, die der Grund ihrer Freude ist: „Unsere haben Smolensk genommen!“ Somit wird in dieser ersten Szene bereits angedeutet, dass es Widersacher gegen die etablierte (faschistische) Macht gibt, da mit dem „unsere“ in der geheimen Nachricht offensichtlich die Rote Armee gemeint ist, dass der junge Mann nicht hundertprozentig auf der Seite der Macht steht, die er vertritt, da er der den Hitlergruß nicht erwidert hat, dass er jedoch auch nicht der „anderen Seite“ angehört, da die Arbeiter ihm die wichtige Nachricht nicht mitteilen.

Dieser junge Mann ist Walter, von dem der Erzähler gesprochen hat und dessen Geschichte hier erzählt wird. Im Folgenden erfährt der Zuschauer, dass Walter früher

Kunstmaler war und immer noch gern seine Zeit mit dem Porträtieren von Menschen und Landschaften verbringt, dass er verantwortlich für die Beaufsichtigung der bulgarischen Zwangsarbeiter ist und ein gutes Verhältnis zu ihnen entwickelt hat, dass er sich mit seinem Zimmerkollegen und Kameraden, dem Leutnant Kurt, relativ gut versteht, auch wenn beide völlig unterschiedlicher Natur sind. Beide haben ein Lieblingsplätzchen auf einem Hügel unweit des Städtchens, wohin sie sich ab und zu zurückziehen, um zu plaudern und sich an der Landschaft und ihrem Glück, den Krieg hier verbringen zu dürfen, zu erfreuen. Walter ist zu Beginn des Films der verträumte, realitätsferne Idealist. Er lehnt zwar jegliche Gewalt ab, akzeptiert jedoch die Umstände an sich und versucht, sich so gut beziehungsweise anständig wie möglich in diesen zu bewegen. Er ist immer sehr höflich, geradezu nett und verständnisvoll im Umgang mit den Zwangsarbeitern und Dorfbewohnern, und auch in seiner ersten persönlichen Begegnung mit einem jüdischen Gefangenen verhält er sich unter den gegebenen Umständen anständig und in gewisser Weise sogar einfühlsam.

Walter steht unmittelbar vor dem Stacheldrahtzaun, der den Schulhof, auf dem die Juden eingesperrt sind, begrenzt und will seine gerade fertig gerauchte Zigarette austreten, da begegnet sein Blick dem eines älteren Mannes hinter dem Zaun. Der Mann trägt einen schwarzen Hut und einen alten Mantel mit einem großen Judenstern auf der Brust. Beide sehen sich für Momente in die Augen. Dieser Blick wird von der Kamera in Großaufnahme festgehalten. Daraufhin sieht man beide Männer in Halbtotale sich gegenüberstehen und einander ansehend. Walter hält inne, tritt den Zigarettenkippen nicht aus und holt aus seiner Jackentasche ein angefangenes Päckchen Zigaretten. Er hält es dem Juden hin und sagt: „Da nimm! Na nimm schon,“ worauf der Mann erst ihn und dann das Päckchen abschätzend anschaut und antwortet: „Danke, Herr Unteroffizier, ich rauche nicht.“ Walter zuckt betont gleichgültig mit den Schultern, steckt die Schachtel wieder in seine Tasche und geht davon. An

seinem Gesichtsausdruck in Nahaufnahme wird jedoch sichtbar, dass er sich nicht ganz wohl in seiner Haut fühlt. Die offene Ablehnung des Mannes, der keine Almosen von einem Deutschen (Nazi) annimmt, haben dessen Stolz und Würde demonstriert, die er sich trotz Erniedrigung und Demütigung, die ihm und seinem Volk durch die Nazis zugefügt wurden, bewahrt hat. Dadurch erlangt er seinen Peinigern gegenüber eine gewisse Überlegenheit und Größe, die Walters scheinbare Großzügigkeit ins Gegenteil kehren und ihn in dieser Situation eher großspurig und gönnerhaft erscheinen lassen.

Darauf folgt die Szene, in der sich Ruth und Walter zum ersten Mal begegnen. Sie kommt über den Schulhof zum Stacheldrahtzaun gelaufen und bittet ihn verzweifelt um Hilfe. „Herr Unteroffizier, ich bitte Sie, eine Frau liegt in den Wehen!“ Diesmal verhält Walter sich anders. Er zeigt sofort diese am Ende der vorangegangenen Begegnung gemachte, typische Geste der Gleichgültigkeit – das Schulterzucken, und, bereits weitergehend, sagt er: „Na und! Was noch?“ Beide gehen, jeder auf seiner Seite, nebeneinander am Zaun entlang und Ruth fährt fort mit ihrem Bitten: „Eine sehr schwere Geburt. Beide werden sterben – sie und das Kind.“ Walter erwidert auf Ruths Erklärungen: „Was soll ich denn da machen? So was kann doch mal passieren.“ Er will sich umdrehen, da hält Ruth ihn fest und, während sie Walter anschaut, zeigt die Kamera nur ihr Gesicht in Nahaufnahme, als sie sagt: „Ihr seid keine Menschen! Wilde Tiere! Alle Deutschen sind gleich, vom Ersten bis zum Letzten! Alle! Wölfe! Ratten!“ Dann schwenkt die Kamera auf Walter und zeigt sein Gesicht ebenfalls in Großaufnahme, wie er für einen Moment betroffen auf den Boden schaut, um dann betont forsch zu antworten: „Hör mal Jüdin, für das, was du gesagt hast, könnte ich dich auf der Stelle erschießen. Würde nicht mal Gewissensbisse spüren.“ Wieder etwas betreten wirkend wendet er sich langsam zum Gehen und beendet seine kleine Tirade zögerlich mit den Worten: „Aber, ich habe einfach keine Zeit!“

Dies ist der Walter, dem der Betrachter zu Beginn des Films begegnet: Ein junger, kultivierter Mann, etwas sentimental und realitätsfern, der über viele positive menschliche Eigenschaften verfügt, wie Mitgefühl und ein natürlich freundliches Wesen, der jedoch auch geprägt ist von der Ideologie des Faschismus, da er dessen Macht in dem kleinen bulgarischen Städtchen vertritt.

Es ist vor allem die Begegnung mit Ruth und seine Zuneigung zu ihr, die ihn verändert. Ruth erscheint innerhalb der Handlung hauptsächlich in der Rolle des Anklägers. In den gemeinsamen Gesprächen mit Walter haben ihre Worte fast agitatorischen Charakter. Bei ihrem ersten gemeinsamen Spaziergang gehen beide, gefolgt von einem Wachposten, nebeneinander im Dunkeln durch das Städtchen bis zu einem kleinen Hügel, auf dem sie sich niederlassen. Dabei sitzt Ruth etwas höher als Walter, so dass sie beim Sprechen auf ihn herab und er zu ihr hinaufschauen muss. Wenn sie spricht, ist ihr Gesicht fast ausschließlich in Großaufnahme und hell ausgeleuchtet sichtbar. Diese Faktoren tragen mit dazu bei, dass ihren Worten eine besondere Bedeutung und Aussagekraft verliehen wird und sie in diesen Gesprächszenen eindeutig die Szene bestimmt und zur Hauptperson avanciert. Sie blickt abwechselnd geradeaus oder nachdenklich in die Ferne, wodurch der Eindruck entsteht, sie spräche zu sich selbst oder zu einem imaginären Zuhörer. In einer dieser Einstellungen sagt sie: „Das, was Menschen jetzt trennt, wird vorüber gehen – wie vor kurzem die Flugzeuge vorüber sind.“ Walter, der in diesem Moment hinter ihr sitzt und im Bild nicht sichtbar ist, erwidert: „Und sie werden wieder zurückkommen!“ Ruth: „Und wieder vorüber fliegen.“ Von nun an sind beide im Bild. Die Kamera zeigt sie für einen Moment in der Halbtotale, wie sie auf dem Hügel sitzen mit dem dunklen Himmel im Hintergrund, an dem große Wolken schnell vorbeiziehen. Dann schwenkt die Kamera von einem zum anderen und zeigt jeweils das Gesicht desjenigen, der gerade spricht, in Nahaufnahme. Walter: „Dasselbe sage ich doch

auch. Das Böse ist eben ewig.“ Ruth: „Das hängt von den Menschen ab.“ Walter: „Nichts hängt von ihnen ab, der Mensch ist kein Gott.“ Ruth: „Viel hängt von ihm ab, wenn er wirklich ein Mensch ist.“ Mit diesen Worten erscheint Ruth wieder in Großaufnahme, den Blick nachdenklich ins Nichts gerichtet. Ruths Repräsentation in dieser Szene lässt klar erkennen, dass sie die „Überbringerin“ wichtiger Mitteilungen ist.

Beider Sicht auf die Welt und ihre Einstellung zum Leben sind völlig unterschiedlich. Dadurch entwickelt sich ihr Gespräch zu einer Art Wortgefecht – einem „Kampf“, aus dem Ruth als Siegerin hervorgeht. Sie findet immer eine Antwort auf Walters pessimistische, fatalistische Auffassungen. In ihren Worten finden sich Grundauffassungen der sozialistischen Ideologie, die in der Erkenntnis gipfeln, dass das Gute am Ende siegen wird. Was mit dem „Guten“ im Film gemeint ist, wird in der Schlusszene impliziert, als Walter sich den Widerstandskämpfern anschließt. Mit dieser Botschaft wird trotz des tragischen Endes, den der Abtransport von Ruth und den anderen Juden nach Auschwitz darstellt, ein Optimismus hinsichtlich einer besseren Zukunft ausgestrahlt. Dieser Optimismus, als ein Aspekt in der Darstellung des Nationalsozialismus, soll sich als typisch für alle drei untersuchten Filme erweisen. Walters These „Das Böse ist eben ewig“ wird von Ruth negiert, indem sie mit ihren Worten impliziert, der Mensch ist die prägende Kraft in der Welt, es gibt keine höhere Macht, der er ausgeliefert ist. Der Mensch entscheidet mit seinem Handeln, wie die Welt aussieht und wie sie sich entwickeln wird. Ihre letzten Worte, bevor beide zum Lager zurückgehen, „... wenn er wirklich ein Mensch ist,“ lösen bei Walter, und in der Verlängerung beim Rezipienten, Nachdenklichkeit aus.

Das so provozierte Infragestellen der Weltsicht von Walter, der einer höheren „Instanz“ die Verantwortung für alles Geschehen zuschreibt, bereitet den Boden für seine Wandlung, die ihn über die Erkenntnis von der eigenen Kraft zur Veränderung, zur Erkenntnis von der Pflicht,

diese Kraft auch zu gebrauchen, führt. Das Konzept der in dem Dialog thematisierten Begriffe wie Verantwortungsbewusstsein und Pflichtbewusstsein beinhaltet in der Staatsideologie der DDR vor allem die Verantwortung des Einzelnen der Gesellschaft gegenüber und der daraus erwachsenen Pflicht, sich aktiv am Aufbau und dem Schutz des Sozialismus zu beteiligen.

Als es hell wird, gehen beide ins Dorf zurück und am Stacheldrahtzaun, vor dem sie sich mit Handschlag verabschieden, sagt Walter zu Ruth: „Übrigens: Eigentlich hasse ich die Menschen gar nicht.“ Worauf Ruth, schon das Tor halb offen haltend, antwortet: „Sie hassen sie nicht, aber Sie haben Angst, sie zu lieben.“ Walter: „Angst“ Ruth: „Ja. Jemanden lieben heißt, etwas für ihn zu tun – oder wenigstens den Willen haben, etwas für ihn zu tun.“ Daraufhin lässt sie Walter stehen und geht über den noch menschenleeren Schulhof auf das Gebäude zu. Die Kamera folgt ihr dabei in Walters Position verharrend, so dass Ruth langsam entschwindet und je weiter sie sich entfernt, desto verlassener und hilfloser wirkt sie auf dem einsamen Gelände.

Durch die so inszenierte Wahrnehmung ihrer Person als verlassen und hilflos, wird wiederum die allgemeine Repräsentation der Juden als Opfer unterstützt. Die Darstellung von Ruth als hilfloses Opfer, unmittelbar nach ihrem „siegreichen“ Gespräch mit Walter erscheint widersprüchlich. Diese Diskrepanz ähnelt der Anfangs- bzw. Endszene, in der das jüdische Lied die Menschen zum Widerstand aufruft, das Bild jedoch die Juden also hilflose Opfer repräsentiert. Ruth, die der Rezipient als attraktive, intelligente und starke Frau kennen lernt, erscheint plötzlich wieder hilflos beziehungsweise hilfebedürftig. Letzteres entwickelt sich zum entscheidenden Aspekt dieser Szene, so dass auch hier ein großes Potential zu einer Identifizierung mit den antifaschistischen Widerstandskämpfern aufgebaut wird.

Walter bleibt neben dem Wachposten zurück und schaut ihr lange nachdenklich hinterher. In der Halbtotale zeigt die Kamera den Posten im Profil, der damit beschäftigt ist,

sich eine Zigarette anzuzünden und neben ihm Walter, immer noch in Ruths Richtung schauend, bis er schließlich den Blick abwendet und fragt: „Was kann man denn tun?“ Worauf der Posten erwidert: „Schlafen, Herr Unteroffizier!“ Darauf Walter resignierend: „Ja. Schlafen.“ Daraufhin dreht er sich kurzentschlossen um und geht davon.

Das zweite Zusammentreffen der beiden findet unmittelbar nach der Bestrafung der Gefangenen wegen des Diebstahls von Medikamenten, die Walter auf Petkos Bitten hin für die Juden gestohlen hatte, statt. Wieder ist es Nacht. Zu Beginn ihres Treffens stehen beide irgendwo am Dorfrand in fast völliger Dunkelheit: Ruth im vorderen Teil des Bildes in Großaufnahme mit hell ausgeleuchtetem Gesicht, etwas links dahinter, im Halbschatten, Walter. Er spricht den Strafappell im Lager an: „Ich bedaure, was auf dem Schulhof geschehen ist mit den Medikamenten.“ Ruth: „Ihr Kollege ist konsequenter als Sie. Der bedauert wenigstens nichts.“ Daraufhin löst sich Walter aus dem Halbschatten und stellt sich neben Ruth. Nun sind beider Gesichter hell ausgeleuchtet im Vordergrund. Walter: „Er und ich sind nicht dieselben.“ Ruth: „Ihr seid alle schuld, gleich schuld – oder sind Sie etwa ohne Schuld für diesen Tag, für alles, was in den letzten Jahren täglich passiert?“ Walter: „Ich habe das nicht gewollt.“ Ruth mit scharfer Stimme: „Sie haben das nicht gewollt, doch sie haben zugelassen, dass es geschieht.“

Während dieses Dialoges bleibt Ruths Gesicht in Großaufnahme in Bildmitte, während Walter neben ihr nur für Momente sichtbar wird, um dann wieder durch sein unruhiges Auf- und Abschreiten im Schatten des Hintergrundes zu verschwinden. Im Gegensatz zu ihrem ersten gemeinsamen Gespräch, bei dem Walter ruhig neben Ruth sitzend seine Argumente vorbringt und dabei eine gewisse Überzeugung ausstrahlt, verrät seine Körpersprache diesmal eine starke Unruhe beziehungsweise sich allmählich ausbreitende Zweifel. Walter: „Sie mögen Recht haben. Hab eben immer Pech. Wollte Ihnen helfen mit den

Medikamenten, hab Ihnen dadurch nur Unglück gebracht.“ Während er dies sagt, ist es sein nachdenkliches Gesicht, das in Großaufnahme das Bild bestimmt. Hinter ihm, ein paar Schritte entfernt, nur verschwommen wahrzunehmen, steht Ruth im Halbschatten ein wenig zur Seite gewandt. Bis auf die beiden Protagonisten ist das gesamte Bild in Dunkelheit getaucht.

Im weiteren Gesprächsverlauf stellt sich Ruth wieder neben Walter und dieser erzählt ihr, dass Auschwitz kein Arbeitslager, sondern ein Todeslager ist: „Auschwitz, das sind keine Gemüsegärten. Auschwitz, das ist ein Konzentrationslager – ein Todeslager.“ Ruth: „Ich weiß.“ Walter ist erschüttert über Ruths scheinbare Ruhe und Gleichmut ihrem Schicksal gegenüber. Walter fordert Ruth auf zu fliehen. „Sie müssen fliehen!“ Ruth: „Warum gerade ich?“ Walter: „Ich hätte nicht die Fähigkeit, an alle Menschen zu denken. Aber Ihnen muss ich helfen, das ist wichtig für mich.“ Ruth: „Für Sie?“ Walter: „Ja. Der Mensch muss manchmal etwas tun, um sich selbst zu beweisen, dass er kein Schwein ist. Helfen Sie mir, das zu tun!“ Walter bittet Ruth ihm zu helfen, seinen ersten Schritt aus der Passivität zu tun. Sie soll ihm „erlauben“ sie zu retten, damit er ein Mensch werden kann.

Im weiteren Verlauf ihres gemeinsamen Spazierganges zurück ins Städtchen versucht Walter wieder, sie zur Flucht zu überreden: „Du musst fliehen!“ Ruth: „Vielleicht, aber es ist gemein allein zu fliehen.“ Walter: „Denk nach, das ist doch ein unsinniges Opfer.“ Ruth: „Vielleicht. Es ist Zeit, dass ich ins Lager zurückgehe.“ Mit dem von Ruth hiermit bekundeten Gefühl von Verantwortung, nicht nur für ihre Familie, sondern auch für alle anderen Mitglieder der Gemeinschaft, wird wieder das sozialistische Ideal von der gegenseitige Verantwortung in der Gesellschaft thematisiert. Im größeren Kontext wurde dieses Ideal mit dem Begriff „Internationale Solidarität“ belegt, der beinhaltete, dass jeder DDR-Bürger nicht nur Verantwortung für die Menschen im eigenen Land trug, sondern auch für die Menschen in allen anderen sozialistischen Ländern sowie in der Dritten Welt.

Am Ende ihres gemeinsamen Spazierganges stehen sich Ruth und Walter auf dem Kirchplatz gegenüber und die Kamera schaut zuerst zum Kirchturm herauf und im nächsten Moment vom Kirchturm auf die beiden herab. Der Kamerawinkel aus dieser Vogelperspektive ist so eingerichtet, dass er einen Blick auf den kleinen Marktplatz erlaubt, deren unterer Teil in einer Art Fünfeckform erleuchtet, darüber hinaus jedoch in völliges Dunkel getaucht ist. Gleichzeitig sieht man auf die Glocken im Turm, deren Bewegungen sichtbar werden, als sie in dem Moment zu schlagen beginnen, in dem Ruth und Walter sich verabschieden. Aus dieser Entfernung erscheinen die Menschen sehr klein, wie sie da auf dem Markplatz stehen und jeder schließlich langsam in eine andere Richtung davon geht. Die Szene wird begleitet von der schon bekannten ruhigen, schwermütigen Melodie, deren wehmütiger Gesang in jüdischer Sprache genau im Augenblick des Abschieds der beiden einsetzt, langsam lauter wird und Ruth auch noch begleitet, als sie langsamen, schweren Schrittes durch das Schulgebäude an den vielen Menschen vorbei schreitet.

Das durch die Kameraperspektive, die spezielle Beleuchtung und die Musik komponierte „Markplatz-Bild“, übt eine besonders emotionale Wirkung auf den Rezipienten aus. Es vermittelt den Eindruck, Zeuge tragischen Geschehens zu sein, von deren Ausmaß die beiden Menschen dort unten nur ein kleiner Teil sind. Das tragische Geschehen in der Filmhandlung ist die unüberwindbare Trennung von Ruth, der griechischen Jüdin, und Walter, dem Unterleutnant der deutschen Wehrmacht, für die es in der Zeit des Faschismus keine Zukunft gibt. Die implizierte, größere Tragödie, deren Teil sie sind, ist der herrschende Faschismus, der die Regeln der Menschlichkeit außer Kraft setzt und Menschen entweder zu Opfern oder Verbrechern beziehungsweise (Mit-) Schuldigen werden lässt. Die dritte Kategorie (die wichtigste für die Filmproduzenten), die der heldenhaften Widerstandskämpfer, war innerhalb der bisherigen Filmhandlung nur von marginaler Bedeutung.

Dies ändert sich mit der Schlusszene des Films, als Walter, verändert durch die Begegnung mit Ruth und verzweifelt über ihren Verlust, sich den Partisanen anschließt. Diese radikale Wandlung wird nur angedeutet. Walter kommt vom Bahnhof zurück, den er zu spät erreicht und Ruth nicht mehr vom Abtransport nach Auschwitz retten konnte. Er geht zu Petko, einem der bulgarischen Zwangsarbeiter, von dem er weiß, dass er mit den Partisanen zusammenarbeitet. Walter: „Gibt es eine Kraft dagegen, Petko?“ Petko: „Ja,“ und nach einer kleinen Pause ein erneutes „Ja.“ Walter geht langsam in Richtung Straße und Petko bleibt noch einen Moment stehen und schaut nachdenklich lächelnd dem jungen Mann hinterher. Dann folgt er ihm, bis sie beide nebeneinander gehen. Da fragt Walter ihn: „Du hast gesagt, ihr braucht Waffen?“ Petko: „Ja, Herr Unteroffizier.“ Dies sind die letzten Worte der Charaktere im Film.

Die letzten Worte im Film überhaupt hört der Rezipient vom Erzähler. Es ist eine Passage aus seinem Prolog: „Für uns alle war er einfach der Herr Unteroffizier. Man wusste hier nichts von ihm. Vielleicht nur, dass er etwas hinkte. Nicht einmal seinen richtigen Namen konnten wir erfahren, deshalb wollen wir ihn in unserer Erzählung einfach Walter nennen. Aber Sie erinnern sich doch noch?“ Durch die Wiederholung dieser Worte im Kontext des vorab beschriebenen Bildes klärt sich nun eindeutig auf, wer „wir“ sind – die Partisanen also die kommunistischen antifaschistischen Widerstandskämpfer. Damit endet die Einstellung und vor dem Hintergrund des davonfahrenden Zuges beginnt der Abspann. Das letzte Bild des Films ist Ruths Gesicht in Nahaufnahme, wie sie mit großen traurigen Augen durch die Gitterstäbe des Waggonfensters zurückblickt. Dass es ihr Gesicht ist, das der Rezipient als letztes Bild des Filmes sieht, ist Ausdruck der Bedeutung, die ihrem Charakter innerhalb und vor allem auch über die Filmhandlung hinaus zukommt. Sie ist es, die Walter dazu gebracht hat, einen Standpunkt zu beziehen und dafür einzustehen, was unter den historischen (Film-)

Bedingungen hieß, antifaschistischer Widerstandskämpfer zu werden. Über die Filmhandlung hinaus wirkt Ruths Gesicht in dieser Endszene wie eine Mahnung, Verantwortung für seine Mitmenschen zu zeigen. Im historischen Moment der Rezeption hieß das, den sozialistischen Standpunkt beziehen.

Für den Rezipienten trägt der Charakter Walters das größte Potential zur Identifizierung. Sein Lernprozess, der ihn allmählich erkennen lässt, wie sehr er Mitschuld trägt an den Verbrechen, die im Faschismus verübt werden, ist für die meisten Menschen nachvollziehbar. Sein Weg zu dieser Erkenntnis führt über eine sehr persönliche, jedoch universelle Erfahrung, die fast jeder schon einmal erlebt hat – über die Liebe. Der Schmerz und die Verzweiflung über seine unglückliche Liebe zu Ruth lassen ihn alles noch einmal überdenken und eröffnen ihm neue Perspektiven. Walter macht durch persönliche Erfahrungen eine positive Entwicklung durch, die ihn reifen und am Ende seine Stellung in der Gesellschaft finden lässt.

In diesem Sinne folgt Konrad Wolf mit seinem Film *Sterne* dem klassischen Modell des deutschen Bildungsroman der, wie von Wilhelm Dilthey beschrieben, die Geschichte eines jungen Mannes ist, „wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiss wird“ (Dilthey 249). Auch der „junge Held“ in *Sterne* wird sich am Ende seiner „Aufgabe in der Welt gewiss.“ Er hat seine Resignation abgelegt, die sich bisher in rhetorischen Fragen („Was kann man denn schon tun?“) erschöpft hatte und ist nun bereit, Verantwortung zu übernehmen. Diese Wandlung soll auch für den Rezipienten nachvollziehbar sein, damit er so seine Verantwortung in der

Gegenwart erkennen und Partei für die „richtige Seite“ ergreifen kann – für die Gesellschaft, für die die kommunistischen Antifaschisten gekämpft haben, den Sozialismus.

### 3.4. Leutnant Kurt

Mit der Darstellung des Charakters des Leutnants Kurt im Film wird ein besonderer Aspekt des Faschismus thematisiert, der sich mit dem menschlichen Faktor seiner Etablierung und Existenz befasst. Durch seine Figur wird der Frage nachgegangen: Wie konnte der Faschismus entstehen und was für Menschen waren die Nazis? Mit Kurts Person wird dem Faschismus das Gesicht eines „ganz normalen Menschen“ gegeben, was ihn jedoch nicht weniger grausam erscheinen lässt.

Kurt wohnt mit Walter zusammen in einem Zimmer. Beide gehören der Deutschen Wehrmacht an und arbeiten in deren Auftrag in einem kleinen bulgarischen Städtchen. Kurt erscheint dem Rezipienten zu Beginn der Handlung als geselliger, lustiger Typ – eine Person, die das Leben nicht so ernst nimmt und immer einen Grund zu Heiterkeit findet. Obwohl Vergnügen und Genuss offenbar das wichtigste für ihn sind, ist er jedoch auch echter freundschaftlicher Gefühle fähig, wie seinem Kameraden Walter gegenüber, um den er sich sogar ein wenig zu sorgen scheint. Abgesehen von der vorweggenommenen Schlusszene, in der Kurt den Abtransport der Juden beaufsichtigt, erscheint er zum ersten Mal in einer Szene zusammen mit Walter. Sein erstes Auftreten zeigt ihn als Mann mit Sinn für Humor. Er amüsiert sich über die Schimpftirade, die Walter gerade von einem Vorgesetzten über sich ergehen lassen musste. Er lacht und macht Scherze darüber. Im darauf folgenden lockeren Gespräch mit Walter schlägt er dann, fast ein wenig verschwörerisch, als wären sie zwei Jungen im Ferienlager, vor: „Du, sag mal! Wolln wir uns nicht wieder mal absetzen aus der Dreckswelt?“

Die nächste Einstellung zeigt beide Männer auf einem kleinen idyllischen Hügel, der den Blick auf die Berge in der Ferne, den endlosen Himmel mit malerischen weißen Wolken und den kleinen Ort im Tal freigibt. Walter malt das Städtchen und Kurt liegt, genüsslich eine Zigarette rauchend daneben. Beide Männer erscheinen abwechselnd im Zentrum des Bildes, in der Halbtotale mit der Landschaft im Hintergrund. Kurt: „Weißt du, wenn ich uns hier so sehe im Paradies, da dachte ich daran, woher wir beide gekommen sind: Leningrad. Weißt du noch, wo es dich erwisch hat?“ Walter: „Ja. Na und?“ Kurts Gesicht, nun in Nahaufnahme, das einen fast träumerischen Ausdruck zeigt, eine Zigarette lässig im Mundwinkel geklemmt, füllt das gesamte Bild aus, als er sagt: „Leningrad und dieses schöne Inselchen. Es gibt keinen Krieg. Bestimmt. Nur Stille.“ In diesem Moment wird das brummende Geräusch herannahender Flugzeuge hörbar. Kurt, ein wenig irritiert, richtet sich auf und schaut zum Himmel empor. Die Kamera zeigt ihn in der Halbtotale, die idyllische Landschaft mit Bergen und Städtchen im Hintergrund. Nach einem kurzen Augenblick beginnt er wieder selig zu lächeln: „Die Amis. Die fliegen vorbei – und Goodbye.“ Während er dies sagt, winkt er lachend gen Himmel, den nicht sichtbaren Flugzeugen zu. Dann schaut er plötzlich ernst drein, runzelt die Stirn, so als wäre ihm plötzlich doch noch ein sehr ernsthafter Gedanke gekommen, und sagt: „Nur mit den Weibern ist nichts los. Nicht, dass sie nicht wollen, die zieren sich bloß so.“ Plötzlich wechselt sein Ausdruck wieder und voller Enthusiasmus sagt er zu Walter gewandt: „Du Walter, wir müssten mal wieder was Anständiges in der Kneipe organisieren!“ Wieder wechselt sein Ausdruck und zeigt völlige Entspannung und Zufriedenheit. Er schaut breit lächelnd drein und reckt sich genüsslich. Mit den Worten „Ich bin glücklich, du,“ komplettiert sich die Stimmung von Lebensfreude und Glückseligkeit, die dieses Bild produziert.

Walter, der immer noch malend, mit dem Rücken zu Kurt sitzt, rückt nun in Großaufnahme ins Zentrum des Bildes, als er sagt: „Weil du ein Schimpanse bist. Ach Gott! Du bist zu beneiden. Die Menschheit hat sich zwei Millionen Jahren lang hochgerackert, um wieder dahin zu kommen, wo sie angefangen hat. Schade um die Mühe!“ Kurt antwortet darauf: „Im Krieg sind alle Schimpansen!“

Diese Bezeichnung „Schimpanse,“ die Walter für Kurt gefunden hat (und die dieser heiter akzeptiert), verrät etwas über seine persönliche Erklärung für die Existenz von Krieg und Faschismus. Es ist eine sehr einfache Erklärung: Der Mensch hat die Fähigkeit verloren, die ihn zum Menschen macht, sein Bewusstsein. Damit „befreit“ Walter die Menschen (und sich selbst) von der Verantwortung für ihr Handeln. Dass er den Affen zum Sinnbild für den bewusstseinlosen Menschen macht, zeigt darüber hinaus, wie groß seine Ignoranz oder Distanz gegenüber dem verbrecherischen Charakter des Systems trotz aller Kritik zu diesem Zeitpunkt noch ist. Mit einem Schimpansen mag man vielleicht Dummheit assoziieren, aber Begriffe wie Bösartigkeit, Grausamkeit, Gefährlichkeit sind nicht Teil seines Images. Dieses harmlose Bild, das Walter vom Faschismus entwirft, zeigt, wie gering seine Bereitschaft ist, sich tatsächlich mit der Realität auseinanderzusetzen beziehungsweise den Faschismus als das zu erkennen, was er ist.

Kurz darauf hört man das Klingeln kleiner Kuhglöckchen und ein kleiner Junge mit einer Ziegenherde wird sichtbar. Kurt ruft: „Da! Auch so ein kleiner Schimpanse! Komm mal her, kleiner Schimpanse!“ Er versucht ihn heran zu rufen, um ihm ein Stückchen Schokolade, das er in seiner Tasche gefunden hat, zu geben. Der Junge läuft jedoch hastig davon. Kurts Verständnis dieser Situation kommt in seinen Worten zum Ausdruck: „Verdammt wildes Land. Kinder wissen nicht, was Schokolade ist!“ Ihm kommt nicht einmal der Gedanke, dass der

Junge Angst vor ihm, dem deutschen Besatzer, haben könnte. Für ihn ist die Welt harmonisch und perfekt.

Diese Szene, auf dem malerisch schön gelegenen Hügel, repräsentiert auf besonders deutliche Weise Charakter und Weltsicht dieser beiden Männer. Walter ist gebildet, ernst, nachdenklich, den humanitären Werten anhaftend, der seine Umgebung aufmerksam beobachtet und wahrnimmt und weiß, dass das, was geschieht nicht richtig ist, sondern eigentlich der Entwicklung der menschlichen Zivilisation entgegenläuft, der für sich jedoch die Rolle des Betrachters akzeptiert hat und somit eine gewisse, sichere Distanz zu den Geschehnissen wahren kann – bis er durch die Begegnung mit Ruth selbst zum unmittelbar Betroffenen wird. Anders Kurt: weniger ein Mann des Denkens als ein Mann der Tat, selbstzufrieden und immer bemüht, sich das Leben so schön wie möglich zu machen, ein Bestreben, dem er alles andere unterordnet. Dabei interessiert ihn nicht, was außerhalb seines unmittelbaren Lebensraumes geschieht. Er beschäftigt sich nur soweit mit diesen Dingen, wie es die augenblickliche Situation erfordert, alles weitere ignoriert er. Mit dieser Haltung, die gekennzeichnet ist von einer scheinbar völligen Absenz an persönlichem Verantwortungsbewusstsein und Mitgefühl, wird die Organisation des Weitertransports der jüdischen Familien ins Vernichtungslager Auschwitz für Kurt zu einem ganz normalen Job.

Dies wird deutlich in seiner Reaktion auf das Eintreffen der Juden, deren Ankunft er vom Hügel aus wahrnimmt. Seine gute Laune scheint plötzlich verflogen, als er sagt: „Verflucht noch mal! Griechische Juden! Der Teufel soll sie holen! Ich muss sie übernehmen, bis Güterwagen kommen.“ Im nächsten Moment jedoch, bevor er den Hügel hinunterläuft, um den Transport in Empfang zu nehmen, ruft er seinem Kameraden mit derselben heiteren Stimme und dem lachenden Gesicht wie kurz zuvor zu: „Wiedersehen Rembrandt! Genieß du wenigstens unser stilles Tal!“ Das bekannte deutsche Volkslied „Dich mein stilles Tal, grüß ich

tausendmal“ vor sich her singend, läuft er davon, um seinen „Job“ zu machen. Nach dieser Szene könnte der Rezipient vielleicht noch denken, dass Kurt vielleicht gar nicht weiß, was er dort tut, dass er nicht weiß, dass er mithilft, Männer, Frauen und Kinder in Vernichtungslager zu schicken. Dieser Gedanke erweist sich jedoch als Irrtum.

Kurz nach dieser idyllischen „Hügelszene“ bekommt der Betrachter erstmals einen näheren Eindruck von Kurts anderer Seite. Beide Männer haben sich bereits zum Schlafen gelegt, als Walter, der von den Juden im Lager gehört hat, dass sie nach Auschwitz gebracht werden sollen, um dort in Gemüsegärten zu arbeiten, fragt: „Was ist das eigentlich – Auschwitz?“ Kurt: „Ein Ort in Polen.“ Walter: „Man sagt, da soll es gar nicht so schlecht sein.“ Kurt: „Wo?“ Walter: „In Auschwitz.“ Kurt: „Von denen, die da gewesen sind, ist noch keiner zurückgekehrt, der was erzählen kann.“ Walter: „Du bist doch da gewesen. Was ist denn nun Auschwitz? Gemüsegärten?“ Leutnant Kurt: „Schöne Gemüsegärten! Das ist eine Mühle – eine Mühle für Menschenfleisch!“ Nach dieser Antwort dreht er sich einfach auf die Seite und beginnt zu schnarchen. Während des gesamten Gespräches über Auschwitz ist das Zimmer der beiden Männer aus der Obersicht zu sehen. Die Kamera bleibt unbeweglich und schaut scheinbar von der Deckenlampe zu den beiden, ebenfalls unbeweglich in ihrem Bett liegenden Männern, herab. Durch die Handlungsarmut der Szene und die durch die Kameraperspektive produzierte Entfernung zu den Akteuren wird automatisch der Dialog der beiden zum beherrschenden Teil dieser Szene. Die ungeheure Aussage, die hinter Kurts Worten steckt und die beschauliche, ruhige Idylle der Szene, an deren Ende Kurts speckig glänzendes, genüsslich schmatzendes, Zufriedenheit ausstrahlendes Gesicht in Großaufnahme das Bild ausfüllt, haben eine enorme Wirkung. Durch diese Diskrepanz zwischen Wort und Bild in dieser Szene, tritt auf besonders eindrucksvolle Weise die Widersprüchlichkeit des Charakters von Leutnant Kurt hervor.

Die nächste Situation, in der wir den „anderen Kurt“ erleben, geschieht während der schon beschriebenen Appellszene der Juden auf dem Schulhof. In der vorangegangenen Nacht wurden Medikamente aus dem Lager der Wehrmacht gestohlen, die man nun im Lager der Juden vermutet. Kurt lässt alle Juden in Reih und Glied auf dem Schulhof Aufstellung nehmen und fordert jeden Einzelnen auf, die Medikamente herauszugeben. Indem er auf die Herausgabe wartet, schreitet er die Reihen der Gefangenen ab. Sein Profil erscheint in Großaufnahme, als er seinen Gang beginnt. Es spiegelt einen gewissen Genuss wider, die ihm diese Situation und seiner Rolle, die er in ihr spielt, offenbar bereiten. Er erscheint als Sadist, dem die Angst der jüdischen Gefangenen Freude bereitet.

Am Ende greift er einen vor Panik zitternden Mann heraus und lässt ihn durchsuchen. Die gefundenen Röllchen Chinin scheinen ihn zu erheitern. Das sich bei dem Fund auf seinem Gesicht ausbreitende Grinsen und der amüsierte Ausdruck werden von der Kamera durch extreme Großaufnahme seines Gesichtes übermittelt. Selbst der Tonfall seiner Stimme unterstreicht die Heiterkeit Kurts. „Das ganze Lager zwei Tage ohne Essen. Oh! Noch ein Röllchen! Noch einen Tag ohne Essen!“ Er genießt die Ironie, die aus der totalen Macht erwächst, für den geringsten Befund die größtmögliche Strafe verhängen zu können, ohne irgendjemandem Rechenschaft ablegen zu müssen. Daraufhin stellt er sich wieder vor die Reihen der Gefangenen und scheinbar liebenswürdig und zuvorkommend sagt er: „Darf ich die Herrschaften noch einmal höflichst bitten, mit den Medikamenten rauszurücken.“ Langsam die Reihen abschreitend zertritt er jedes der zu Boden geworfenen Chininröllchen mit seinem Stiefel. In dieser Szene zeigt die Kamera nur seine Stiefel, wie sie die Röllchen zertreten und Kurts Stimme dazu, die äußerst höflich und charmant klingt, wenn er sich für jedes zu Boden fallende Röllchen bedankt: „Danke sehr, Madam! Danke sehr, mein Herr! Vielen Dank!“

Die gesamte Szene erscheint durch Kurts der Situation unangemessenem Benehmen grotesk. Die ganze Widersprüchlichkeit seiner Person wird somit in krasser Form vermittelt: Der lebensfrohe, unternehmungslustige, sympathische Kamerad Walters wird plötzlich zum kaltschnäuzigen Zyniker, der keinerlei Gewissensbisse hat und sein Spiel mit den Zum-Tode-Verurteilten treibt. Dieselbe Verhaltensweise zeigt er in der Anfangs- beziehungsweise Endszene, wenn er versucht, Frauen und Kindern beim Einsteigen in den Waggon, der sie ins Vernichtungslager Auschwitz bringen soll, zu helfen. Er tut dies in einer Art, ganz so als würden sie in einen Wagen steigen, der zu einer Spazierfahrt aufbricht. Diese Szene gleicht in ihrer Verdeutlichung der Diskrepanz zwischen Kurts Verhalten und der tatsächlichen Situation, der Szene, in der er, kurz nachdem er Walter erklärt hat, das die Juden in ein Vernichtungslager gebracht werden, zu schnarchen beginnt.

Diese Darstellung von Kurts Verhaltensweisen als Werkzeug des Faschismus, der trotz des Wissens um die Realität so weiterlebt als gäbe es keine Konzentrationslager, so als gäbe es keinen millionenfachen Mord, erinnert an die „Banalität des Bösen“, die von Hannah Arendt in ihrem Buch *Eichmann and the Holocaust* beschrieben wurde. In all seinen Aufzeichnungen und Verhören erscheint Eichmann nicht als das ‚Monster‘, das man zu finden glaubte.

Eichmann was not Iago and not Macbeth, and nothing would have been farther from his mind than to determine with Richard III to prove a ‘villain’. Except for an extraordinary diligence in looking out for his personal advancement, he had no motives at all... he certainly would never have murdered his superior in order to inherit his post. He merely, to put the matter colloquially, never realized what he was doing.... He was not stupid. It was sheer thoughtlessness... that predisposed him to become one of the greatest criminals of that period (Arendt 114-15).

Eichmann sowie der Charakter des Leutnant Kurt in Konrad Wolfs Film *Sterne* haben beide „nur“ ihren „Job“ gemacht. In Hannah Arendts Buch sowie im Film wird jedoch herausgestellt, dass sie mit diesem Verhalten im Nationalsozialismus zu Verbrechern, zu Mördern wurden. Im

Film *Sterne* wird das Thema der Schuld solcher Menschen wie Kurt nicht direkt behandelt. Konrad Wolf schafft mit der eindrucksvollen Repräsentation von Kurts Charakter jedoch ein Potential beim Rezipienten, sich mit dieser Problematik auseinanderzusetzen. Erfolgt diese Auseinandersetzung direkt über seinen Film, wird mit der Entwicklung und Wandlung Walters, initiiert durch Ruths Argumentationen, die Antwort klar formuliert.

### 3.5. Zusammenfassung

Die Geschichte, die der Film *Sterne* erzählt, basiert auf dem größten Verbrechen, das während des Nationalsozialismus begangen wurde – dem Holocaust. Ruth und mit ihr alle jüdischen Familien fallen diesem Verbrechen des deutschen Faschismus zum Opfer. Dies wird durch die am Anfang und am Ende gezeigten Abtransportszene auf dem Bahnhof klar herausgestellt. Trotzdem hat der Film einen vorwiegend optimistischen Charakter. Der Wehrmachtsunteroffizier Walter hat sich entschlossen, den unmenschlichen Faschismus zu bekämpfen. Er schließt sich der Partisanenbewegung an. Damit übermittelt der Film am Ende die befreiende Botschaft: Es gibt Hoffnung! Diese Hoffnung beziehungsweise der damit verbreitete Optimismus ist gebunden an die antifaschistischen Widerstandskämpfer.

Ein pessimistischer Film über das Dritte Reich, in dem zum Beispiel die Verbrechen der Nazis im Mittelpunkt gestanden hätten, hätte nicht den Interessen der DDR Regierung entsprochen. Der Holocaust konnte deshalb im Film nur eine untergeordnete beziehungsweise die Haupthandlung unterstützende Funktion einnehmen. In DDR Filmen über den Nationalsozialismus wird der Faschismus vorwiegend als Vorbereitung auf den Aufbau des Sozialismus dargestellt. Dies war, wie aus den zahlreichen in Kapitel I zitierten Dokumenten herauszulesen ist, das Hauptanliegen des Staates. Eine Aufarbeitung dieser Epoche deutscher Geschichte, insbesondere der Verbrechen, für die der Faschismus in Deutschland steht,

entsprach nicht der Motivation, die hinter der Produktion derartiger Filme stand. Wie auch mit dem Film *Thälmann – Führer seiner Klasse*, wird mit dem Film *Sterne* letztendlich die Rolle der kommunistischen Widerstandskämpfer beim Sturz des Faschismus herausgestellt, womit wiederum an der Konsolidierung der Legitimation der DDR als rechtmäßiger Nachfolgestaat des gestürzten Faschismus, aufgebaut durch die Antifaschisten, gearbeitet wird. Somit erfüllt auch Konrad Wolfs *Sterne* die vom Staat vorgeschriebene Forderung an die zentrale Funktion von antifaschistischen DEFA-Filmen, „... the new socialist order are shown to have an anti-fascist background“, wie von Christiane Mückenberger in ihrem Essay „The Anti-Fascist Past in DEFA Films“ formuliert (66).

Der Film *Sterne* vermittelt jedoch noch mehr als nur diese eine Botschaft. Er zeichnet darüber hinaus ein Bild von einem Typus Mensch, der im Faschismus gelebt und ihn getragen hat. Durch die Darstellung des Charakters von Leutnant Kurt – und zu einem gewissen Grade auch durch den Protagonisten Walter – wird angedeutet, dass diejenigen, die den Faschismus und seine Verbrechen ermöglicht haben, nicht alle Monster, sondern unter normalen Bedingungen beziehungsweise im privaten Leben ganz normale Menschen waren. Das Aufgreifen dieser Problematik im Film birgt das Potential zu Überlegungen, die beim Rezipienten letztendlich zur Fragestellung führen, welche Rolle er/sie unter diesen unnormalen Bedingungen des Faschismus spielen würden. Dieser Gedankengang wiederum impliziert die Schlussfolgerung, dass jeder eine Wahl hat und Verantwortung trägt und dass letztendlich privates Leben nicht vom politischen zu trennen ist. Letztere Erkenntnis wird vor allem durch Walters Geschichte vermittelt, der erst politisch aktiv wird, als er persönlich betroffen ist: „[he] joins the resistance... which enables him to develop human traits by taking political action“ (Koch, „On the Disappearance“ 66). Auf die Gegenwart des Rezipienten übertragen bedeutete

diese Erkenntnis, dass jeder Verantwortung trägt und die Wahl hat, politisch aktiv für die „richtige“ Seite, die der Nachkommen der Antifaschisten, zu werden.

Im Vergleich zum Film *Thälmann – Führer seiner Klasse* ist Konrad Wolfs Film *Sterne* weitaus komplexer und trotz der Eindeutigkeit seiner politischen Botschaft am Ende wesentlich offener in seiner Interpretation. Mit dem Film wird nicht nur der kommunistische Widerstand thematisiert und hervorgehoben, sondern es werden humanitäre Werte und Ideen aufgegriffen. Darüber hinaus spricht der Regisseur mit seinen berührenden Bildern von den Juden, die nach Auschwitz deportiert werden, sowie mit der Darstellung von Ruth, die als Charakter aus der Masse der jüdischen Gruppe heraustritt, das Thema Holocaust, wenn auch nur indirekt, an. Diese Bilder, mit ihrem starken emotionalen Gehalt, lösen Betroffenheit beim Rezipienten aus und verfügen über das Potential, dass eventuell zu einer näheren Auseinandersetzung mit diesem Thema über den Film hinaus führt.

### 3.6. Öffentliche Rezeption des Films *Sterne*

Insbesondere diese Faktoren trugen wohl maßgeblich dazu bei, dass der Film international Beachtung und Anerkennung fand. *Sterne* erhielt Preise auf Filmfestivals in Edinburgh, Wien und Cannes. Nach anfänglichen Protesten der BRD gegen die Aufführung des Films in Cannes, da der Film „aus einem international nicht anerkannten Land“ kam, interessierte man sich auch dort für *Sterne*, kürzte ihn jedoch bei der Vorführung um die Endszene, in der impliziert wird, dass Walter sich als Konsequenz aus den Erfahrungen, dem antifaschistischen Widerstand anschließt. In der DDR war der Film vor allem aufgrund seiner starken internationalen Anerkennung von Bedeutung. Der Film an sich wurde wohl jedoch gerade wegen seiner Komplexität in der Darstellung der Thematik eher kritisch betrachtet und von staatlicher Seite her nicht in dem Maße popularisiert, wie der Film *Thälmann – Führer seiner Klasse*. In

Bulgarien, der Heimat des Drehbuchautors und dem Ort der Handlung, wurde der Film anfänglich sogar verboten. Die Vorwürfe dort lauteten: „ein zu positives Bild der Deutschen und eine indifferente politische Haltung der Schöpfer“ (Filmmuseum 2006). Konrad Wolf, der Schöpfer von *Sterne*, erscheint durch dieses Werk einmal mehr als der „große Regisseur zwischen Subversion und Anpassung.“

#### 4. **Fiktion und Realität – Eine Geschichte, die ins Geschichtsbild passt: Filmanalyse *Nackt unter Wölfen* (1963)**

##### 4.1. **Einführung**

Im Jahre 1963 entstand unter der Regie von Frank Beyer der DEFA Spielfilm *Nackt unter Wölfen*. Die Entscheidung, den Film im Rahmen der Arbeit zu analysieren, basierte zum einen auf dem Handlungsort (KZ Buchenwald) und zum anderen auf dem Handlungszeitraum (Frühjahr 1945). Der damals dreißigjährige Regisseur hatte mit diesem Werk und dem 1974 entstandenen *Jakob der Lügner* seinen nationalen sowie internationalen Ruhm begründet. Dem DDR Publikum war er darüber hinaus durch seine kritischen Gegenwartsfilme bekannt, zu denen auch *Spur der Steine* (1966) gehörte, der kurz nach seiner Uraufführung wegen „antisozialistischer Ideen“ von der SED verboten wurde und erst nach 1989 wieder aufgeführt werden durfte. Frank Beyer geriet durch seine kritische Haltung dem DDR-Staat gegenüber oft in Konflikt mit der Staatspartei und den Kulturbehörden des Landes. „Die DEFA förderte und schikanierte den prominenten Unruhestifter“ (spiegel-online), der seit 1980 auch in der BRD drehen durfte, wo er prominente Schauspieler aus Ost und West für seine Produktionen verpflichten konnte. Zwei Jahre nach dem Mauerfall, im Jahre 1991, wurde er mit dem Bundesfilmpreis für sein Lebenswerk geehrt. Er verstarb am 01.10.2006.

Das Drehbuch zum Film *Nackt unter Wölfen* geht auf den im Jahre 1958 in der DDR erschienenen national sowie international erfolgreich gewordenen gleichnamigen Roman von Bruno Apitz zurück. Das Buch wurde über zwei Millionen Mal in der DDR verkauft und in dreißig Sprachen übersetzt (Köppen 101). Der enorme Erfolg dieser Geschichte um die Rettung eines kleinen Jungen im Konzentrationslager trug mit dazu bei, dass die DDR an einer Verfilmung interessiert war. Der Roman wurde bereits 1960 durch das DDR Fernsehen, anlässlich des 15. Jahrestages der Befreiung von Buchenwald, verfilmt. Damit war das Filmprojekt bereits von staatlicher Stelle genehmigt worden und einer Kinoverfilmung, die den

Stoff noch eindrucksvoller vermitteln sollte, stand nichts mehr im Wege. Der Autor des Romans, der auch an der Filmproduktion beteiligt war und eine kleine Nebenrolle übernahm, war als Kommunist im Lager Buchenwald inhaftiert gewesen. Der Roman, der nach Aussagen von Apitz auf persönlichen Erlebnissen beruht, beginnt mit einer Widmung folgenden Wortlauts: „Ich grüße mit dem Buch unsere toten Kampfgenossen aller Nationen, die wir auf unserem opferreichen Weg im Lager Buchenwald zurücklassen mussten“ (Apitz 5). Trotz des autobiografischen Ursprungs von *Nackt unter Wölfen* betonte Bruno Apitz, dass es sich bei seinem Roman um eine rein fiktive Geschichte handle. Die wahren Geschehnisse um die Rettung des damals dreijährigen jüdischen Jungen Stefan Jerzy Zweig im KZ Buchenwald diente dem Autor nur als Vorlage für die Figur des in seiner Geschichte namenlosen Jungen.

Der Film spielt im Frühjahr 1945, kurz vor der Befreiung Deutschlands durch die Alliierten. Handlungsort ist das Konzentrationslager Buchenwald. Mit einer Häftlingskolonne aus dem Konzentrationslager Auschwitz trifft ein Pole im Lager ein, der einen dreijährigen Jungen in einem Koffer versteckt hat. Zwei Häftlinge, die, wie sich später herausstellt, Mitglieder der geheimen Häftlingsorganisation der Kommunisten sind, entdecken das Kind. Im Folgenden bricht im engeren Führungszirkel der Organisation eine Diskussion über die Frage aus, was mit dem Kind geschehen soll. Man fürchtet, es könne die illegale Arbeit und vor allem die Vorbereitung des geplanten bewaffneten Aufstandes gefährden. Höfel, ein Mitglied des illegalen Lagerkomitees, entschließt sich, gegen den Willen der Komiteeleitung, das Kind im Lager zu verstecken. Als man glaubt, ein sicheres Versteck gefunden zu haben, wird es zufällig von einem SS Mann entdeckt. Daraufhin beginnt eine Hetzjagd der Nazis nach dem Kind. In ihren Bemühungen, ein sicheres Versteck im Lager zu finden, kommt es zu einer Reihe abenteuerlicher Aktionen, in denen es den Häftlingen oftmals erst in letzter Minuten gelingt, das Kind vor den Verfolgern zu retten. Die Bemühungen sind letztendlich erfolgreich, das Kind

wird nicht gefunden. Jedoch bestätigt sich die Befürchtung der kommunistischen Führungsspitze, dass das Kind die Tätigkeit und das Leben der Mitglieder der Organisation gefährden könnte. Die Nazis verhaften unter anderem Höfel, von dem sie bereits vermuten, dass er Mitglied der illegalen Kommunistenorganisation ist, und einen polnischen Mithäftling, um das Versteck des Kindes und darüber die kommunistische Widerstandsorganisation aufzudecken. Beide halten der Folter stand und verraten nichts. Ein anderer Häftling, der ebenfalls verhört wird, stirbt, ohne jedoch das Geheimnis preisgegeben zu haben.

Die Situation im Lager spitzt sich immer mehr zu. Je näher die Amerikaner rücken, desto brutaler wird die Vorgehensweise der Nazis. Viele Mitglieder der Widerstandsorganisation plädieren für den bewaffneten Aufstand, werden jedoch immer wieder von der Leitung mit dem Verweis, es sei noch zu früh und deshalb zu gefährlich, zurückgehalten. Als die Amerikaner schließlich kurz vor Weimar stehen und die Nazis beginnen, das Lager zu räumen, indem sie die gefürchteten Todesmärsche zusammenstellen, kommt es zum Aufstand. Die Gruppe der kommunistischen Widerstandskämpfer befreit das Lager und die Schlusszene zeigt, wie tausende Häftlinge Richtung Tor rennen, unter ihnen der Lagerälteste Krämer mit dem Jungen unterm Arm.

Den Eindruck, den der Film nach dem ersten Betrachten hinterlässt, ist der, Zeuge einer großartigen Rettungs- und Befreiungsaktion gewesen zu sein. Der Film vermittelt das Bild von einem Konzentrationslager, in dem die Nazis herrschen, demgegenüber jedoch eine Kraft existiert, die dieser Macht des Bösen entgegensteht. Eine Widerstandsorganisation arbeitet im Verborgenen gegen die Nazis und untergräbt deren Macht. Dadurch wird die ansonsten hoffnungslose Düsternis dieses Ortes durch einen Hoffnungsschimmer erhellt. Im Film wird klargestellt, dass die Mitglieder der illegalen Organisation alle aus politischen Gründen inhaftiert wurden, weil sie schon vor ihrem Lageraufenthalt gegen den Faschismus

gekämpft hatten. Diese illegale Organisation der Widerstandskämpfer im Lager steht im Mittelpunkt der Geschehnisse. Es sind ihre Mitglieder, die dafür sorgen, dass das Kind nicht in die Hände der Nazis fällt, und die letztendlich auch das Lager befreien und tausenden Menschen das Leben retten. Der Rezipient lernt keine anderen Häftlinge außer diesen Mitgliedern der kommunistischen Organisation kennen. Die vielen Tausend, die nicht als Mitglieder der Widerstandsgruppe identifiziert werden, erscheinen nur als eine große anonyme Menschenmenge. Laut einem Bericht von Zeitzeugen über die Situation im Konzentrationslager Buchenwald waren 1945 ca. 45.000 Häftlinge im Lager registriert. Unter ihnen waren nachweislich mehrere Tausend Juden und zahlreiche Antifaschisten aus verschiedenen Ländern, die nicht Kommunisten waren, sowie Menschen, die zum Beispiel aufgrund ihrer sexuellen Orientierung, ihrer Rasse oder ihrer Zugehörigkeit zu religiösen Gemeinschaften inhaftiert worden waren (Hackett 61-3, 112).

In *Nackt unter Wölfen* wird die Geschichte des heldenhaften Widerstandskampfes der politischen Häftlinge, die auch im Konzentrationslager, im unmittelbaren Angesicht des Todes, ihren Kampf gegen den Faschismus weiter fortsetzen, erzählt. Der Kampf der Kommunisten wird um die Rettungsaktion eines kleinen Jungen herum entwickelt. Die Gegenwart eines hilflosen Kindes, das in Todesgefahr schwebt und der Willkür der Erwachsenen ausgesetzt ist, bringt einen starken emotionalen Faktor in die Filmhandlung. Dadurch wird eine immense Vergrößerung des Potentials zur Identifizierung mit denjenigen, die sich für seine Rettung einsetzen und diejenigen bekämpfen, die den Tod des Kindes wollen, erreicht. Somit lässt sich nach dem ersten Betrachten von *Nackt unter Wölfen* feststellen, dass auch in diesem Film, wie *Thälmann – Führer seiner Klasse* und wie *Sterne*, der Nationalsozialismus als Kampfschauplatz der kommunistischen Widerstandskämpfer gegen die Nazis repräsentiert

wird. Die Kommunisten sind die einzigen Widersacher der Nazis und werden dementsprechend zu den Helden der Geschichte.

Mit *Nackt unter Wölfen* war jedoch erstmalig ein Konzentrationslager, der Ort der größten Verbrechen der Nazis, der zum Symbol für den Holocaust wurde, Handlungsschauplatz. Trotzdem werden die Verbrechen der Nazis nicht thematisiert. Im KZ Buchenwald scheinen alle Insassen, soweit dies in den Appellszenen oder sonstige Massenszenen sichtbar ist, in guter Verfassung zu sein. Wie bereits in der Analyse des Filmes *Sterne* herausgestellt, würde die Darstellung der Leiden aller Opfer des Nationalsozialismus einem optimistischen Blick in die Zukunft nicht dienlich sein. Letzteres war jedoch ein wichtiges Kriterium bei der Darstellung des Faschismus als Vorbereitungsphase für den Aufbau des Sozialismus. Entsprechend der besonderen Rolle, die die kommunistischen Widerstandskämpfer dabei als Gründungsväter der DDR spielten, kam ihrer Darstellung die größte Bedeutung zu. Auch *Nackt unter Wölfen* scheint diesen politisch-ideologischen Anforderungen zu entsprechen.

#### **4.2. Die Darstellung des antifaschistischen Widerstandskampfes**

Der Film *Nackt unter Wölfen*, dessen ausschließlicher Handlungsort das Konzentrationslager Buchenwald ist, beginnt mit einer optimistischen Botschaft. Beim Abendappell auf dem Hof flüstern sich die Häftlinge zu: „Der Amerikaner ist über den Rhein.“ Mit dieser Information, die die Befreiung der Häftlinge in nahe Aussicht stellt, verliert der Film bereits in den ersten Spielminuten den durch das Umfeld „Konzentrationslager“ implizierten fatalen und hoffnungslosen Charakter. Dieser durch Hoffnung verbreitete Optimismus wird zu einem bestimmenden Faktor für den gesamten Film. Das kleine Kind, das unverhofft ins Lager kommt, wird zum Symbol für diese Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Es kommt, versteckt in einem Koffer, mit einem Häftlingstransport aus dem Konzentrationslager Auschwitz an. Dadurch liegt die Vermutung nahe, dass es sich um ein jüdisches Kind handelt. Im Film wird dies jedoch nicht klar herausgestellt. Es wird von den Häftlingen immer als „polnisches Kind“ bezeichnet und von den Nazis als „Jugendbalg“ beschimpft. Die einzige Information, die man über seine Herkunft erhält, stammt von dem polnischen Häftling Jankowski, der das Kind mit sich gebracht hat. Er erzählt, dass der Junge, als er drei Monate alt war, aus dem Ghetto Warschau nach Auschwitz gekommen ist und dass sein Vater und seine Mutter dort vergast wurden. Die Vernachlässigung der Tatsache, dass es sich bei dem Jungen, auf dessen wahren Erlebnissen die Geschichte basiert, um einen jüdisch-polnischen Jungen handelte, ist Ausdruck der Bedeutungslosigkeit, die Juden in der DDR Ideologie zukam.

Die beiden Männer, die das Kind entdecken, Höfel und Pippig, sind beide Mitglieder der illegalen kommunistischen Lagerorganisation. Über Höfel erfährt man weiterhin, dass er militärischer Ausbilder der Häftlinge im Lager war. Es ist insbesondere seine zentrale Bedeutung für die Gruppe und die Angst, dass er durch das Kind entlarvt werden könnte, die die Komiteeleitung zu der Entscheidung bringt, das Kind mit dem nächsten Transport wieder wegzuschicken. Es ist jedoch gerade Höfel, der sich dagegen entscheidet und beschließt, das Kind bis Kriegsende im Lager zu verstecken. Der daraus entstehende Konflikt zwischen den Mitgliedern der Komiteeleitung und der gesamten Organisation und die letztendlich gemeinsamen Bemühungen, das Kind vor dem sicheren Tod durch die Nazis zu retten, bilden den Kern der Filmhandlung. Darüber erfolgt die Repräsentation der beiden sich feindlich gegenüberstehenden Parteien. Auf der einen Seite die politischen Häftlinge, die sich in einer illegalen Widerstandsorganisation zusammengeschlossen haben, auf der anderen Seite die Nazis, die versuchen, die Organisation aufzudecken und zu vernichten.

Die zentralen Charaktere auf der Seite der politischen Häftlinge werden durch Höfel, Pippig, Krämer und Bochow verkörpert. Sie stellen sehr unterschiedliche Persönlichkeiten dar, was im Film differenziert herausgearbeitet wird. Höfel, der nicht nur Mitglied der illegalen Komiteeleitung ist, sondern auch im Rahmen der von den Nazis initiierten Eigenverwaltung der Häftlinge als Kapo die Effektenkammer leitet, unterrichtet Bochow, der scheinbar die führende Position der Widerstandsorganisation innehat, über das in „seiner“ Kammer versteckte Kind und erwartet von ihm Anweisungen über das weitere Vorgehen. Bochow entscheidet sofort, dass das Kind wieder aus dem Lager verschwinden muss, da es eine zu große Gefahr für die Organisation darstellt. Obwohl er weiß, dass der Weitertransport den sicheren Tod für das Kind bedeutet, weicht er auch auf Höfels Bitten nicht von seiner Entscheidung ab. Bochow: „Morgen geht ein Transport ab. Ich werde dafür sorgen, dass der Pole [Jankowski, der das Kind mitgebracht hat] mitgeschickt wird. Du gibst ihm das Kind zurück. Hat er das Kind bis hierher gebracht, wird er es auch noch weiter bringen.“ Höfel: „Hast du denn gar kein Gefühl im Leibe?“ Bochow: „Nein, ich habe kein Gefühl.“ Wie in diesem Gespräch, so erscheint die Gestalt Bochows auch im weiteren Verlauf der Handlung als eine Person, dessen Verhalten nur von den Interessen der Organisation bestimmt wird. Alles andere, so auch das Leben des kleinen Jungen, wird diesem Interesse untergeordnet.

Die Problematik dieses einseitig ausgerichteten Verhaltens wird weiter thematisiert. Auf einem geheimen Treffen der Organisation diskutiert Bochow die Verhaftung von Höfel; dabei ist sein Hauptgesprächspartner Leonid, ein russischer Häftling. Leonid: „Wir müssen haben Vertrauen zu Höfel.“ Bochow: „Weißt du sicher, ob er durchhält?“ Leonid: „Von wem du wissen ganz genau?“ Bochow: „Von keinem. Gerade deshalb hätte sich Höfel auf die Geschichte mit dem Kind nicht einlassen sollen.“ Leonid: „Wer hat gesagt?“ Bochow: „Ich habe Höfel Anweisung gegeben, dass das Kind aus dem Lager geschafft wird.“ Leonid: „Wer

hat gesagt? Hat auch gesagt dein Herz? Du haben Fehler gemacht mit Kopf. Höfel haben Fehler gemacht mit Herz. Waren beide für sich allein.“ Bochow: “Leonid, wir haben die Verantwortung für die Waffen, für das Leben von 50000 Menschen. Das ist mehr als die Sorge um ein kleines Kind.“ Durch das weitere Geschehen und durch weitere Gespräche innerhalb der Widerstandsgruppe wird letztendlich klargestellt, dass Bochows Verhalten, dass nur vom Kopf gesteuert wird, nicht akzeptabel ist. Von Bedeutung ist, dass es ein russischer Häftling ist, der in diesem Gespräch als Vermittler von humanitären Werten auftritt und der diese Werte mit der kommunistischen Ideologie in Zusammenhang bringt. Mit seinem Auftreten als eine Art weiser Ratgeber unterstützt der Film die besondere Rolle, die die Sowjetunion als Vorbild für die DDR spielte. Darüber hinaus ist Leonid am Ende der Einzige, der weiß, wo sich das Kind aufhält. Er hatte, als die Situation immer gefährlicher wurde, den Jungen ohne Wissen der Organisationsmitglieder heimlich versteckt. Er ist derjenige, der bei der Befreiung des Lagers den Jungen aus seinem Versteck holt und zurück zu den Widerstandskämpfern bringt. Damit wird nicht nur die Vorbildwirkung der Sowjetunion demonstriert, sondern auch ihre Überlegenheit „als Mutterland des Kommunismus“ den deutschen beziehungsweise allen anderen Widerstandskämpfern/Kommunisten gegenüber. Bochow macht im Verlaufe der Geschehnisse eine Wandlung durch, die ihren bildlichen Ausdruck in einer Szene kurz vor Ende findet, in der er den kleinen Jungen an sich nimmt, um ihn vor dem Lagerführer zu schützen, der ihn kurz vor seiner Flucht findet und erschießen will.

Höfel verkörpert von Anfang an eine komplexere Persönlichkeit als Bochow. Für ihn sind zwar auch die Interessen der Organisation von größter Wichtigkeit, jedoch ist sein Verhalten darüber hinaus von Emotionen gesteuert. Er gerät durch die Situation in einen Konflikt. Er weiß, welche Gefahr das Kind für die illegale Arbeit darstellt, trotzdem kann er sich nicht entschließen, es auf den Transport, der seinen sicheren Tod bedeuten würde, zu

schicken. Er fällt seine Entscheidung nicht leichtfertig und ist bereit, die Verantwortung dafür zu übernehmen. In einem Gespräch mit dem Lagerältesten Krämer sagt er: „Wenn wir hier lebend rauskommen, werde ich das vor der Partei verantworten.“ Krämer: „Die Partei ist hier. Jetzt und hier wird das geregelt.“ In diesem kurzen Dialog, in dem Höfel von Verantwortung der Partei gegenüber nach dem Krieg spricht, wird die direkte Verbindung zwischen den kommunistischen Widerstandskämpfern (im KZ Buchenwald) und der SED als Regierungspartei der DDR, die aus der Vereinigung von KPD und SPD im Jahre 1946 hervorgegangen war, aufgezeigt. Damit wird im Film der Gründungsmythos der DDR als Staat der kommunistischen Antifaschisten fundamentiert.

Höfel muss die Konsequenzen für sein Verhalten tragen. Er wird, zusammen mit einem weiteren Häftling aus der Effektenkammer, dem Polen Marian Kropinski, von den Nazis verhaftet und gefoltert. Er verrät seinen Peinigern nichts, weder wo der Junge versteckt ist, noch die Namen der Organisationsmitglieder. In den Kerkerszenen erscheint Höfel heldenhaft und zutiefst menschlich zugleich, wenn sein Gesicht in Nahaufnahme deutlich den Schmerz und die Verzweiflung beim Anblick der Qualen seines gefolterten Mithäftlings zeigt oder wenn beide zwischen den Folterungen in der dunklen Zelle am Boden liegen. Dort erzählt er dem unwissenden Polen von den geheimen Treffen der Organisation und von seiner Angst, er könnte vielleicht doch nicht stark genug sein und die Namen verraten: „Du Marian, sie kommen wieder. Ich bin nicht feige, aber ich halte das nicht mehr aus.“ Marian: „Du haben nur Angst. Ich auch Angst haben, aber wir werden nicht verraten.“ Höfel: „Ich bin nicht feige, aber ich halte das nicht mehr aus.“ Marian: „Aber du wirst nicht verraten!“ Höfel: „Verraten, verraten. Nein, ich will nicht verraten. Aber wenn sie wiederkommen und sie hängen mich auf und ich weiß nicht mehr, was mit mir ist und die Namen, die Namen! Sie sitzen mir doch in der Kehle!“ Marian: „Ich werde auch hängen und ich nun auch alles wissen. Aber wir werden

nichts sagen. Schreien, immer nur schreien, wenn sie wissen wollen Namen.“ Höfel: „Ja. Wir werden schreien, schreien, immer nur schreien. Oh Marian! Mein Gott! Mein Gott!“

Durch das Sichtbarmachen der Angst und der Verzweiflung, die Höfel im Angesicht der Folter durchlebt, werden seine Schwäche und damit seine Menschlichkeit deutlich. Er verkörpert zwar als illegaler Widerstandskämpfer im KZ und als Retter des Kindes einen heldenhaften Charakter, jedoch erscheint er nicht als der souveräne perfekte Held, sondern eher als normaler Mitmensch. Diese menschlichen Eigenschaften vergrößern das Identifikationspotential für den Rezipienten, das in dieser Figur angelegt ist. Darüber hinaus wird in dieser Szene ein weiterer Aspekt kommunistischer Ideologie thematisiert: Die internationale Solidarität. Marian Kropinski, der polnische Mithäftling, der mit Höfel in der Effektenkammer arbeitet und mitgeholfen hatte, das Kind gleich nach seiner Ankunft zu verstecken, wird in das Geheimnis der illegalen Widerstandsorganisation im Lager eingeweiht und identifiziert sich sofort mit Höfel und dessen Gruppe, als er sagt: „Ich nun auch allés wissen, aber wir werden nichts sagen.“ Das Thema der internationalen Solidarität bleibt während der Filmhandlung weiterhin aktuell. Es wird immer wieder herausgestellt, dass in der geheimen Widerstandsorganisation Deutsche, Polen und Russen zusammenwirken.

Als für die Nazis klar wird, dass sie von Höfel und Kropinski keine Informationen bekommen, verhaften sie weitere Häftlinge und bringen sie nach Weimar zur Gestapo zum Verhör. Zu den Verhafteten gehört auch Pippig, der zusammen mit einem älteren Mithäftling aus der Effektenkammer mit Namen August Rose in eine Zelle gesperrt wird. Ähnlich wie bei Höfel, vermuteten die SS-Männer der Lagerleitung, dass Pippig Mitglied der geheimen Organisation ist. Die Person Pippigs stellt den sympathischsten aller Charaktere dar. Durch ihn werden menschliche Tugenden wie Mitgefühl, Zivilcourage und Kameradschaft in ihrer reinsten Ausprägung repräsentiert.

Pippig hatte zusammen mit Höfel das Kind im Koffer entdeckt und sich von Anfang an dafür eingesetzt, es im Lager zu behalten. Für ihn hat sich nie die Frage gestellt, das Kind wieder wegzuschicken. In den Szenen mit dem kleinen Jungen erscheint er immer besonders liebevoll und besorgt. So versucht er, um ihn besser ernähren zu können, in einer äußerst gewagten Aktion, Milch aus der Lagerküche zu besorgen und bringt sich dabei in Lebensgefahr. Nur knapp entgeht er den Kontrollen der SS-Wächter. So wie Pippig sich selbstlos für das Kind einsetzt, verhält er sich auch innerhalb der Widerstandsgruppe. Ohne auf seine persönliche Sicherheit zu achten, erfüllt er alle Aufträge der Komiteeleitung. Die SS-Männer schätzen Pippigs Charakter richtig ein und erwarten kein Geständnis von ihm. Sie hoffen jedoch, dass der alte Mann, den sie mit ihm zusammen verhaftet haben und der von ihnen als Schwächling eingeschätzt wird, durch den Anblick des gefolterten Pippig weich wird und den Aufenthaltsort des Kindes verrät. Rapportführer Reineboth, der mit Hauptsturmführer Kluttig das KZ führt, teilt dem Gestapo-Mann, der die Häftlinge verhören soll, seinen Plan mit: „Von denen empfehle ich zwei deiner besonderen Aufmerksamkeit. Der eine hat Mumm, der andere ist ein Hosenscheißer. Philosophisch betrachtet: Der Mensch vor die Wahl gestellt zwischen Tod und Leben entscheidet sich letzten Endes für das Leben. Der Mensch heißt Rose.“

Während Pippig und besagter August Rose auf ihr Verhör in der Zelle warten, wird Rose vor Angst hysterisch und versucht Pippig zu attackieren. Rose: „Du Hund, du! Wenn ich jetzt noch knapp vor Toresschluss kaputtgehe, dann bist du dran Schuld!“ Er würgt ihn an der Kehle und erst der dazukommende Wächter kann beide auseinander bringen. Daraufhin bricht Rose weinend auf dem Boden zusammen: „Ich hab nichts damit zu tun.“ Pippig geht zu ihm und hockt sich neben ihm nieder: „August, du bist doch kein schlechter Kerl. Und mit dem Kind, da hab mal keine Bange, da weißt du eben nichts.“ August: „Ich weiß es aber!“ Pippig:

„Nein! Du weißt nichts, gar nichts. Wenn du nichts weißt, kannst du nichts erzählen.“ Der alte Mann beginnt daraufhin, wieder zu weinen: „Ich will nicht kaputtgehen kurz vor Schluss. Ich will nicht kaputtgehen.“ Pippig, der immer noch neben ihm auf dem Boden hockt, nimmt nun dessen Hände und versucht ihn zu beruhigen: „Menschenskind! Glaubst du, dass die fünf Minuten vor Toresschluss noch Kantholz aus uns machen? So dämlich sind die doch auch nicht. Wir müssen nur zusammenhalten!“ Rose immer noch schluchzend: „Die machen uns tot.“ In diesem Moment kommt der Wächter und holt Pippig zum Verhör. Noch im Hinausgehen versucht dieser, den alten Mann aufzumuntern. Keinerlei Angst zeigend geht er mit dem Wächter und ruft dem Ambodenliegenden mit munterer Stimme zu: „Na August – pippst du oder pipp ich? Ich pippe!“ Der Ursprung dieses Wortes „pippen“ wird in der Filmhandlung nicht weiter erklärt, es scheint jedoch ein von Pippig geprägtes und mit erheiternder Intention öfter benutztes Wort mit komplexerer Bedeutung zu sein, dass auch offensichtlich den Anstoß für seinen Spitznamen gegeben hat.

In dieser Szene, in der Pippig und der alte Mann auf ihr Verhör warten, werden noch einmal alle positiven Eigenschaften, für die Pippigs Charakter im Film steht, sichtbar. Obwohl er den Plan der Nazis durchschaut und weiß, dass die Gestapo es wahrscheinlich auf ihn abgesehen hat und ihn foltern wird, denkt er nicht an sich, sondern versucht dem verzweifelten, weinenden Rose zu helfen, der im krassen Gegensatz zu seinem Verhalten nur an sich und sein eigenes Überleben denkt. Er versucht ihn zu trösten und zu beruhigen, auch um ihn davon abzuhalten, das Versteck des Kindes zu verraten. Noch kurz vor dem Verhör vermittelt er mit seinen letzten Worten an Rose, „Wir müssen zusammenhalten,“ einen Grundgedanken kommunistischer Ideologie, die angestrebte sozialistische Einheitsfront, und beweist damit seine unbedingte Treue als Kommunist.

Mit der Figur Pippigs im Film, in besondere Maße in der vorab beschriebenen Szene, werden humanitäre Tugenden als die für Kommunisten typische Charaktereigenschaften repräsentiert. Pippig als die sympathischste Person hat eine starke Wirkung auf den Rezipienten. Er verkörpert das vom Russen Leonid in der Diskussion mit Bochow beschriebene kommunistische (humanistische) Idealbild des Menschen, das durch die Vereinigung von Kopf und Herz entsteht. Durch die Gestalt Pippigs wird bewiesen, dass dieses Idealbild einhergeht mit der kommunistischen Weltanschauung oder mit anderen Worten: die höchste Stufe des Menschseins kann nur als Kommunist erreicht werden. Dieselbe These wird auch schon im Konrad Wolfs Film *Sterne* aufgestellt, indem mit Walters Anschluss an die Partisanenbewegung als Resultat seiner Entwicklung impliziert wird, dass man die humanistischen Ideale nur als Kommunist realisieren kann. Die damit vorgenommene Privilegierung der Kommunisten als die besseren (besten) Menschen unterstützt die Darstellung der DDR als das bessere Deutschland.

Pippig avanciert zum Helden in dieser Szene und dieser Eindruck verliert sich auch nicht, als man ihn nach dem Verhör wieder zurückbringt. Zwei Wachposten schleppen den von der Folter gezeichneten Pippig in die Zelle. Sein Gesicht ist blutverschmiert und über seiner Brust sind tiefe Löcher sichtbar, „von einer Zigarre,“ wie er dem erschrockenen Rose mühsam sprechend erklärt. Trotzdem ist sein Kampfeswille ungebrochen und er erscheint auch noch in dieser Lage als der Überlegene, wenn er auf der Pritsche liegend dem hilflos daneben sitzenden alten Mann Anweisungen gibt, wie er seine Wunden versorgen soll. Wieder versucht er ihn zu beruhigen: „Keine Bange, August. Mit dir macht der das nicht... Hör zu: Wir sind nicht zufällig in einer Zelle. Die SS weiß, dass du ein schwaches Gemüt hast. In die Hosen schießen sollst du, wenn du mich siehst. Der probiert's bei dir auf die süße Tour. Du musst schwer auf Draht sein, August.“ August, der bemüht ist, Pippig so gut wie möglich zu versorgen, seine

Wunden kühlt und ihm zu trinken gibt, fragt mit hilfloser, verzweifelter Stimme: „Was soll ich denn machen?“ Pippig: „Die Schnauze halten sollst du, weiter nichts!“ Nun wird Rose zum Verhör abgeholt und Pippig ruft ihm hinterher, während er krampfhaft versucht sich aufzurichten: „Du weißt nichts! Du weißt nichts! Du weißt nichts!“

Kurze Zeit später öffnet sich die Zellentür wieder und Rose kommt, ohne Zeichen der Folter, zurück. Mit gebeugten Schultern, den Kopf nach unten hängend, wie ein gebrochener Mann, schleppt er sich förmlich zur Schlafmatte und lässt sich kraftlos darauf fallen. Die nächste Einstellung zeigt den Gestapo-Mann, der das Verhör geführt hat, wie er dem Lagerführer mitteilt, wo das „Judenbalg“ zu finden ist, wo sie es jedoch nicht finden, da die Häftlinge es schon wieder an einen anderen Ort gebracht haben.

August Rose hat das Versteck verraten, seine Angst vor der Folter war zu groß. In diesen Szenen, die Pippig und den alten Mann zusammen zeigen, erscheint Pippig als heldenmütiger kommunistischer Widerstandskämpfer mit überragendem Kameradschaftssinn und von außergewöhnlichem Mut, was durch den extremen Egoismus des alten Mannes und seine Schwäche noch deutlicher hervortritt. Jedoch wird August Rose nicht als völlig verachtungswürdiger Schwächling und Verräter dargestellt. Seine Angst ist für den Rezipienten nachvollziehbar.

Während Pippig beim Verhör ist, bleibt Rose allein in der Zelle zurück. Aus der Totalen zeigt die Kamera ihn, wie er allein auf einem alten Holzhocker mitten in der kargen Zelle sitzt. Er sieht schwach und hilflos aus, wie er da völlig isoliert, ein wenig in sich zusammengesunken sitzt. Er stellt sich das bevorstehende Verhör vor und beginnt ein imaginäres Gespräch mit dem Gestapo-Mann zu führen, den er in seinem Monolog mit „Herr Kommissar“ anredet. Er schildert ihm, wie er die Jahre im Konzentrationslager erlebt hat und indem er von der Kälte, dem Schlamm, dem Marschieren, den ganzen Qualen des Lagerlebens

berichtet, beginnt er allmählich, alles noch einmal nachzuempfinden. Die Kamera nähert sich ihm, als er sich von seinem Hocker erhebt und zu marschieren beginnt, vor Kälte zittert und schließlich ein Marschlied singend mit den Füßen auf und ab stampft. Durch diese berührende Repräsentation der Gefühle und Gedanken von August Rose wird etwas von der allgegenwärtigen Angst der Häftlinge im Konzentrationslager vermittelt. Die Übertragung dieses Eindruckes ist als eine besondere Leistung des Films anzusehen.

Mit August Rose wird ein Mann ins Zentrum des Geschehens gerückt, der nicht zu den kommunistischen Widerstandskämpfern gehört und der auch nicht den Nazis angehört. Rose ist eine Figur jenseits der üblichen zweidimensionalen Darstellung des Nationalsozialismus als Kampf der Kommunisten gegen die Nazis. Dadurch, dass er es ist, der so eindrucksvoll über das qualvolle entbehrungsreiche Dasein als Häftling im Konzentrationslager der Nazis berichtet, werden all die anderen KZ-Insassen – wenn auch nur für einen Moment – sichtbar und die Zweidimensionalität der Darstellung des Nationalsozialismus im Film wird durchbrochen. Darüber hinaus wird durch die Darstellung von August Rose als einsamer, völliger isolierter Mann auch die Stärke der Zusammengehörigkeit in der Gruppe favorisiert. Pippig, der Mitglied der starken Organisation der kommunistischen Widerstandskämpfer ist, findet im Gegensatz zu ihm die Kraft, der Folter zu widerstehen genauso wie sein Kamerad Höfel und Kropinski, der sich sofort mit der Widerstandsgruppe identifiziert, als Höfel ihm in der Zelle davon berichtet.

Pippigs mutiges Verhalten kostet ihn das Leben, er stirbt an den Folgen der Folterungen. Gemessen an dem hauptsächlich optimistischen Charakter, den DDR-Filme über die Zeit des Nationalsozialismus vermitteln sollten, wird Pippigs Tod jedoch nicht gesondert herausgestellt. Es wird nicht gezeigt, wie er stirbt und er wird auch nicht als Toter gezeigt. Als die Häftlinge von den Verhören ins KZ zurückgebracht werden, wird ein Sack neben das Tor

gelegt. Als Hauptscharführer Zweiling die Zurückkommenden fragt, „Wo habt ihr denn Pippig gelassen,“ hört man durch den Hoflautsprecher die Durchsage: „Eine Bahre und zwei Leichenträger zum Tor!“ Pippigs Tod wird zugunsten der Hervorhebung seines Heldentums vernachlässigt. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit seinem Tod hätte dem gewünschten optimistischen Charakter des Films entgegenwirkt.

Als Repräsentant der kommunistischen Widerstandskämpfer spielt der Lagerälteste Krämer ebenfalls eine besondere Rolle. Er erscheint als die souveräne, unerschrockene Persönlichkeit, die immer Herr der Lage ist und selbst in den größten Gefahrensituationen nie ihre Ruhe verliert. In diesen Eigenschaften ähnelt seine Person der Ernst Thälmanns in dem vorab analysierten Film. Beide strahlen dieselbe Ruhe und Überzeugung aus und vermitteln so den Eindruck, genau zu wissen, was zu tun ist. Entsprechend dieser Überzeugung treten sie in allen Situationen entschlossen und souverän auf.

In einer Szene zu Beginn der Filmhandlung treten diese Eigenschaften Krämers besonders hervor. Er wird vom Lagerführer, dem Hauptsturmführer Kluttig und seinem zweiten Mann, Rapportführer Reineboth, zu einer Befragung gerufen. Die beiden wissen, dass es eine geheime Organisation der Kommunisten im Lager gibt und wollen über Krämer, in dem sie einen der führenden Köpfe vermuten, herausbekommen, wer alles dahinter steckt. Zu Beginn der Befragung bestimmen Krämer und Hauptsturmführer Kluttig in der Halbtotale das Bild. Kluttig geht um Krämer herum und fragt ihn: „Sie waren doch früher mal Funktionär?“ Krämer: „Jawohl.“ Kluttig: „Kommunistischer?“ Krämer: „Jawohl.“ Kluttig: „Und das sagen sie so einfach?“ Krämer: „Deswegen bin ich doch hier.“ Kluttig: „Nein, Sie sind hier, damit sie keine Verschwörerbande aufziehen, keine Geheimorganisation, wie Sie das hier im Lager machen. Wer hat die Organisation ins Leben gerufen?“ Krämer: „Sie, Herr Hauptsturmführer.“ Kluttig: „Was?“ In diesem Moment sind die beiden Nazis, die Krämer erstaunt und empört

anstarren, in Nahaufnahme in Bildmitte sichtbar, neben ihnen ein Foto in Lebensgröße von Adolf Hitler, so dass es scheint, als würden alle drei dem (vermeintlichen) Kommunistenführer Krämer gegenüberstehen und auf seine Erklärung warten. Krämer fährt ungerührt fort: „Die Organisation ist durchaus keine geheime. Das Lager befindet sich in Selbstverwaltung der Häftlinge. Alle Befehle werden korrekt ausgeführt.“ Daraufhin geht Kluttig zu Krämer hinüber und beider Profil erscheint nun in Nahaufnahme. Krämer, ruhig und scheinbar unbeeindruckt von den Anschuldigungen, Kluttig unruhig und nervös an einer Zigarette ziehend: „Und alle Posten haben Sie selbstverständlich mit ihren Leuten besetzt.“ Krämer: „Der Befehl der Kommandantur lautete: Anständige und gewissenhafte Häftlinge zu benennen.“ Kluttig: „Kommunisten?“ Krämer: „Jeder Einzelne wurde der Lagerführung vorgestellt und durch sie bestätigt.“ Kluttig, der Krämer immer noch direkt gegenübersteht, verliert langsam ob der Unverschämtheit die Fassung, als er sagt: „Halunken, Verbrecher!“ Schließlich brüllt er den weiterhin ungerührt dastehenden Krämer an: „Raus hier!“

Krämer, der als Häftling im Konzentrationslager den beiden Nazis völlig ausgeliefert ist, zeigt in dieser für ihn prekären Situation keinerlei Angst, sondern bietet den Nazis die Stirn. Er verliert im Gegensatz zu Kluttig, der die meiste Zeit unruhig auf und ab geht, nie seine Ruhe und bewahrt während des gesamten Verhörs Gelassenheit. Er wagt es sogar, mit todernter Miene den beiden Männern zu erklären, dass sie es eigentlich waren, die die vermeintliche Geheimorganisation mitgegründet haben. Durch die während des Dialoges direkte Gegenüberstellung beider Parteien erfolgt eine symbolische Konfrontation beider im Lager existierenden Kräfte. Bei dieser Gegenüberstellung „gewinnt“ trotz zahlenmäßiger und situationsbedingter Unterlegenheit der Lagerälteste Krämer, der genauso wie er den Raum betreten hat, gelassen und mit stolz erhobenem Haupt das Büro wieder verlässt.

Dieses Verhalten zeigt er während der gesamten Filmhandlung. Er verliert nie seine Überlegenheit und Souveränität. So ist er es auch, der am Ende die ganze Verantwortung auf sich nimmt, als die Komiteeleitung aufgrund der unmittelbaren Nähe der alliierten Truppen entscheidet, dass das Lager nicht wie gefordert um zwölf Uhr zur Evakuierung antritt. Von den immer wütender und gefährlicher klingenden Durchsagen des Rapportführers Reinbeboth, „Lagerältester, sofort Aufmarschieren lassen! Sofort Aufmarschieren lassen,“ die schließlich in ein Schreien übergehen, bleibt er scheinbar unbeeindruckt und geht allein vor die Baracke, als der Lagerkommandant mit einem Jeep vorfährt. Auf die Fragen, warum das Lager nicht antritt, sagt er wie selbstverständlich: „Sie haben Angst vor den Tieffliegern.“ In diesem Moment kommt der Lagerführer Kluttig angerannt und voller Wut über die offensichtliche Niederlage und die von Krämer demonstrierte Überlegenheit zieht er seine Pistole und schießt auf ihn. Krämer bricht angeschossen (jedoch nicht lebensgefährlich verletzt, wie sich kurz darauf herausstellt) zusammen und wird von heraneilenden Häftlingen zur Krankenstation gebracht. Diese dramatische Szene, in der durch Krämers mutiges Handeln noch einmal all seine Größe und Charakterstärke demonstriert werden, gewinnt noch an Ausdrucksstärke und Wirkung durch sein kurz zuvor mit Bochow geführtes Gespräch.

Nachdem Bochow und Krämer den Häftlingen mitgeteilt haben, dass das Lager nicht antritt, gehen beide in die Kammer des Lagerältesten und Bochow sagt mit besorgter Miene: „Weißt du, was wir jetzt gemacht haben? Alles auf eine Karte gesetzt.“ Langsam geht er zum Fenster und fährt fort: „Wenn sie schießen... und du?“ Krämer sagt mit bestimmter Stimme: „Ich bleibe auf meinem Posten.“ In dieser alles entscheidenden Situation stellt Bochow Krämer zum ersten Mal eine persönliche Frage: „Walter, hast du eigentlich eine Frau?“ Krämer, der mit dem Rücken zu Bochow stehend gerade seine Schranktür schließt, antwortet: „Die ist vor fünf Jahren hingerichtet worden.“ Nach einer kleinen Pause reißt er dann das oberste Blatt von

einem Tageskalender ab und fährt fort: „Gestern vor einer Woche habe ich mein elftes Haftjahr rund gemacht.“ Dabei wendet er sich nun Bochow zu und legt ihm freundschaftlich den Arm um die Schulter und geht so langsam Richtung Fenster mit ihm. Dabei beginnt er in vertraulichem Ton zu reden: „Herbert, vielleicht haben wir keine Zeit und keine Gelegenheit mehr miteinander zu sprechen.“ Bevor er weiter redet, fasst er Bochow bei den Schultern und sieht ihm in die Augen: „Ich will leben und nicht kaputtgehen so kurz vor dem Ende.“ Daraufhin lässt er ihn wieder los und setzt sich an den daneben stehenden Tisch. Bisher waren immer beide Männer aus der Halbtotale sichtbar. Nun wechselt jedoch die Einstellung und zeigt nur noch Krämers Gesicht in Nahaufnahme, wie er nachdenklich vor sich hin schaut und dann kurz aufblickt und scheinbar Bochow beziehungsweise dem Zuschauer in die Augen sieht, als er sagt: „Versteh mich recht. Man ist schließlich neugierig auf das, was nach dem kommt und ob es sich gelohnt hat.“

Dieser kurze Dialog, der die einzige wahrhaft persönliche Unterhaltung zwischen beiden Männern bleibt, vermittelt auf emotionale Weise Krämers Menschlichkeit, für die seine Person neben allem Pflichtbewusstsein und aller Härte, die ihm sein Posten als Lagerältester im KZ sowie seine Funktion als führendes Mitglied der kommunistischen Widerstandsorganisation abverlangt, auch steht. Er möchte leben, nicht „kaputtgehen so kurz vor dem Ende.“ Krämer benutzt dieselben Worte, wie zuvor August Rose, als dieser vor dem Gestapo-Verhör vor Angst fast den Verstand verliert. Krämers Worte bekommen jedoch einen völlig anderen Sinn durch den Nachtrag, den er seinem Geständnis anfügt: „Man ist schließlich neugierig auf das, was nach dem kommt und ob es sich gelohnt hat.“ Dies sind die entscheidenden Worte im Gespräch, die Krämers Wunsch nach Überleben in einen anderen als den vorherigen Kontext setzen. Er hat für ein „Danach“ gekämpft und er möchte es erleben. Um was es sich bei dem „Danach“ für den kommunistischen Widerstandskämpfer handelt,

bedarf keiner weiteren Erklärungen, es ist ohne Zweifel klar, dass der Sozialismus beziehungsweise Kommunismus das ersehnte Ziel ist. Mit diesen Worten Krämers wird wiederum ein direkter Bezug vom kommunistischen Widerstandskampf zum Sozialismus und somit zur DDR hergestellt. Die kurz darauf folgende Szene, in der Kluttig auf ihn schießt, erhält durch das Wissen um seinen Wunsch nach Überleben noch einen stärkeren emotionalen Gehalt. Der Rezipient wünscht für/mit Krämer, dass dieser überlebt, um das „Danach“ – den Sozialismus – erleben zu können.

Durch die Figur Krämers wird in diesen Szenen zum einen die antifaschistische Tradition der DDR thematisiert, zum anderen wird durch die Gestalt des mutigen alten Widerstandskämpfers, der bis zum Ende seine Idealen treu bleibt und neugierig ist, „auf das, was danach kommt“, subtil ein Appell ausgesendet, mitzuhelfen, damit die Frage Krämers, „ob es sich auch gelohnt hat,“ positiv beantwortet werden kann. Im aktuell historischen Kontext bedeutete dies, der Tradition der Antifaschisten zu folgen und Partei für die DDR zu ergreifen.

#### **4.3. Die Darstellung der Nazis**

Die Repräsentation der Nazis im Film erfolgt hauptsächlich über die Charaktere des Hauptsturmführers Kluttig, seines engsten Mitarbeiters, des Rapportführers Reineboth, des Hauptscharführers Zweiling und des Lagerkommandanten. Ihre Funktion und Aufgabe im Konzentrationslager sowie ihr gesamtes Denken und Handeln scheint fast ausschließlich auf die Jagd nach den führenden Köpfen der kommunistischen Widerstandsorganisation gerichtet zu sein. In der ersten Szene, in der die führenden Nazis in Erscheinung treten, ist das zentrale Thema ihres Gespräches die im Lager vermutete kommunistische Organisation.

Der Lagerkommandant, der Lagerführer und ein weiterer SS-Mann sitzen in einem Büro und verfolgen den Frontbericht im Radio. Die Nachricht, dass die amerikanischen

Truppen bereits am Niederrhein sind und einen Brückenkopf gebildet haben, löst beim Lagerführer Kluttig Panik aus. Er läuft zur Landkarte an der Wand und fragt: „Wie viel Kilometer sind es noch bis hier? Und dann?“ Lagerkommandant: „Verlieren Sie nicht die Ruhe, Hauptsturmführer.“ Kluttig: „Ich bewundere ihre Ruhe, Herr Kommandant. Im Lager besteht eine Organisation der Kommunisten. Wird Zeit, dass sie einschreiten.“ Lagerkommandant: „Machen Sie nicht in Panik! Bringen Sie mir die Drahtzieher und ich lasse sie auf der Stelle erschießen.“ Daneben sitzender SS-Mann: „Weißt du denn, wer die sind?“ Kluttig: „Nein, aber so eine Organisation ist da. Vielleicht haben die Kerle schon Waffen.“ Mit dieser Unterhaltung der Nazis, die sich trotz der alarmierenden Nachricht, dass die Amerikaner immer näher rücken, ausschließlich um die kommunistische Organisation im Lager dreht, wird deutlich gemacht, welche zentrale Bedeutung den Kommunisten als Widersacher der Nazis zukommt.

Diese zentrale Rolle, die die kommunistische Widerstandsorganisation spielt, wird auch außerhalb der Filmhandlung durch die zeitliche Reihenfolge der Darstellung der beiden sich gegenüberstehenden Kräfte unterstützt. Die ersten fünfzehn Minuten des Films sind ausschließlich der illegalen kommunistischen Organisation gewidmet. Die durch die Ankunft des Kindes ausgelöste Problemsituation dient dem Sichtbarmachen eines äußerst effektiven Verbindungsnetzes zwischen den politischen Häftlingen, mit deren Hilfe sie scheinbar das gesamte Lager unter Kontrolle haben. Es erscheint wie ein gut strukturierter Verwaltungsapparat, in dem es wie in einer normalen Verwaltung klar definierte Kompetenzbereiche gibt. Die Etablierung einer derart funktionstüchtigen Organisation unter den extremen Bedingungen, die das Leben als Häftling in einem Konzentrationslager bedeutet, impliziert außergewöhnliche Intelligenz sowie die Überlegenheit der Kommunisten den Nazis

gegenüber, die nicht in der Lage waren, die Gründung dieser Organisation zu verhindern noch ihre Aufdeckung und Zerschlagung zu bewerkstelligen.

Im gesamten Film erscheinen die Nazis letztendlich immer, trotz ihrer situationsbedingten Überlegenheit, als die in jeder Hinsicht Unterlegenen. In einigen Szenen wird dieser demonstrierten Unterlegenheit der Nazis noch ein komischer Moment hinzugefügt, was sie nicht nur unterlegen, sondern auch noch lächerlich erscheinen lässt. Beispiele dafür sind die beschriebene Befragungsszene zwischen Krämer und Kluttig oder die Szene, in der der Lagerelektriker in schönster kölscher Mundart dem Rapportführer Reineboth einredet, er müsse eine Tonprobe beim Lautsprecher vornehmen, da es sich bei den alten Leitungen um „morsches Kriegsmaterial“ handele. Die Zahlenfolge, die er ins Mikrofon spricht, ist jedoch in Wahrheit der Aufruf zu einem nächtlichen Treffen der Komiteemitglieder der illegalen Organisation. Diese Situation, zusammen mit dem ironisch, herablassenden Verhalten des Rapportführers dem Häftling gegenüber, „Na, bis drei reicht's bei Ihnen ja noch,“ und dessen Antwort „Jawohl Herr Rapportführer, bis drei langt it jade noch“ lässt ihn neben seiner Unterlegenheit auch noch lächerlich erscheinen. Mit der häufigen Darstellung der Nazis als den Kommunisten unterlegen wird auch stets die Überlegenheit ihrer Gegner impliziert.

Die Repräsentation der Überlegenheit der Widerstandskämpfer wird häufig in der Konfrontation mit dem Lagerführer Kluttig erreicht. Kluttig verkörpert im Film den fanatischen Nazi, einen Mann, der die nazistische Ideologie völlig verinnerlicht hat und dessen Persönlichkeit nur von dieser bestimmt wird. Sein Hauptbestreben ist auf die Vernichtung von allem, was dem Nationalsozialismus entgegensteht, gerichtet, und dies sind im Film die Kommunisten. So wird seine Suche nach den „Köpfen der kommunistischen Organisation“ als eine Art Obsession dargestellt. Er erscheint dabei wie Don Quixote, der in seinem Wahn gegen Windmühlen kämpft. In seinem Kampf richtet er sich auch gegen die Leute in den eigenen

Reihen, die in Anbetracht des Näherrückens der Alliierten jedoch vor allem an ihr persönliches Wohlergehen denken. Sein Kriegszug gegen die eigenen Leute findet seinen Höhepunkt in dem Moment, als die Alliierten kurz vor Weimar stehen und er eigenmächtig den Befehl gibt, alle Lagerinsassen zusammenzuschießen. Der Lagerkommandant richtet sich gegen Kluttig und fordert ihn auf, den Befehl sofort zurückzunehmen: „Sind sie wahnsinnig, sofort ziehen Sie diesen Befehl zurück!“ Kluttig: „Zusammenschießen bis aufs letzte Arschloch und weg!“ Lagerkommandant: „Nein! Ihr bringt uns alle an den Galgen!“ Kluttig: „Du Feigling! Abknallen müsste man dich!“ Daraufhin zieht er seine Pistole und will den Lagerkommandanten erschießen, was im letzten Moment von einem anwesenden SS-Offizier verhindert wird.

Neben dem Lagerführer Kluttig gibt es noch einen weiteren zentralen Charakter auf Seiten der Nazis, Hauptsturmführer Zweiling, durch dessen extreme Unzulänglichkeit die Überlegenheit der Kommunisten besonders hervortritt. Hauptscharführer Zweiling obliegt die Aufsicht der Effektenkammer. Er ist es, der das Kind zufällig dort entdeckt. Anstatt seine Entdeckung jedoch der Lagerleitung mitzuteilen, versucht er, sich sein Wissen zunutze zu machen und schließt mit den Häftlingen eine Vereinbarung nach dem Motto: Ich schütze euch jetzt vor den Nazis und ihr schützt mich später vor den Alliierten. Seine Frau, der er zu Hause davon erzählt, konfrontiert ihn jedoch mit der Gefährlichkeit eines solchen Paktes. Insbesondere in den Gesprächen mit seiner Frau erscheint Hauptscharführer Zweiling als äußerst einfältige und labile, jedoch auch hinterlistige Person. Zweiling: „Das Judenbalg ist eine großartige Sache, wenn es soweit ist. Dann wissen sie, dass ich ein guter Mensch bin.“ Frau: „Und wenns vorher rauskommt?“ Zweiling: „Was soll rauskommen?“ Frau: „Ja, begreifst du denn nicht, was du da angestellt hast? Deine eigenen Leute knallen dich doch in letzter Minute noch ab.“ Zweiling völlig hilflos und verzweifelt: „Aber was soll ich denn

machen?“ Frau: „Schaff dir das Kind vom Halse, so schnell wie möglich!“ Daraufhin beschließt Zweiling, Höfel und Kropinski bei der Lagerleitung anzuschwärzen. Er schiebt einen Zettel mit einer fingierten Botschaft unter die Tür des Büros von Rapportführer Reineboth: „Höfel und Kropinski wollen Hauptscharführer Zweiling eins auswischen. Sie haben ein Judenkind versteckt, links hinten in der Kleiderkammer.“ Die daraufhin vorgenommene Durchsuchung der Effektenkammer bleibt jedoch erfolglos, da die Häftlinge dem als feige und hinterlistig bekannten Zweiling nicht trauten und das Kind bereits an einen anderen Ort gebracht haben. Die Nazis nutzen jedoch die Gelegenheit, ein vermeintliches Leitungsmitglied der kommunistischen Organisation in ihre Finger zu bekommen und verhaften die beiden Denunzierten Höfel und Kropinski.

Währenddessen versucht Hauptscharführer Zweiling vor den Häftlingen jeglichen Verdacht von sich abzulenken. Er beauftragt Pippig, den „Zinker“ in den eigenen Reihen zu suchen. Zweilings Figur wirkt dabei nicht nur durch sein Handeln einfältig und lächerlich, sondern auch durch seine Mimik und Gestik, die von der Kamera durch häufige Nahaufnahme sichtbar gemacht werden. Sein verschlagener Charakter tritt in einem Gespräch mit Pippig besonders deutlich hervor. In dieser Szene erkundigt Zweiling sich bei Pippig nach dem „Zinker.“ Zweiling sitzt dabei hinter seinem Schreibtisch und Pippig steht in militärischer Haltung vor ihm. Zweiling: „Von dem Zinker schon was gehört?“ Pippig, die todernste Miene seines Gesichts in Nahaufnahme: „Nein, werden wir auch nicht, Hauptsturmführer. Der Lump hat sich viel zu gut getarnt. Aber wir wissen, warum er es getan hat. Er wollte sich beim Lagerführer einen Schinken in das Salz legen.“ Nun wechselt die Kamera zu Zweiling und zeigt dessen einfältig, erstaunt dreinblickendes Gesicht in Großaufnahme, als er fragt: „Warum denn?“ Pippig in militärischem Ton: „Da braucht man nicht lange zu fragen. Da braucht man nur die Front anzusehen.“ Zweiling, so als würde ihm allmählich die Erkenntnis dämmern,

fragt scheinheilig: „Sie meinen, der Zinker will sich ein Loch aufhalten, wenn es mal andersrum geht?“ Pippig: „Na klar! Wir würden gern sagen, Hauptsturmführer Zweiling ist ein feiner Kerl. Er hat Höfel und Kropinski aus dem Bunker geholt.“ Sein Tonfall wechselt ins vertraulich-kumpelhafte, als er weiter spricht: „Na, Ihnen kann das doch nicht schwer fallen, mal mit dem Kommandanten zu sprechen. Sie wissen doch, was der für große Stücke auf die Politischen hält.“ Während Pippig dies sagt, schwenkt die Kamera auf Zweilings Gesicht und zeigt mehrere Sekunden lang dessen weit aufgerissenen Augen, die Pippig ungläubig anstarren, bevor der Ausdruck in gespielte Empörung übergeht, als er ruft, „Raus,“ und dann noch hinzufügt: „Aber halten sie draußen die Schnauze.“ Worauf Pippig in verständnisvollem Ton erwidert: „Aber Hauptsturmführer, darüber quatscht man doch nicht.“

In dieser Szene erscheint Zweiling als lächerliche Witzfigur und als ein Mensch ohne jegliche Moral. Die Lächerlichkeit kommt vor allem dadurch zu Stande, dass Zweiling sich selbst für sehr geschickt hält und glaubt, dass niemand wisse, wer der „Zinker“ sei. Dadurch wird es Pippig möglich, mit ihm zu spielen und ihn lächerlich zu machen. Der Humorgehalt dieser Szene, in der ein Nazi durch einen (politischen) Häftling der Lächerlichkeit preisgegeben wird, hat zweierlei Effekt: auf der einen Seite wird damit die Unterlegenheit der Nazis beziehungsweise die Überlegenheit der kommunistischen Häftlinge wirkungsvoll demonstriert, auf der anderen Seite wird der pessimistischen Stimmung, die durch den Handlungsort „Konzentrationslager“ allgegenwärtig ist, entgegengewirkt und etwas zum Optimismus, der den Grundtenor des Films ausmachen soll, beigetragen. Letzterer Effekt dient dazu, den Nationalsozialismus beziehungsweise dessen Niederschlagung als Sieg der kommunistischen Antifaschisten zu repräsentieren und nicht als Schauplatz der Verbrechen der Nazis.

Ein weiterer Aspekt ostdeutscher Ideologie tritt in *Nacht unter Wölfen* hervor. Er wird über das Verhalten und die Diskussionen der Nazis in Anbetracht des nahen Kriegsendes und damit verbundenen Endes des Nationalsozialismus thematisiert. Jeder der vier nazistischen Protagonisten verhält sich anders in dieser Situation. Lagerführer Kluttig, als der besessene Fanatiker, der sich mit der Ideologie des Nationalsozialismus völlig identifiziert hat und dessen Idealen blindlings bis zum Ende folgt, ist der Einzige, der keine Überlegungen über das „Danach“ anstellt. Für ihn ist offensichtlich ein Leben nach dem Nationalsozialismus nicht vorstellbar. Bis zum Schluss gilt sein einziges Bestreben der Aufdeckung und Liquidierung aller Kommunisten im Lager, wie er es mit seiner Parole „Ich lasse keine Maus zurück“ bekundet.

Diese Haltung wird von den anderen jedoch nicht unterstützt, wobei klargestellt wird, dass das Interesse, das dahinter steht, nicht auf die Rettung der Häftlinge, sondern auf das eigene Überleben gerichtet ist. Lagerkommandant: „Eins ist sicher, auf der alliierten Außenministerkonferenz wurde die Aburteilung der Kriegsverbrecher beschlossen. Vielleicht habe ich Glück und komme durch. Vielleicht lasse ich mir einen Vollbart wachsen. Vielleicht wird aus mir ein Waldarbeiter irgendwo in Bayern. Aber wenn die mich erwischen... Ich werde für sie immer der Kommandant von Buchenwald bleiben. Und wenn sie hier Leichenfelder vorfinden... Wir müssen Kluttig zuvorkommen.“

So wie der Kommandant denkt auch der Rapportführer Reineboth in dieser Situation, in der das Ende des Krieges und des Nationalsozialismus absehbar ist, an sein Leben „danach“. In einem Streit, in dem der wütende Kluttig das „diplomatische“ Verhalten des Lagerkommandanten zutiefst verurteilt und auch Rapportführer Reineboth dessen beschuldigt, erzählt dieser ihm, wie beziehungsweise wo er seinen Platz in der Zukunft sieht. Kluttig: „Und wer hat sich an die Jacke geklopft, solange ich diese Uniform trage?“ Reineboth: „Tja, wie

lange noch?“ Kluttig: „Ich bleibe, wer ich bin, solange ich lebe.“ Reineboth: „Ich auch, nur unter veränderten Bedingungen.“ Als er das sagt, geht er zum Kleiderschrank und holt einen feinen hellen Anzug heraus und hält ihn Kluttig vor die Nase. Dann spricht er weiter: „Wie viel Tage bleiben uns noch, zehn, fünf, drei? Auf dem Kien sein, Englisch lernen!“ Durch diese Gespräche, in denen der Lagerkommandant beziehungsweise der Rapportführer verraten, wie und wo sie sich in der Zukunft sehen, wird über die Filmhandlung hinaus etwas über den Verbleib der Nazis nach Kriegsende mitgeteilt. Besonders mit den Worten des Rapportführers Reineboth „Auf dem Kien sein, Englisch lernen“ wird die westliche Welt als Heimat der Faschisten und damit als der künftige Gegner der Kommunisten deklariert.

Dass es gerade Reineboth ist, der diese Aussage macht und damit die Verbindung zwischen Nazis und dem Westen herstellt, ist bedeutungsvoll, da gerade von seiner Person eine besondere Gefahr ausgeht. Neben der Menschenverachtung und Grausamkeit, die für jeden Nazi im Film charakteristisch ist, lassen ein extremer Sadismus und Zynismus den Rapportführer Reineboth noch bedrohlicher erscheinen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine besondere Art von ausgeklügelter Boshaftigkeit und Gerissenheit bei der Jagd nach den Kommunisten, die vor allem in seinen Gesprächen mit dem Lagerführer Kluttig in Erscheinung tritt. So ist er es, der den Plan entwickelt, Pippig mit Rose zusammen einzusperren, um Letzteren durch den Anblick des gefolterten Pippi geständig zu machen. Es ist Rapportführer Reineboth, der sich als einziger selbst an der Folter von Höfel und Kropinski beteiligt und bei dem hartnäckigen Schweigen der beiden nicht Wut zeigt, so wie Lagerführer Kluttig, sondern stattdessen kühl berechnend wirkt und Höfel mit einem zynischen „Darf ich bitten“ auf die Folterbank „bittet“ und scheinbar pure Freude am Quälen der Häftlinge entwickelt. Rapportführer Reineboth erscheint als das wahrhaftige Monster, zu dessen Natur es gehört,

Menschen zu quälen und zu töten, ob in Naziuniform (die er „noch“ trägt) oder im schicken Anzug (den er Kluttig als Sinnbild seiner Zukunft zeigt).

Der vierte zentrale Charakter, Hauptsturmführer Zweiling, ist offensichtlich keinerlei ideologischen oder politischen Ideen verhaftet und auch nicht vom Ehrgeiz nach Karriere oder Macht getrieben, sondern lediglich von der Angst um sein persönliches Wohlergehen. Er ist der feige Duckmäuser und Wendehals, der nur immer versucht, sich der gerade herrschenden Macht anzubiedern. In einer Szene am Ende des Films wird dies besonders klar herausgestellt. Als alle Nazis aus dem Konzentrationslager Buchenwald fliehen, sieht man Hauptscharführer Zweiling in Häftlingskleidung in seinem Büro, wie er in der Insassenkartei nach einer passenden Identität für sich sucht. In diesem Moment kommt ein Häftling herein und erwischt ihn bei seinem Tun. Häftling: „Ach, so machst du das!“ Zweiling, der zuerst erschrocken ist, dann jedoch wütend wird, schreit: „Verschwinden Sie!“, dann greift er nach seinem Revolver und erschießt den Häftling, bei dem es sich ironischerweise um einen Spion der Nazis handelt, den er selbst auf die Kommunisten angesetzt hatte. In diesem Moment kommen weitere Häftlinge herein gelaufen, die ihn festnehmen wollen. Zweiling ergibt sich sofort und zitternd vor Angst, sein äußerst naiver Gesichtsausdruck in Nahaufnahme, stammelt er, „Ich bin nie ein richtiger Nazi gewesen,“ worauf ein Häftling ihn mit einem Fausthieb niederschlägt. Hauptscharführer Zweiling erscheint in seiner Feigheit und Verlogenheit zutiefst lächerlich und verabscheuungswürdig zugleich.

Diese Szene ist eine der eindrucksvollsten hinsichtlich des Herauskehrens der menschlichen sowie intellektuellen Unterlegenheit der Nazis den Kommunisten gegenüber. Diese Szene ist jedoch auch bedeutungsvoll bezüglich ihrer Aussage über den Verbleib der Tausenden von Nazis, die in ihren Positionen mit dazubeigetragen haben, dass der Nationalsozialismus zu der Epoche in der deutschen Geschichte wurde, in der eines der größten

Verbrechen in der Menschheitsgeschichte begangen wurde. Mit diesem Hinweis auf das Untertauchen vieler Nazis nach dem Krieg, der mit Zweilings Austausch seiner SS Uniform mit der Häftlingsuniform gegeben wird, erfährt die stark nach innen gerichtete und zu allen Zeiten äußert umstrittene Sicherheitspolitik der DDR eine gewisse Rechtfertigung. Auch dieser Gedanke mag bei der Realisierung des Filmprojektes in Anbetracht der aktuell-politischen Situation seiner Entstehung im Jahre 1963, unmittelbar nach dem Mauerbau 1961, von Bedeutung gewesen sein.

#### 4.4. Zusammenfassung

*Nacht unter Wölfen*, ein Film dessen Handlung im Konzentrationslager Buchenwald während des Nationalsozialismus angesiedelt ist, ist vor allem ein Film über die Zukunft. Dieser starke Bezug zur historischen Gegenwart der DDR, wird während der gesamten Filmhandlung immer wieder explizit durch die Protagonisten auf beiden Seiten hergestellt. Dies geschieht beispielsweise auf der Seite der kommunistischen Widerstandskämpfer durch Höfel, der sich „vor der Partei verantworten“ will, „wenn wir hier lebend rauskommen“ oder durch Krämer, der am Leben bleiben will, weil er „neugierig [ist] auf das, was nach dem kommt“, und auf der Seite der Nazis durch den Lagerkommandanten, der vielleicht „Waldarbeiter irgendwo in Bayern“ sein wird, oder Rapportführer Reineboth, der „auf dem Kien sein [und] Englisch“ lernen will.

Dieser ständige Verweis auf die Zukunft erscheint als ein zentrales Merkmal des Films. Dadurch wird auf der einen Seite Parteinahme für die DDR, als Staat der Antifaschisten demonstriert, auf der anderen Seite erfolgt damit ein Verweis auf die westliche Welt als Heimat der Faschisten. Die wichtige Botschaft, die der Film zur Zeit seiner Rezeption in der DDR vermitteln sollte, lautete: Die DDR ist das bessere Deutschland. Diese Botschaft war besonders

in den sechziger Jahren, in denen der permanente Ost-West Konflikt mit dem Mauerbau 1961 seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden hatte, von extremer Bedeutung.

Dieser starke Bezug zur Gegenwart hatte offensichtlich auch prägenden Einfluss auf die Endszene. Als der Frontlärm bereits im Lager zu hören ist und die Alliierten quasi vor der Tür stehen, beschließt die Komiteeleitung letztendlich den Aufstand. Daraufhin greifen die Mitglieder der illegalen Widerstandsorganisation zu den Waffen und befreien das Lager. Am Ende ruft Bochow, der Initiator des Aufstandes, durch die Lautsprecheranlage, „Wir sind frei“, woraufhin alle Häftlinge aus ihren Baracken kommen und unter Jubelgeschrei zum Lagertor stürmen. So erscheinen am Schluss die Kommunisten nicht nur als die einzigen Widersacher gegen die Nazis sondern auch als die Befreier.

Während der gesamten Filmhandlung war das Näherrücken der Alliierten ein entscheidendes Thema, sowohl unter den Häftlingen, wie auch unter den Nazis. So beginnt der Film mit der optimistischen Botschaft, dass die Amerikaner über den Rhein sind. Im Folgenden wird der weitere Vormarsch der Truppen von beiden Seiten genau verfolgt und jeder Schritt nach Osten von den Häftlingen wie ein kleiner Sieg gefeiert und von den Nazis als Katastrophe betrachtet. Obwohl die Filmhandlung also scheinbar auf die ersehnte Ankunft der Alliierten als Befreier hinsteuert, ist deren Eintreffen nicht mehr Teil der Filmhandlung. Am Ende sind es nur die kommunistischen Widerstandskämpfer, die das Lager befreien und kein Amerikaner findet mehr Erwähnung beziehungsweise wird sichtbar. Die Endszene wäre wahrscheinlich anders ausgefallen, wenn es sich bei den Alliierten um sowjetische Truppen gehandelt hätte. Dann hätte die Schlusszene vielleicht, ähnlich der Befreiungsszene des Konzentrationslagers in dem Film *Thälmann – Führer seiner Klasse* ausgesehen, in dem die Ankunft der Roten Armee im KZ in ein allgemeines Freudenfest und in eine Verbrüderung der Häftlinge mit den

russischen Soldaten mündete. Eine derartige Szene beim Eintreffen der amerikanischen Truppen hätte dem gesamten bisherigen Filminhalt von *Nackt unter Wölfen* entgegengewirkt.

Eine Übereinstimmung zwischen den KZ-Befreiungsszenen in beiden Filmen stellt jedoch die offensichtliche gute Verfassung aller Häftlinge dar. Auch in *Nackt unter Wölfen* erscheinen alle Häftlinge voller Kraft und Energie, als sie dem Lagertor jubelnd entgegenlaufen. Diese Darstellung der Häftlinge als Kämpfernaturen und nicht als leidende Opfer diene wiederum der Unterstützung des gewünschten optimistischen Charakters, den der Film mit Blick auf die bessere (sozialistische) Zukunft ausstrahlen soll.

Die Verbrechen, die die Nazis in den Konzentrationslagern begangen haben, werden in *Nackt unter Wölfen* nicht thematisiert, obwohl der Film in einem KZ spielt. Der Handlungsort KZ erscheint eher wie ein spezielles Umfeld, das gewählt wurde, um den Kampf der kommunistischen Widerstandskämpfer noch eindrucksvoller darstellen zu können. Obwohl es nachweislich eine illegale Organisation der politischen Häftlinge im KZ Buchenwald gab, deren „Verdienst... kaum hoch genug eingeschätzt werden [kann]“ (Schenk, „Nackt unter Wölfen,“ *Impressum* 7) stellt die Darstellung des kommunistischen Widerstandes als **der** zentrale Aspekt bei einem Film, der in einem Konzentrationslager während des Faschismus spielt, eine besonders extreme Politisierung der Geschichte dar. Dies wird umso deutlicher, mit dem Wissen um die reale Rettungsgeschichte von Stefan Jerzy Zweig, die nach 1945 durch seinen Vater, den Rechtsanwalt Dr. Zacharias Zweig, bekannt wurde und die zwar „kaum weniger dramatisch als die im Roman erzählte“ verlief, an der jedoch „keineswegs nur Kommunisten“ beteiligt waren und die nicht „im unmittelbaren Zusammenhang eines lagerinternen politischen Konfliktes stand“ (Reichel 199). Willi Bleicher (der tatsächliche damalige Kapo der Effektenkammer und spätere Stuttgarter Bezirksvorsitzende der IG Metall), spielte bei der Rettung des Jungen eine zentrale Rolle und war „weitgehend auf sich gestellt

und hat das Kind mit Bestechungen und vorgetäuschten Krankheiten im Krankenrevier versteckt“ (Reichel 199). Obwohl Bruno Apitz die Fiktionalisierung seiner Geschichte betonte, gibt doch die Art beziehungsweise die Richtung seiner Fiktionalisierung deutlich Auskunft über die politischen Intentionen des Autors, sowie der staatlichen Auftraggeber des späteren Filmprojektes.

#### 4.5. Öffentliche Rezeption des Films *Nackt unter Wölfen*

Wie bereits vorab bemerkt, war Kritik, die den Interessen der Staats- und Parteiführung in der DDR entgegenstand, aufgrund der Kontrolle aller öffentlichen Lebensbereiche kaum möglich. So gab es in der ostdeutschen Presse nur lobende Äußerungen und die Premiere von *Nackt unter Wölfen*, die am 18. Jahrestag der Befreiung des Lagers Buchenwald in Berlin stattfand, wurde als gesellschaftliches Ereignis gefeiert. Vorab hatte es schon eine Aufführung speziell für ehemalige Buchenwaldhäftlinge gegeben, worüber in der Tageszeitung *Neues Deutschland*, dem „Organ der SED“ am 7.4.1963 berichtet wurde: „Mit *Nackt unter Wölfen* haben die Filmschaffenden unseres Landes eine nationale Verpflichtung erfüllt. Zum ersten Mal im deutschen Film sind die menschliche Größe, der Mut, die revolutionäre Leidenschaft und die internationale Solidarität der 'Politischen' in den faschistischen Konzentrationslagern in den Mittelpunkt eines Spielfilms gestellt worden...“ (Thiele 250). Der Film wurde 1963 auf dem Filmfestival in Moskau ausgezeichnet und der Regisseur Frank Beyer erhielt im selben Jahr in der DDR den Nationalpreis 1. Klasse verliehen.

Der Film, der bereits kurz nach seiner Veröffentlichung in fast allen west- und osteuropäischen Ländern, in einigen afrikanischen Ländern sowie in den USA, Kanada, China und Chile gezeigt wurde, hatte in der Bundesrepublik seine größten Probleme zur Aufführung zu gelangen (Thiele 249). Dort „.. hatte der Film Hausverbot... und kam erst mit fünfjähriger

Verspätung in die Kinos, nachdem er vom Interministeriellen Ausschuss freigegeben worden war“ (Reichel 197). Die öffentliche Kritik an der Romanverfilmung von Bruno Apitz fiel dort weniger euphorisch und lobend aus als in der DDR und den anderen Ländern. Kritikpunkte waren unter anderem die Glorifizierung der Häftlinge, zu große Parteilichkeit sowie Lebensfremdheit und Unaufrichtigkeit in der Darstellung des zentralen Konfliktes (Reichel 198). Trotz aller Kritik zählte *Nackt unter Wölfen* jedoch zu einem der wenigen DEFA-Filme, die auch in der BRD öffentliches Interesse und Anerkennung fanden.

### Schlussbetrachtung

Eine Zusammenfassung der in den Film-Analysen gewonnenen Erkenntnisse ermöglicht es nun, klarere Aussagen über die Repräsentation des Dritten Reiches und des Holocaust im ostdeutschen Film zu treffen. In keinem der untersuchten Filme wird der Holocaust direkt thematisiert. Rassismus überhaupt, als das von der westlichen Welt benannte zentrale Merkmal des Nationalsozialismus in Deutschland, wird in der Darstellung des Dritten Reiches in den drei DDR Filmen fast völlig vernachlässigt. Konzentrationslager finden entweder nur verbale Erwähnung in Verbindung mit dem Verbleib kommunistischer Widerstandskämpfer, wie in dem Film *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, oder sie werden in einem Gespräch zur eindruckvolleren Repräsentation der widersprüchlichen Charaktereigenschaften eines Nazis „benutzt“, wie im Film *Sterne* oder sie fungieren als Hintergrund zur besseren Herausstellung des kommunistischen antifaschistischen Widerstandskampfes, wie in dem Film *Nacht unter Wölfen*.

Die Protagonisten in allen drei Filmen sind kommunistische Antifaschisten beziehungsweise entwickeln sich im Verlaufe der Filmhandlung (*Sterne*) dazu. Sie erscheinen entweder von Anbeginn als herausragende Persönlichkeiten mit durchweg positiven Eigenschaften (Fiete und Anne Jansen, Roger, Thälmann in *Thälmann – Führer seiner Klasse*, Krämer, Höfel, Pippig in *Nacht unter Wölfen*) oder sie machen durch Erfahrungen im Widerstandskampf (Bochow in *Nacht unter Wölfen*) oder durch persönliche Erfahrungen und Agitation eine Wandlung durch (Walter in *Sterne*). Demzufolge liegt das größte Identifikationspotential in allen Filmen bei den kommunistischen Widerstandskämpfern, das entweder direkt durch den sympathischen, positiven Charakter aufgebaut wird (Thälmann, Pippig, Höfel, Krämer) oder auch indirekt durch die Darstellung von Hilflosigkeit

beziehungsweise Hilfsbedürftigkeit auf Seiten der vor den Nazis zu rettenden Menschen (die Juden in *Sterne*, der kleine Junge in *Nackt unter Wölfen*).

Die Repräsentation des Nationalsozialismus konzentriert sich in den Filmen *Sterne* und *Nackt und Wölfen* auf die Person des Nazis als in jedem Fall negativer, verabscheuungswürdiger Charakter. Obwohl diese Eigenschaften auf alle Nazis im untersuchten Filmmaterial zutreffen, erfolgt deren Darstellung jedoch keineswegs einheitlich, sondern teilweise in sehr differenzierter (Kluttig, Reineboth, Zweiling in *Nackt unter Wölfen*) beziehungsweise in komplexer Form (Leutnant Kurt in *Sterne*). Das Bild des Nationalsozialismus in *Thälmann – Führer seiner Klasse* wird darüber hinaus ergänzt durch das Aufzeigen der Verbindung zwischen Kapitalisten und Nationalsozialisten, wobei deutlich gemacht wird, dass die Nazis mit Unterstützung des Kapitals im Interesse desselben agieren. Die Machtübernahme Hitlers wird hier eindeutig als eine durch deutsche und amerikanische Industrielle vorbereitete Aktion dargestellt, die mit der Intention verbunden ist, die Weltwirtschaftskrise zu überwinden und gleichzeitig der kommunistischen Gefahr Herr zu werden. Der Nationalsozialismus in allen drei Filmen erscheint vorwiegend als Kampf der Nationalsozialisten gegen die Kommunisten.

Die damit vorgenommene einseitige Repräsentation der historischen Ereignisse wurde diktiert durch die herrschende Staatsideologie und der darauf basierenden Kulturpolitik. Diese Fokussierung war von fundamentaler Bedeutung für die Legitimation der DDR als Staat, gegründet von und in Tradition der kommunistischen antifaschistischen Widerstandskämpfer. Die Einheitlichkeit in der Übermittlung dieser zentralen Botschaft in allen drei Filmen erklärt sich aus der Funktion, die der Kultur in der DDR als Medium zur Bildung und Erziehung der Bevölkerung, übertragen wurde. Jegliches kulturelles Schaffen sollte dem Ziel dienen, „sozialistische Persönlichkeiten“ herauszubilden und eine ostdeutsche Identität zu entwickeln,

deren wichtigster gemeinsamer Nenner der Antifaschismus war. Die Hauptkomponenten des in den Filmen entworfenen Geschichtsbildes können dabei in drei Punkten zusammengefasst werden. Erstens: Die kommunistischen antifaschistischen Widerstandskämpfer haben den Faschismus besiegt. Zweitens: Sie wurden in ihrem Kampf von Kommunisten aus aller Welt, insbesondere aus der Sowjetunion, unterstützt. Drittens: Auf den Trümmern des zerstörten Nazideutschland bauen die Antifaschisten ein neues, besseres, weil antifaschistisch-sozialistisches Deutschland auf.

Trotz der verbindenden Gemeinsamkeiten weisen die untersuchten Werke darüber hinaus auch erhebliche Unterschiede auf. Sie weichen in unterschiedlichem Grade von der vorgegebenen Norm ab, die formal vom Sozialistischen Realismus und inhaltlich von der Funktion des Films als Medium zur Massenbeeinflussung im Interesse des Staates bestimmt wurde.

Im Vergleich aller drei Filme weicht Konrad Wolfs *Sterne* am meisten von diesen staatlichen Normen ab. Sein Film ist stark geprägt durch die Anwendung verschiedener filmgestalterischer Mittel, wodurch eindrucksvolle Bilder entstehen, die allein durch ihre Ausdruckstärke und Komplexität auf den Rezipienten wirken und darüber hinaus viel Raum zur Interpretation lassen. Ein Beispiel hierfür wäre die Szene, in der eine der jüdischen Gefangenen ein Baby zur Welt bringt. Beim Ertönen seiner ersten Schreie erscheinen durch das filmtechnische Mittel der Aufeinanderschichtung zwei Images: Ruths Gesicht ist in extremer Nahaufnahme sichtbar, es spiegelt deutlich die starken Emotionen, die die Geburt des Kindes in ihr ausgelöst haben, wider; gleichzeitig, wie durch ihr Gesicht hindurch schimmernd, wechseln sich Impressionen einer wilden Berglandschaft ab, die aus unterschiedlichem Kamerawinkel repräsentiert werden und die Schönheiten der Natur zeigen. Während die Dominanz im Bild scheinbar harmonisch zwischen Ruths Gesicht und den Aufnahmen der

Natur hin und her schwenkt, kreierte das leise Klingen einer Glocke eine schwermütige Melodie, während sich die Schreie des Neugeborenen immer weiter entfernen, um schließlich völlig zu verstummen. In *Sterne* bestimmt fast immer der Mensch, das menschliche Antlitz des Einzelnen, das Bild.

Wenn der Holocaust in diesem Film auch nicht direkt thematisiert wird, so hat Konrad Wolf jedoch mit seinen intensiven, bewegenden Bildern der jüdischen Gefangenen, die vor allem durch die spezifische Kameraperspektive und die häufigen Nahaufnahmen ihrer Gesichter entstehen sowie durch die im Vergleich zu allen anderen Bildern überdurchschnittliche Einstellungslänge, den Völkermord der Nazis an den Juden und deren unermessliches Leid sichtbar gemacht und so dem Rezipienten nahe gebracht. Elie Wiesel hat am 21.11.2006 in seiner Rede in der Jack Singer Hall in Calgary von der „humanization of history“ als einer wesentlichen Aufgabe gesprochen, die Lehrer und Historiker insbesondere den jungen Menschen gegenüber leisten müssen, um den Holocaust sowie Geschichte überhaupt lebendig zu erhalten und somit zu ermöglichen, dass die Nachwelt ihre Lehren daraus ziehen kann. Konrad Wolf hat mit seinem Film *Sterne* einen wesentlichen Beitrag zur Erfüllung dieser Aufgabe geleistet.

*Nackt unter Wölfen* folgt, anders als *Sterne*, formal sowie inhaltlich direkter den staatlichen Richtlinien. Trotz dieser so genannten „Linientreue“ bietet Frank Beyers Film mit der differenzierten Darstellung der Charaktere in der kommunistischen Widerstandsgruppe und dem Aufzeigen von Konflikten innerhalb der Organisation jedoch keine simple Glorifizierung der Kommunisten.

Der Film, der den staatlichen Vorgaben am meisten entsprach, ist Kurt Maetzig's *Thälmann – Führer seiner Klasse*. Wie mit dem Titel bereits angedeutet basiert die gesamte Handlung auf der historischen Entwicklung der Kommunistischen Partei und ihrer Rolle im

Kampf gegen den Faschismus. Die Protagonisten sind alle Kommunisten, deren Leben hauptsächlich von ihrem Engagement in der Partei beziehungsweise ihrer aktiven Teilnahme am Widerstand bestimmt wird. Die Bilder, die der Film kreiert, sind eindeutig in ihrer Aussage und lassen Ernst Thälmann immer als den überragenden Führer erscheinen.

Die starke Politisierung der Kunst in der DDR, die mit dem von Kurt Hager geprägten Slogan „Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf“ sehr aussagekräftig in Worte gefasst wurde, eröffnet die Diskussion um die Frage, inwieweit die Bezeichnung Propagandafilm für die drei untersuchten Filme zutreffend ist. Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten, da sie abhängig ist von der Begriffsdefinition, die man zugrunde legt. James A.C. Brown definierte in seinem Buch *Techniques of Persuasion* diesen Begriff in einem direkten Vergleich zur Bildung: „Education teaches people *how* to think, while propaganda teaches them *what* to think“ (Brown 21). Diesen Gedanken führt Richard Taylor weiter aus, indem er bemerkt: „education is concerned with opening minds, propaganda with closing them“ (Taylor 13). Die Anwendung beider Definitionen auf das untersuchte Filmmaterial lässt keine eindeutige Aussage zu, sondern führt vielmehr zu der Erkenntnis, dass Konrad Wolfs *Sterne*, Frank Beyers *Nacht unter Wölfen* sowie auch Kurt Maetzig *Thälmann – Führer seiner Klasse* in beiderlei Richtung funktionieren. Sie bieten neben der Übermittlung der politischen Botschaft einen, wenn auch selektierten Einblick in das Wesen des Nationalsozialismus und entlarven ihn als das menschenverachtende System, das es war.

Diese Überlegungen ziehen eine weitere wichtige Frage nach sich. Welche Aussage ergibt sich aus dieser Art Kategorisierung für die Filme, mit anderen Worten, würde die Bezeichnung der Filme als Propaganda-Filme einer negativen Wertung gleichkommen? Die Beantwortung dieser Frage ist untrennbar verbunden mit der Antwort auf die Frage, wofür beziehungsweise wogegen sich die Propaganda in den Filmen richtet. Die Antwort darauf ist

leicht formuliert: wofür – für die Legitimation des Sozialismus als die bessere Gesellschaftsordnung; wogegen – gegen den Faschismus. Die Geschichte des 20. Jahrhundert hat den Sozialismus als nicht realisierbare Utopie herausgestellt; ob diese Aussage absoluten Charakter hat, wird die Zukunft zeigen. Wie man die marxistische Theorie an sich bewerten mag, hängt sicherlich von der politischen Überzeugung beziehungsweise Tradition jedes Einzelnen ab. Egal wie diese Einschätzung jedoch ausfallen mag, für das Wogegen kann es nur eine positive Bewertung geben.

An dieser Stelle abschließend noch ein paar Worte bezüglich des Erfolges von Propaganda. Aldous Huxley hatte dazu bereits 1936 in seinem Aufsatz „Notes on Propaganda“ eine bedeutsame Aussage gemacht: „Propaganda gives force and direction to the successive movements of popular feeling and desire; but it does not do much to create those movements. The propagandist is a man who canalizes an already existing stream. In a land where there is no water, he digs in vain“ (Huxley 39). In diesem Aufsatz geht Huxley auf einen weiteren interessanten Aspekt bezüglich der Wirkung von Propaganda ein: „An excess of positive propaganda evokes boredom and exasperation in the minds of those to whom it is addressed“ (Huxley 41). Diese Aussagen provozieren Fragen betreffend der Situation in der DDR. Welche Wirkung hatte die starke Politisierung der Kultur letztendlich auf die Entwicklung der Gesellschaft und in welcher Weise haben die Filme tatsächlich identitätsbildend gewirkt? Diese und andere Fragen in Bezug auf die Filmproduktion der DDR werden erst in zukünftigen Studien zu beantworten sein.

Am Ende meiner Arbeit möchte ich Christiane Mückenberger, langjährige Professorin an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam Babelsberg und Autorin zahlreicher Artikel zur Geschichte der DEFA, zitieren und mich ihrer Meinung anschließen: „In conclusion then, we may say that the treatment of anti-fascist themes in DEFA cinema

reflects the deformation und dissolution of GDR society, a society, however, whose vital contribution to the process of understanding the National Socialist past in Germany is indisputable“ (Mückenberger, “Anti-Fascist Past” 75).

## Bibliographie

- Apitz, Bruno. *Nackt unter Wölfen*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag, 1958.
- Arendt, Hannah. *Eichmann and the Holocaust*. New York: Penguin Group, 2006.
- Axen, Hermann. *Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst: Rede auf der Konferenz des ZK der SED am 17. und 18 September 1952 in Berlin*. Berlin: Dietz Verlag, 1952.
- Barta, Tony, Hg. *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport: Praeger, 1998.
- Becker, Wolfgang. "Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen." *Der geteilte Himmel: Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2*. Raimund Fritz, Hg. Wien: Filmarchiv Austria, 2001. 75-90.
- Berghahn, Daniela. *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: University Press, 2005.
- Brown, J.A.C. *Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing*. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Hg. *DDR Handbuch*. Köln: 1979.
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Nationalsozialismus und Judenverfolgung in DDR-Medien*. Wolfenbüttel: Roco-Druck GmbH, 1996.
- Combe, Sonja. „DDR: Die letzten Tage der deutsch-jüdischen Symbiose.“ Bernhard Moltmann, et al., Hg. *Erinnerung: Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland West und Deutschland Ost*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1993.
- DDR-Staat des Antifaschismus*. Verlag Die Zeit, 1969
- DEFA-Stiftung. „Biografien“. 29. Oktober 2006 <http://www.defa-stiftung.de/>.
- DEFA-Stiftung. „DEFA-Chronik für das Jahr 1951.“ 04. August 2006  
[http://defa-stiftung.de/05.veroeffentlichungen/chronik/veroeff\\_chronik\\_1951.html](http://defa-stiftung.de/05.veroeffentlichungen/chronik/veroeff_chronik_1951.html).
- DEFA-Stiftung. „DEFA-Chronik für das Jahr 1965.“ 04. August 2006  
[http://defa-stiftung.de/05.veroeffentlichungen/chronik/veroeff\\_chronik\\_1965.html](http://defa-stiftung.de/05.veroeffentlichungen/chronik/veroeff_chronik_1965.html).
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Stuttgart: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1957.
- Diner, Dan. „On Guilt Discourse and Other Narratives: Epistemological Observations regarding the Holocaust.“ *History and Memor* 9 (Fall 1997): 301-320.

- Elsaesser, Thomas, Wedel, Michael. "Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf." *New German Critique* 82 (Winter 2002): 3-24.
- Feinstein, Joshua. *The Triumph of the Ordinary: Depiction of Daily Life in the East German Cinema, 1949-1989*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002. Filmmuseum Potsdam. "Babelsberger Filmgeschichte." 12. September 2006 <http://www.filmmuseum-potsdam.de/de/443-925.htm>.
- Finke, Klaus, Hg. *Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung: Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*. Oldenburg: bis, 2002.
- Fricke, Karl Wilhelm. *Politik und Justiz in der DDR. Zur Geschichte der politischen Verfolgung, 1945-1968. Bericht und Dokumentation*. Köln: 1979.
- Fullbrook, Mary. *German National Identity after the Holocaust*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 1999.
- Fulbrook, Mary and Martin Swales, Hg. *Representing the German Nation: History and Identity in Twentieth-Century Germany*. Manchester: University Press, 2000.
- Gilman L., Sander: *Jurek Becker: Die Biographie*. Berlin: Ullstein, 2002.
- Groehler, Olaf und Herbert, Ulrich. *Zweierlei Bewältigung*. Hamburg: Ergebnisse, 1992.
- Groehler, Olaf. „Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR.“ Moltmann, Bernhard et al., Hg. *Erinnerung: Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland West und Deutschland Ost*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1993.
- Hackett, David A. Hg. *The Buchenwald Report*. Boulder: Westview Press, 1995.
- Hager, Kurt. *Beiträge zur Kulturpolitik, Band I*. Berlin: Dietz Verlag, 1987.
- Hager, Kurt. *Beiträge zur Kulturpolitik, Band II*. Berlin: Dietz Verlag, 1981.
- Haury, Thomas. *Antisemitismus von links. Kommunistische Ideologie, Nationalismus und Antizionismus in der frühen DDR*. Hamburg: Hamburger Ed., 2002.
- Herf, Jeffrey. *Zweierlei Vergangenheit: Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*. Berlin: Propyläen, 1998.
- Herzberg, Wolfgang. *Überleben heißt Erinnern: Lebensgeschichten deutscher Juden*. Berlin: Aufbau Verlag, 1990.
- Honecker, Erich. *Die Kulturpolitik unserer Partei wird erfolgreich verwirklicht*. Berlin: Dietz Verlag, 1982.
- Huxley, Aldous. „Notes on Propaganda.“ *Harpers Monthly Magazine*. Vol. 174 (Dezember 1936): 32-41.

- Jacobsen, Wolfgang und Rolf Aurich. *Der Sonnensucher. Konrad Wolf Biographie*.  
Berlin: Aufbau Verlag, 2005.
- Jonuscheit, Fridgart, Hg. *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik*.  
Berlin: Staatsverlag der DDR, 1969.
- Jung, Thomas. *Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein: Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum*. Osloer Beiträge zur Germanistik 20. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1998.
- Kannapin, Detlef. „'GDR Identity' in DEFA Feature Films.“ *Debatte*. 90.2 (August 2006): 185-200.
- Kannapin, Detlef. *Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945-1955/56*.  
Köln: PapyRossa Verlag, 1997.
- Kersten, Heinz, Hg. *Das Filmwesen in der SBZ*. Bonn/Berlin: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, 1963.
- Knigge, V. „Antifaschistischer Widerstand und Holocaust.“ *Erinnerung: Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost*. Bernhard Moltmann et al. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1993. 67-77.
- Knigge, V. und N. Frei, Hg. *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2002.
- Koch, Gertrud. „On the Disappearance of the Dead Among the Living – The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf.“ *New German Critique*. Vol. 60 (Fall 1993): 57-75.
- Köppen, Manuel, und Klaus R. Scherpe. *Bilder des Holocaust. Literatur-Film-Bildende Kunst*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 1997.
- Korte, Helmut. Hg. *Systematische Filmanalyse in der Praxis*. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste (HBK), 1987.
- London, Artur. *Ich gestehe. Der Prozess um Rudolf Slansky*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1970.
- MDR-Kultur. „Porträt zum 80. Geburtstag: Konrad Wolf – Rotarmist, Regisseur, Akademiepräsident.“ 29. Oktober 2006  
<http://www.mdr.de/kultur/film/2212071.html>.
- Moltmann, Bernhard et al., Hg. *Erinnerung: Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland West und Deutschland Ost*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen,

- 1993.
- Mückenberger, Christiane. Hg. *Begegnung mit Regisseuren*. Berlin: Henschelverlag, 1974.
- Mückenberger, Christiane. „The Anti-Fascist Past in DEFA Films.“ *DEFA: East German Cinema, 1946-199*. Allen, Seán und John Sandford, Hg. New York and Oxford: Berghan Books, 1999. 58-76.
- Niven, Bill. *Facing the Nazi past united Germany and the legacy of the Third Reich*. London: Routledge, 2002.
- Ortmeyer, Benjamin, Hg. „Warum jüdische Lieder gegen die Nazis“. Universität Frankfurt 20.09.2006 <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/1463>.
- Reichel, Peter. *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. Wien: Carl Hanser Verlag, 2004.
- Rüß, Gisela, Hg. *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart: Seewald Verlag, 1976.
- Schabowski, Günter. *Der Absturz*. Berlin: Rowohlt, 1991.
- Schenk, Ralf, Hg. *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Berlin: Henschel, 1994.
- Schenk, Ralf, Hg. *Impressum*. „Programmbeilage zu den Filmen 'Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse' und 'Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse'“. ICESTORM Entertainment GmbH. Berlin: DEFA-Stiftung, 2000.
- Schenk, Ralf, Hg. *Impressum*. „Programmbeilage zum Film 'Nackt unter Wölfen'“. ICESTORM Entertainment GmbH. Berlin: DEFA-Stiftung, 2003.
- Schittly, Dagmar. *Zwischen Regie und Regime, Die Filmproduktion der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2002.
- Schubbe, Elimar, Hg. *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart: Busse und Seewald, 1984.
- Seán, Allan and John Sandford, Hg. *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*. New York and Oxford: Berghan Books, 1999.
- Shandley, Robert. *Rubble Film – German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- Silbermann, Marc. „Remembering History: The Filmmaker Konrad Wolf.“ *New German Critique* (Winter 1990): 163-191.

Spiegel-online. "DDR-Filmlegende". 01.10.2006

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,440286,00.html>.

Staatliches Komitee für Filmwesen der DDR, Hg. *Deutsche Filmkunst*.

Berlin: Henschelverlag, 1953.

Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. (Second Revised Edition) New York: I.B.Tauris Publishers, 1998.

Thiele, Martina. *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Münster:

LIT Verlag, 2001.

Trampe, Wolfgang. *Erzählen für den Film: Gespräche mit Autoren der DEFA*. Berlin:

DEFA Stiftung, 2004.

VEB Bibliografisches Institut Leipzig, Hg. *BI-Universallexikon Band 1-5*. Dresden:

Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, 1991.

Zeitverlag, Hg. *Die Zeit. Das Lexikon in 20 Bänden*. Hamburg: Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2005.

## Filmographie

*Berlin-Ecke Schönhauser* (DDR 1957)

Regie: Gerhard Klein

Darsteller: Ingeborg Beeske, Manfred Borges, Erika Dunkelmann

*Das Kaninchen bin ich* (DDR 1965)

Regie: Kurt Maetzig

Darsteller: Angelika Waller, Wolfgang Winkler, Alfred Müller

*Der Fall Gleiwitz* (DDR 1961)

Regie: Gerhard Klein

Darsteller: Hanjo Hasse, Hilmar Thate, Rolf Ludwig

*Ehe im Schatten* (SBZ 1947)

Regie: Kurt Maetzig

Darsteller: Paul Klinger, Ilse Steppart, Gerda Malwitz

*Ich war neunzehn* (DDR 1968)

Regie: Konrad Wolf

Darsteller: Walter Baumert, Kurt Böwe, Jenny Gröllmann

*Jakob der Lügner* (DDR 1974)

Regie: Frank Beyer

Darsteller: Vlastimil Brodsky, Erwin Geschonneck, Armin Mueller-Stahl

*Lissy* (DDR 1957)

Regie: Konrad Wolf

Darsteller: Gerhard Bienert, Horst Drinda, Horst Friedrich

*Nackt unter Wölfen* (DDR 1963)

Regie: Frank Beyer

Darsteller: Erwin Geschonneck, Armin Mueller-Stahl, Krzysztyń Wojcik, Fred Delmare, Gerry Wolf, Erik S. Klein, Herbert Köfer, Wolfram Handel, Joachim Tomaschewski

*Shoa* (Frankreich 1974-1985)

Regie: Claude Lanzmann

Dokumentation

*Solo Sunny* (DDR 1980)

Regie: Konrad Wolf

Darsteller: Renate Krössner, Olaf Mierau, Michael Christian

*Spur der Steine* (DDR 1966)

Regie: Frank Beyer

Darsteller: Manfred Krug, Walter Richter-Reinick, Hans-Peter Minetti

*Sterne* (DDR 1958)

Regie: Konrad Wolf

Darsteller: Sasha Krusharska, Jürgen Frohriep, Erik S. Klein, Stefan Pejchev

*Thälmann – Sohn seiner Klasse* (DDR 1954)

Regie: Kurt Maetzig

Darsteller: Günther Simon, Hans-Peter Minetti, Karla Rukehl, Paul R. Henker

*Thälmann – Führer seiner Klasse* (DDR 1955)

Regie: Kurt Maetzig

Darsteller: Günther Simon, Hans-Peter Minetti, Karla Rukehl, Paul R. Henker