

Thomas Heimann

Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.913>

Reprint von:

Thomas Heimann, Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990), Böhlau Köln, 2005 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 28), ISBN 3-412-09804-3

Copyright der digitalen Neuausgabe (c) 2017 Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. (ZZF) und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk wurde vom Autor für den Download vom Dokumentenserver des ZZF freigegeben und darf nur vervielfältigt und erneut veröffentlicht werden, wenn die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de>



Zitationshinweis:

Thomas Heimann (2005), Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990), Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.913>

Ursprünglich erschienen als: Thomas Heimann, Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990), Böhlau Köln, 2005 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 28), ISBN 3-412-09804-3

Zeithistorische Studien

Herausgegeben vom Zentrum für
Zeithistorische Forschung Potsdam

Band 28

Thomas Heimann

Bilder von Buchenwald

Die Visualisierung
des Antifaschismus in der DDR
(1945–1990)



2005

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

Zentrum für
Zeithistorische Forschung e.V.
Bibliothek

ZZF 17314 (HBB) ~~ZZF~~

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Standbild aus dem DEFA-Film „Nackt unter Wölfen“, 1962
(Foto: Sammlung Gedenkstätte Buchenwald)

© 2005 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln

Ursulaplatz 1, D-50668 Köln

Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11

info@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-412-09804-3

Inhalt

KAPITEL 1

Die Macht filmischer Bilder und ihre Frag-Würdigkeit – eine Einführung	9
---	---

KAPITEL 2

Erinnerungen an die Konzentrationslager in der Nachkriegszeit und das Filmmedium	19
1. Das Gruppengedächtnis der Lagergemeinschaften	19
2. Verarbeitung von Lagererfahrung in Filmen der Nachkriegszeit.....	23
3. „Dokumentarisch“ und „authentisch“? – Produktionen im Auftrag der Besatzungsmächte	26
4. Filmisch unterstützte Erinnerungsarbeit.....	30
5. Streit um Buchenwald im Spannungsfeld des Kalten Krieges.....	34

KAPITEL 3

Wege in den Kanon – Filmische Verarbeitungen der Lagergeschichte Buchenwalds in den fünfziger Jahren	41
1. Buchenwald und Gedenkpolitik in den fünfziger Jahren	41
2. Die „Buchenwalder“ und ihre Bemühungen um „gültige“ Darstellungen	45
3. Geschichtssymbolik im DEFA-Film.....	50

4. Der Umgang mit filmisch-dokumentarischen Zeugnissen von den Konzentrationslagern	55
5. Die Gedenkstätte Buchenwald in Film und Fernsehen	58
6. Im Kraftfeld der Geschichtssymbolik: der DEFA-Spielfilm <i>Leute mit Flügeln</i> (1959/60)	63

KAPITEL 4

Visualisierung eines „Gründungsromans“: <i>Nackt unter Wölfen</i>	71
1. Romanentstehung und Probleme mit der Verfilmung	71
2. Das Fernsehspiel	74
3. Die Kino-Verfilmung der DEFA	82
4. Kontroverse Rezeption des DEFA-Films	97
5. Die Romanverfilmung als medialer Verstärker	102

KAPITEL 5

Stereotypen und die Suche nach „echten Bildern“ bis 1989	105
1. Bilder zur Lagergeschichte in DEFA-Spielfilmen als filmische Zeichen	105
2. Filmische Varianten von der Geschichte des Buchenwald-Kindes	119

KAPITEL 6

Tabubrüche in den sechziger Jahren	129
1. <i>Esther</i> und die Kapos (1961/1980)	129
2. Verhinderte Auseinandersetzung mit dem Gedenk-Kanon: <i>Denk bloß nicht, ich heule</i> (1965/1990)	137

KAPITEL 7

Buchenwald als Gedenkort – Einführungsfilme als didaktische Hilfen	145
1. Medienarbeit und Probleme transgenerationaler Erinnerungspolitik	145

2. Antiwestliche Propaganda und Geschichtspolitik: Einführungsfilm <i>Buchenwald</i> (1960/62).....	151
3. „Routinierter Antifaschismus“: Erinnerungspolitik in den siebziger Jahren.....	164
3.1 Oral history und parteiliche Zeitzeugen: Einführungsfilm ... <i>und jeder hatte einen Namen</i> (1974/75).....	168
3.2 Sensible Aspekte der Lagergeschichte.....	176
3.2.1 Grauen des Lageralltags	176
3.2.2 Die Übernahme von Lagerfunktionen durch kommunistische Häftlinge	177
3.2.3 Der Schutz der 46 Häftlinge	183
3.2.4 Befreiung und Selbstbefreiung: die letzten Tage von Buchenwald	186
3.2.5 Die Tage nach der Befreiung.....	193
4. Filmische Historisierungsversuche in den achtziger Jahren.....	199
4.1 Rezeptionsprobleme im Kontext von Gedenkstättenbesuchen.....	199
4.2 Vorsichtige Erweiterung: Einführungsfilm <i>O Buchenwald</i> (1984/85)	203

KAPITEL 8

Der lange Weg zur Enttabuisierung: <i>Dort oben auf dem Ettersberg</i> (1985) und ein „notwendiger Nachtrag“ (1990) im DDR-Fernsehen	217
---	-----

KAPITEL 9

Fazit	227
-------------	-----

Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis	233
Personenverzeichnis	249

KAPITEL 1

Die Macht filmischer Bilder und ihre Frag-Würdigkeit – eine Einführung

Am Sonntagvormittag, dem 15. Januar 1989, sendete das DDR-Fernsehen im Kinderprogramm ein halbstündiges Feature über den damaligen Direktor der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, wenige Monate, bevor er in den Ruhestand ging.¹ Klaus Trostorff berichtet von seiner Amtszeit in der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“. Er beschreibt die Umstände, die ihn 1969 zu der zwanzig Jahre ausgeübten Funktion geführt hatten und beantwortet Fragen von Schülern aus einer Polytechnischen Oberschule (POS) in Erfurt, erläutert die Besucherarbeit der Gedenkstätte, schildert die Geschichte von Kinderhäftlingen im Konzentrationslager und von Rettungsbemühungen von Häftlingen. Beim Gang mit jugendlichen Zuhörern über den ehemaligen Appellplatz äußert er sich schließlich zur Befreiung des Konzentrationslagers am 11. April 1945. Als 23-jähriger war er auf dem Ettersberg interniert gewesen.² Vor der Kamera schildert er, was er damals gesehen hatte, unter anderem auch, wie Häftlinge am Tag der Befreiung das Lager-tor eigenhändig öffneten:

„Ich hatte den Blick auf das Torgebäude, und auf einmal sah ich, wie aus Richtung Krematorium einige meiner Kameraden kamen, an der Spitze der Lagerälteste Hans Eiden, ein hervorragender und mutiger Mann. Er hatte eine Pistole in der Hand, und hinter ihm waren sechs oder sieben, ich weiß es nicht, einige auch mit Karabinern. Sie gingen geduckt auf das Haupttor zu, und dann wartete ich, was passiert. Oben auf

1 *Nie wieder* – Klaus Trostorff erzählt, DDR-Fernsehen, 2. Programm, Wiederholung am Vormittag des 27.4.1989, Regie und Kamera: Udo Rodig, Buch, Redaktion und Moderation: Martina Klemz, Produktionsleitung: Kristina Fritsche, Aufnahmeleitung: Christel Sperlich, Ton: Dieter Hinze, Schnitt: Ariane Deuter.

2 Trostorff wurde im Herbst 1943 wegen „staatsfeindlicher Betätigung und sowjetfreundlicher Einstellung“ nach Buchenwald verbracht. Weil es die SS-Lagerleitung für eine besondere Schikane hielt, hatte sie den aus einer sozialdemokratischen Familie stammenden jungen Deutschen zu sowjetischen Kriegsgefangenen in eine der (zum Haupttor hin) vorderen, zusätzlich eingezäunten Baracken des Lagers gesteckt. Nach der Befreiung war er zunächst Neulehrer, dann auf Empfehlung des früheren Mithäftlings Walter Wolf Studium von Gesellschaftswissenschaften und Jura in Jena, Mitglied der SED-Landesleitung Thüringen, dann Bezirksbürgermeister in Erfurt. 1969 übernahm er auf Vorschlag der Lagerarbeitsgemeinschaft (LAG) die Direktion der NMG Buchenwald und wurde im August 1989 nach zwanzigjähriger Amtszeit von Kulturminister Hoffmann in den Ruhestand verabschiedet.

dem Turm standen ja noch SS-Leute aber kurz darauf sah ich, wie sie die Hände hoben und von unseren Kameraden abgeführt wurden. Und dann eigentlich der größte Augenblick an diesem 11. April war für mich: Wenige Zeit später wurde die Nazi-fahne, die Hakenkreuzfahne [...] heruntergeholt und dann die weiße Fahne gehißt. Jetzt wußten wir alle, daß die Stunde der Freiheit gekommen war. Einige Momente später ging der Lautsprecher an, in jedem Block gab es einen Lautsprecher. Dann sprach das erste Mal in der Geschichte des Lagers ein Häftling, unser Lagerältester Genosse Hans Eiden: ‚Wir sind frei. Die SS ist geflohen. Behaltet Ruhe.‘“



Der letzte Direktor der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald mit einem Schüler der Besuchergruppe der POS in der neuen Ausstellung der Gedenkstätte Buchenwald.

Während die Fernsehzuschauer Trostorffs nüchterne Schilderung eines Schlüsseldetails in der komplexen Ereigniskette am Tag der Befreiung hören konnten, sahen sie dazu die *action*-reiche Szenenfolge der Fassung des Romans *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz des DDR-Fernsehens aus dem Jahr 1960³:

Ein Häftling rammt von innen einer Baracke ein Fenster ein, er zückt einen Feldstecher, beobachtet eine für den Zuschauer nicht erkennbare Szenerie; ein anderer legt ein Gewehr in Anschlag ... Häftlinge legen Bretter über den Stacheldraht, klettern darüber, schneiden den Lagerzaun durch ... andere, schwerbewaffnet, rennen aus der Deckung zum Fuß des Hauptturms und beschießen ihn, einer von ihnen verläßt die Deckung und wirft eine Handgranate über die Turmbrüstung, sie explodiert ... oben auf dem Turmplateau kämpfen der russische Häftling Bogorski, ein Mitglied des illegalen Lagerkomitees und einige weitere Häftlinge SS-Wachleute nieder, Bogorski dreht das Maschinengewehr um, bringt es in Richtung der Lagerkommandantur in Stellung ... viele Häftlinge drücken das schmiedeeiserne Tor durch ihr Gewicht aus den Scharnieren, trampeln darüber, die meisten bewaffnet ... Ein Häftling steht auf dem Turmdach über dem Haupttor, holt die Hakenkreuzfahne herunter, reißt sie in Stücke und wirft die Fetzen weg ...

3 Siehe das Kapitel Visualisierung eines „Gründungsromans“: *Nackt unter Wölfen*, S. 74–82.



Mit Symbolismen aufgeladene Inszenierung des Aufstands in der Romanverfilmung des DDR-Fernsehens (1960)
(Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

Dem heutigen Betrachter fällt diese „Ton-Bild-Schere“, die Diskrepanz zwischen den dramatischen Filmbildern und den verhaltenen Worten eines Zeitzeugen sofort auf. Zuschauer in der DDR empfanden diesen Fernsehbeitrag wohl eher wie eine Variante einer bereits vielfach illustrierten Erzählung vom heroischen und siegreichen massenhaften Aufstand von Häftlingen im Lager Buchenwald.⁴ Viele der hier zitierten Einstellungen, wie etwa die Kämpfe um das Lagertor, das Herunterholen der Hakenkreuzfahne usw. aus dem Fernsehfilm wurden in unzähligen Film- und Fernsehbeiträgen immer wieder zitiert und erlangten so eine „dokumentarische“ Anmutung.

Der Zeitzeuge Trostorff war nun der Meinung, daß die medial vermittelte Version von einem Aufstand unter kommunistischer Führung einer sachlichen Darstellung sowie der mühevollen aber notwendigen Aufklärungsarbeit der Gedenkstätte erheblich geschadet habe. „Es war ja eine besondere Situation, wirklich einmalig in der Geschichte der KZ [...]

4 Verwiesen sei etwa auf die als „Schlacht um das Konzentrationslager Buchenwald“ überhöhte Darstellung, in: Buchenwald. Ein Konzentrationslager. Bericht der ehemaligen KZ-Häftlinge Emil Carlebach, Paul Grünwald, Hellmuth Röder, Willy Schmidt, Walter Vielhauer, Berlin 1988, S. 145ff. Der Band ist eine Lizenzausgabe des Kölner Pahl-Rugenstein Verlags, d. h. er war bis zur ersten DDR-Ausgabe 1986 in der DDR nur begrenzt zugänglich.

Die jungen Leute, die alle ‚Nackt unter Wölfen‘ gelesen oder gesehen haben, die dachten nun, das muß doch eine tolle Sache gewesen sein.“⁵

Erst die heutige Kenntnis von der komplexen Geschichte des Lagers bringt diesen Widerspruch zum Vorschein. Er läßt auf die verinnerlichte Macht einer Geschichtserzählung in der DDR schließen, die ein Erinnerungsmosaik eines Zeitzeugen „bedeutsam“ aufwertete.⁶ Im folgenden wird die Problematik der „Wiederkehr von Geschichte“ in filmischen Bildern behandelt. Im massenmedialen Netzwerk des autoritären DDR-Systems waren sie zweifelsohne Ausdruck „visueller Politik“. Ob künstlerisch oder publizistisch motiviert – Beiträge in Film und Fernsehen bezogen sich immer auf Konstruktionen historischer Realität in der ostdeutschen Geschichtsschreibung. Erzählungen wie die Heldenfama um den KPD-Führer Ernst Thälmann oder die Geschichte von der Selbstbefreiung des Konzentrationslagers Buchenwald durch Häftlinge fanden in der ostdeutschen Medienkultur vielfältigen Widerhall und Verstärkung.

In der DDR wurde die Lesart kontinuierlich fortgeschrieben, daß sich in Buchenwald auf dem Ettersberg bei Weimar die Lagerinsassen aus eigener Kraft vor Racheaktionen der abrückenden SS hatten retten können. Durch ihr Mitwirken in der sogenannten Lager selbstverwaltung hatten die wegen politischer Gründe internierten Häftlinge die letzten Abtransporte von Gefangenen zum Teil erfolgreich verzögern können und dazu beigetragen, daß eine völlige Evakuierung Buchenwalds nicht erfolgte, bevor die US-amerikanische Armee am 11. April 1945 das Lager erreichte. Historisch vielfach belegte Widerstandsaktivitäten und Überlebenskämpfe vieler verschiedener Häftlingsgruppen wurden in der Geschichtsschreibung zu einer historisch beispiellosen, planvoll betriebenen bewaffneten Selbstbefreiung des Lagers unter kommunistischer Führung hochstilisiert.⁷

Andere Aspekte der Lagerwirklichkeit, etwa die Opfergruppen ethnischer oder rassistischer Verfolgungen im Lager, die Einbindung einer Minderheit von Häftlingen in das SS-Lagerregime und ihre „Privilegierungen“ hinsichtlich von Überlebenschancen, oder die Nutzung des ehemaligen Konzentrationslagers als Internierungslager der sowjetischen Besatzungsmacht nach Kriegsende, blieben diesem Bild untergeordnet oder blieben bis 1990 gar tabuisiert.⁸

5 Klaus Trostorff im Gespräch mit dem Verfasser in Erfurt am 19.8.1999.

6 Die zitierte Filmsequenz ist großenteils der, in ihrem zeitlichen Kontext heraus bereits dramatisierten Darstellung im Bericht des Internationalen Lagerkomitees Buchenwald nachempfunden; herausgegeben von Walter Bartel und Stefan Heymann im Auftrag des Internationalen Lagerkomitees Buchenwald, Weimar 1949, S. 171f.

7 Diese Interpretation berücksichtigte nicht Aufstände und kollektive Widerstandsaktionen in anderen Konzentrationslagern oder marginalisierte sie in der Gesamtdarstellung, wie etwa der offene Widerstand von Sinti und Roma in Auschwitz-Birkenau im Mai 1944 und den Aufstand im Warschauer Ghetto 1943.

8 Zum historischen Hintergrund siehe Gedenkstätte Buchenwald (Hg.), Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, Göttingen 1999; Klaus Drobisch, Widerstand in Buchenwald, Berlin(O) 1989; Eugen Kogon, Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. Zuerst erschienen 1946; im weiteren zitiert nach der Taschenbuchausgabe des Heyne-Verlags, München 1974 (die Lizenz lag beim Münchner Kindler Verlag); weiterhin: David A. Hackett (Hg.), Der Buchenwaldreport. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar, München 1996; Günther Kühn/Wolfgang Weber, Stärker als die Wölfe. Ein Bericht über die illegale militärische Organisation im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald und den bewaffneten Aufstand, Berlin

Bis 1989 blieb die Geschichtsschreibung über das Konzentrationslager Buchenwald und das Schicksal der Gefangenen weitgehend eine Domäne von Historikern der DDR und der östlichen Nachbarstaaten. Dies war insofern zwingend, als die schriftlichen Überlieferungen überwiegend in Archiven der untergegangenen Systeme des „Staats-Sozialismus“ lagerten und der Einsichtnahme durch westliche Historiker weithin versagt blieben. Überdies entstand ein erheblicher Teil der von Überlebenden des Lagerregimes niedergeschriebenen Erinnerungen im schwierigen Beziehungsgeflecht zwischen unmittelbar wiedergegebener Lagererfahrung und parteilicher Loyalität. Sie wurden gefiltert, partiell umgedeutet oder gar verdrängt. Dies ermöglichte einen im hohen Maße selektiven Umgang mit diesen Gedächtnis-Fragmenten im Sinne einer Erinnerungspolitik, die schon bald nach der Befreiung in Gang kam.⁹

Der Befreiungstag Buchenwalds wurde in einen „ideellen Zusammenhang“ mit dem Gründungstag der DDR, dem 7. Oktober 1949 gesetzt.¹⁰ Die 1958 eröffnete „Nationale Mahn- und Gedenkstätte“ Buchenwald (im folgenden: NMG Buchenwald) nahm deshalb in der Gedenkkultur aus verschiedenen Gründen eine Schlüsselfunktion ein. In der um die Gedenkstätte und andere Erinnerungsorte sich rankenden Gedenkkultur der DDR ergänzten und verschränkten sich verschiedene Vermittlungsformen politischer Natur.¹¹ Gedenktage und -feiern spielten neben kanonisierten Berichten über das Konzentrationslager, gewissermaßen als „hegelianische Momente“ (Jeffrey Herf) insofern eine wichtige Rolle, als das so beständig beschworene „antifaschistische Vermächtnis“ zu einer säkularen Erlösungsgeschichte verdichtet und überhöht wurde.¹²

Im kulturell wirksamen „Kosmos der Zeichen und Symbole“¹³ in der ostdeutschen Teilkultur verlieh „Buchenwald“ dem offiziellen Antifaschismus¹⁴ Konturen, gerade weil er eng

1976 (2. neubearbeitete Aufl. 1988), Karin Orth, Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsanalyse, Hamburg 2000.

- 9 Christoph Kleßmann/Hans Misselwitz/Günther Wichert (Hg.), Deutsche Vergangenheiten – eine gemeinsame Herausforderung. Der schwierige Umgang mit der doppelten Nachkriegsgeschichte, Berlin 1999; Joachim Käppner, Erstarrte Geschichte. Faschismus und Holocaust im Spiegel der Geschichtswissenschaft und Geschichtspropaganda der DDR, Hamburg 1999; Jeffrey Herf, Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin 1998; Jürgen Danyel (Hg.), Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten, Berlin 1995; Ines Reich, Geteilter Widerstand. Die Tradierung des deutschen Widerstands in der Bundesrepublik und in der DDR, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“, 42(1994)7, S. 635–644; Rikola-Gunnar Lüttgenau, Geschichtserinnerung im Wandel. Das Beispiel der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald. Magisterexamensarbeit Universität Düsseldorf 1992.
- 10 Manfred Overesch, Buchenwald und die Gründung der SED in Thüringen 1945/46, in: „Geschichte – Erziehung – Politik“ (GEP), 5(1994)3, S. 151–162.
- 11 Herfried Münkler, Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR, in: „Aus Politik und Zeitgeschichte“ B45/98, 30.10.1998, S. 21; Dieter Vorsteher (Hg.), Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997, Berlin 1997.
- 12 Jeffrey Herf, „Hegelianische Momente“. Gewinner und Verlierer in der ostdeutschen Erinnerung an Krieg, Diktatur und Holocaust, in: Christoph Cornelißen/Lutz Klinkhammer/Wolfgang Schwentker (Hg.), Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt a. M. 2003, S. 198–209; s. auch ders., Zweierlei Erinnerung, S. 196ff.
- 13 Dietrich Mühlberg, Beobachtete Tendenzen zur Ausbildung einer ostdeutschen Teilkultur, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“ vom 9.3.2001 (B 11/2001), S. 30–38, hier: S. 33.

mit den Erfahrungen vieler in der DDR, in der Bundesrepublik oder im europäischen Ausland lebender ehemaliger Häftlinge mit Verfolgung und widerständigem Verhalten im Nationalsozialismus verknüpft war.¹⁵

Andererseits läßt sich der Funktions- und Wirkungszusammenhang der KZ-Gedenkstätten in der DDR eben nicht ausschließlich aus dem politisch-ideologischen Kontext einer straff strukturierten Erinnerungspolitik, eines „verordneten Antifaschismus“, erklären. Er knüpfte auch an alltägliche Lebenszusammenhänge an. Zwar wurde Erinnerung durch Straßennamen, Schulpatronate, Namensgebungen von Betrieben und Institutionen, Gedenkstättenbesuche, Schülertreffen mit Überlebenden, Recherchen von Schülerarbeitsgemeinschaften „junge Historiker“ oder eben auch durch Darstellungen im Kino und Fernsehen kanalisiert und sinnstiftend strukturiert. Erinnerung an den Ort „Buchenwald“ wirkte und wirkt auch im biographischen, im familiären Umfeld, weiter fort.¹⁶

Der alltagskulturelle Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR ist noch eher lückenhaft erforscht.¹⁷ Während die Forschungsliteratur zum Erinnerungsdiskurs, zu „Erinnerungskultur(en)“, zu „Erinnerungspolitik“ in den letzten Jahren stark angewachsen und kaum mehr überschaubar ist, drängt es sich auf, zu ergründen, wie sich denn „Antifaschismus“ in seinen Facetten bzw. Widersprüchlichkeiten in Film und Fernsehen wiederfindet – die Frage also nach dem kulturellen Gebrauch von Bildern, die technisch nahezu beliebig reproduzierbar sind.¹⁸ Wichtige Untersuchungen zum Entstehungskontext

-
- 14 Vgl. Herfried Münkler, *Antifaschismus*, S. 16–29., S. 24; siehe auch den mit unterschiedlicher Perspektive angelegten Sammelband von Manfred Agethen/Eckhard Jesse/Ehrlart Neubert (Hg.), *Der missbrauchte Antifaschismus. DDR-Staatsdoktrin und Lebenslügen der deutschen Linken*, Freiburg/Basel/Wien 2002 und die Studie von Wolfgang Bialas, *Antifaschismus als Sinnstiftung. Konturen eines ostdeutschen Konzepts*, in: Wolfgang Bergem (Hg.), *Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs*, Opladen 2003, S. 151–170.
 - 15 Peter Steinbach, *Die Vergegenwärtigung von Vergangenenem. Zum Spannungsverhältnis zwischen individueller Erinnerung und öffentlichem Gedenken*, in: „Aus Politik und Zeitgeschichte“ B3–4/97, S. 3–13; allgemein Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001; Aleida Assmann, *Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945*, in: Hans Erler (Hg.), *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt a. M./New York 2003, S. 126–138.
 - 16 Vgl. Hasko Zimmer (in Zusammenarbeit mit Katja Flesser und Julia Volmer), *Der Buchenwald-Konflikt. Zum Streit um Geschichte und Erinnerung, im Kontext der deutschen Vereinigung*, Münster 1999.
 - 17 Vorgesprochen werden, etwa von Hartmut Berghoff Zugänge über Lokalchronistik, Sprachgebrauch und Darstellungsweise in den Medien, in: *Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. Die bundesdeutsche Gesellschaft und ihre nationalsozialistische Vergangenheit in den fünfziger Jahren*, in: „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht“ 49(1998)2, S. 96–114.
 - 18 Siehe neuerdings die diskursanalytische Untersuchung von Christoph Classen zum Hörfunk: *Faschismus und Antifaschismus. Die nationalsozialistische Vergangenheit im ostdeutschen Hörfunk (1945–1953)*, Köln/Weimar/Wien 2004, der in seiner Einleitung die Unschärfe des Begriffs konstatiert und von einem weniger normativen als diskursiven Umgang mit dem Gegenstand in der Forschung plädiert (S. 14; siehe auch den Forschungsüberblick, ebd., S. 12–20). Simone Barck machte sich auf eine literarische Spurensuche und untersuchte KZ- und Widerstandsliteratur im Spannungsflecht des frühen antifaschistischen Diskurses der DDR (*Antifa-Geschichte[n]. Eine literarische Spurensuche in der DDR der 1950er und 1960er Jahre*, Köln/Weimar/Wien 2003).

von fotografischen Dokumenten¹⁹ in den befreiten Lagern und zu ihrem öffentlichen Gebrauch²⁰, ihrer Relevanz in der „Ordnung des Sehens“ und in der Erinnerungskultur der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft²¹ behandeln auch nichtfiktionale filmische Produktionen der Nachkriegszeit über die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager.²² Sammelbände wie etwa zur „visuellen Politik“²³ oder Peter Reichels Darstellung der „erfundenen Erinnerung“ an Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater behandeln exemplarisch den sinnstiftenden Funktions- und Wirkungskomplex von Spielfilmen der DDR über die Zeit des Nationalsozialismus²⁴, andere haben Unterrichtsfilme und Produktionen für das Schulfernsehen der DDR zum Gegenstand.²⁵ Woran es bisher mangelt, ist der Versuch einer diachronen Analyse der Produktion und des sich wandelnden kulturellen Gebrauchs filmischer Bilder über die Verarbeitung von Lagererfahrung.

In der vorliegenden Untersuchung wird wenigstens ein Schritt dahin versucht, die Produktion von Film- und Fernsehbildern zu Buchenwald im Schnittfeld von Gedenkpolitik und ihren Akteuren, individueller Erinnerung, ästhetischer Verarbeitung und rezeptiven Bedingungen zu erfassen und zu analysieren.

„Es scheint unheimlich: Je weiter sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, desto näher rückt sie. Bilder, unauslöschlich fixiert auf Zelluloid, in Archiven gespeichert und tausendfach reproduziert, lassen die Vergangenheit nicht vergehen; sie haben den Platz eingenommen, den früher Erfahrung, Erinnerung und Vergessen innehatten.“²⁶ Bezogen auf die Geschichtskultur in der DDR stellt sich die Frage, welchen Stellenwert solche, beliebig reproduzierbaren, filmischen Geschichts-Bilder einnahmen, um das offizielle Geschichtsbild zu stützen und inwieweit sie weitere sinnlich-emotionale Aspekte einbrachten, um dessen Glaubwürdigkeit zu erhöhen. Sie beeinflussten sicherlich in erheblichem Maße Erinnerung an unmittelbar wie mittelbar erlebte Vergangenheit. In ihrer „Intertextualität“ nahmen sie einen Platz ein auf dem Feld einer gegenwärtig gebliebenen Vergangenheit (Aleida Assmann). Es soll geprüft werden, welche filmischen Bilder im Laufe der Jahrzehnte in der DDR als ikonographisch verdichtete Erzählungen, als „Pathosformeln“ einer Ästhetik von

19 Zur Problematik einer Zuordnung von fotografischen Dokumenten siehe die Kontroverse über die erste Version der Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung, „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, im gleichnamigen Begleitband der überarbeiteten Ausstellung, Hamburg 2002.

20 Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 14), Berlin 1998.

21 Habbo Knoch, *Technobilder der Tat. Der Holocaust in der fotografischen Ordnung des Sehens*, in: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.), *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung*, Frankfurt a. M./New York 2004, S. 167–190; ders., *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

22 Zur Auseinandersetzung mit der Holocaust-Erfahrung im europäischen und amerikanischen Kino siehe die bereits 1983 erstmals erschienene Untersuchung von Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge (Mass.) 1989².

23 Wilhelm Hofmann (Hg.), *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998.

24 Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung, Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München/Wien 2004

25 Karin Kneile-Klenk, *Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilmen und Schulfernsehsendungen der DDR*, Weinheim/Basel 2001.

26 Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, S. 5.

Lagererfahrung und Widerstand, in das kulturelle Gedächtnis der ostdeutschen Gesellschaft einfließen und so mitformten.²⁷

Ob „fiktional“ wie im Spielfilm oder „dokumentarisch“ wie in Fernsehreportagen oder Vorführfilmen der Gedenkstätte in Buchenwald: Überliefert ist ein Fundus an filmischen „Buchenwald“-Bildern, die als dynamisches Ensemble von Zeichen und Symbolen innerhalb des Geschichtsdiskurses der DDR verstanden werden können. Es bezieht sich einerseits auf kultur- und geschichtspolitische Leitlinien, orientiert sich andererseits an Rezeptionsvoraussetzungen, ästhetischen Bedürfnissen und Anregungen. Welches sind diese filmischen Bilder, die symbolhafte Bedeutung gewannen und welche verdrängten sie? Wie beglaubigten sie historische Vorgänge, oder mutierten sie gar zu vermeintlich „echten“ und „authentischen“ Zeugnissen? Damit kann vielleicht etwas zur Frage nach der Langzeitwirkung und Stabilität politischer Mythen wie auch nach ihren Abnutzungserscheinungen beigetragen werden.²⁸

Eine weitere Ausgangsüberlegung der Untersuchung geht von der Beobachtung aus, daß die medial verarbeiteten Geschichtsbilder in der DDR in unterschiedlicher Intensität einen gewissen identifikatorischen Effekt erzielten, deren Nachwirkungen heute noch registriert werden können. Im Fundus von Kino- und Fernsehproduktionen der DDR zum Thema „Nationalsozialismus“ und „Antifaschismus“ können Filme betrachtet werden, die sich auf die geschichtliche Existenz des Lagers Buchenwald und von Lagererfahrung als Segmente einer spezifischen Erinnerungskultur, eines „filmischen Gedächtnisses“ beziehen.²⁹ Nach diesem bedenkenswerten theoretischen Ansatz nahm eine ganze Generation von Rezipienten und Produzenten, die nationalsozialistische Herrschaftspraxis, Krieg und ihren Niedergang erlebt hat, an der Ausgestaltung dieses kulturellen Vorrats an Bildern und Erzählungen teil. Die Ausweitung des Untersuchungsansatzes auf das asynchrone dialektische Beziehungsgeflecht

27 Vgl. das Kapitel „Erinnerungskultur“, in: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1999; ders., *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1985. Zum Begriff der „Pathosformel“ von Aby Warburg siehe Detlef Hoffmann, *Auschwitz im visuellen Gedächtnis. Das Chaos des Verbrechens und die symbolische Ordnung der Bilder*, in: Ewa Kobylinska/Andreas Lawaty (Hg.), *Erinnern, vergessen, verdrängen*. Polnische und deutsche Erfahrungen, Wiesbaden 1998, S. 265–299, hier: S. 278.

28 Ein Ansatz, die Symbolkraft dieser Medien offenzulegen, bietet die Problematisierung der „dialektischen“ Beziehungen zwischen den filmischen Bildern, den Akteuren und den Rezipienten. Als Akteure sind nicht nur diejenigen zu verstehen, die unmittelbar an dem Gestaltungsprozeß filmischer Erzählungen teilhatten, sondern auch jene, die an der Vor-Strukturierung der öffentlichen Rezeption beteiligt waren. Als Rezipienten ließen sich sowohl die kulturpolitisch Verantwortlichen und Auftraggeber von Filmen als auch das Massenpublikum als Zielgruppe kultur- und geschichtspolitisch geleiteter Filmproduktion verstehen. Vgl. auch die Überlegungen von Detlef Kannapin, in: *Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analysekrriterien*, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998, S. 220–240.

29 Stefan Zahlmann, *Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in Spielfilmen der DEFA*, in: Clemens Wischermann, *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung (Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 18)*, Stuttgart 2002, S. 65–88 und ders., *Körper und Konflikt in der filmischen Erinnerungskultur der BRD und DDR*, Berlin 2001.

in der filmischen Bildproduktion zur NS-Vergangenheit im Ost-Westvergleich ließe sich auch auf die Rezeption des Antifaschismus anwenden.³⁰

Nicht nur die Verfilmungen des Romans *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz durch das DDR-Fernsehen und als Kinoproduktion behandelten die Geschichte des Konzentrationslagers Buchenwald. In vielfältiger Weise bezogen sich auch andere DEFA-Spielfilme auf diesen Komplex, wenngleich kaum eine andere Produktion sich so explizit mit der Lagergeschichte Buchenwalds beschäftigte. Aber sie variierten Themen und Sichtweisen, ergänzten den kulturellen Vorrat an Bildern über „Buchenwald“ in der Memorialkultur der DDR. Formen und Grenzen dieser Visualisierung sollen näher betrachtet werden.

Da solche Bilder in einem politisch-kommunikativen Raum entstanden, in dem sich Konflikt und Konsens zwischen künstlerischen Akteuren, Kulturbehörden und Interessenverbänden der Lagerüberlebenden über die historisch „richtige“ filmische Darstellung von Internierung und Widerstand im Konzentrationslager Buchenwald manifestierten, soll diese schwierige Konsensfindung über die „richtigen Bilder“ an einigen Beispielen erläutert werden. Schließlich wird in Film- und Fernsehproduktionen der DDR auch nach Spurenelementen von ungewollten Wahrheiten und „abgesunkenen“ Geschichten im Kontext des offiziellen Antifaschismus als historischer Diskurs gesucht.³¹

Lässt sich der kulturelle Gebrauch solcher filmischen Bilder beschreiben?

Neben den Fernseh- und Kinoadaptionen von *Nackt unter Wölfen*, zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen sowie dokumentarischen Beiträgen des DDR-Fernsehens gilt das besondere Augenmerk den bislang unbeachtet gebliebenen dokumentarischen drei Einführungsfilmen der NMG Buchenwald aus den Produktionsjahren 1961/62, 1974/75 und 1984/85. Insbesondere diese nüchtern-erzählenden Filme wirkten am historischen Ort auf jährlich Hunderttausende, zumeist jugendliche Besucher ein, deren Wirkung sich allerdings mangels ausreichenden Quellenmaterials kaum noch rekonstruieren lässt.³² Doch wird zumindest versucht, die rezeptiven Voraussetzungen zu rekonstruieren. An ihrem Beispiel werden zum einen die Zielgruppen und der jeweilige politisch-didaktische Kontext ihres Einsatzes beschrieben. Zum anderen ließen sich anhand dieser drei Produktionen sowohl Veränderungen wie Ausblendungen der Lagergeschichte in ihrer visuellen Präsenz nachzeichnen, als auch die Zwänge beleuchten, denen die Akteure – Filmemacher, Gedenkstättenleitung wie die

30 Vgl. dazu Matthias Steinle, *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*, Konstanz 2003 (Reihe CLOSE UP; 18). Nicht mehr berücksichtigt werden konnte Detlef Kannapins Dissertation *Dialektik der Bilder. Der Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Studie zur Bedeutung des Films für die politische Kultur in Deutschland 1945-1989/90*. Berlin 2005 (im Druck).

31 So Simone Barck in ihren Vorbemerkungen zu ihrer Darstellung: *Antifa-Geschichte(n): eine literarische Spurensuche in der DDR der 1950er und 1960er Jahre*, Köln u. a. 2003, S. 16; vgl. auch dies., *Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte. Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs*, Köln/Weimar 2000, S. 119–174.

32 Zur mangelhaften Quellenlage, die Rezeption der Gedenkstätte im allgemeinen betreffend, vgl. das Interview von Hanno Löwy mit Volkhard Knigge, dem Leiter der Gedenkstätte Buchenwald, am 18. Januar 2000 in Weimar, Internetseite des Fritz-Bauer-Instituts, Frankfurt, Rubrik „Im Gespräch“, http://www.fritz-bauer-institut.de/aktuelles/gespraech_knigge.htm. Zu einer methodisch denkbaren Annäherung mit Hilfe empirisch erarbeiteter Medienbiographien s. Elisabeth Prommer, *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*, Konstanz 1999.

Organisationen der Buchenwald-Überlebenden in der DDR – ausgesetzt waren. Wirkte hier das „Gruppendächtnis“ von politischen Buchenwald-Überlebenden auf die Bildproduktion ein?

Die Studie entstand am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts „Geschichte als Herrschaftsdiskurs“. Ich danke meinen Kollegen der Forschergruppe unter Leitung von Martin Sabrow für unzählige Gespräche und nahezu unerschöpflichen Rat, Hilfe und Unterstützung wie auch allen Kolleginnen und Kollegen des Potsdamer Zentrums, schließlich Susanne Hantke, Berlin, für ihre mitfühlende Energie und große Sachkenntnis der Geschichte zu dem Roman „Nackt unter Wölfen“.

Bedanken will ich mich bei der DEFA-Stiftung, Berlin und dem Deutschen Rundfunkarchiv, Potsdam, für ihre Unterstützung bei der Bereitstellung von Standbildern aus den hier behandelten Film- und Fernsehproduktionen, schließlich Jürgen Danyel und anderen Kollegen am ZZF in Potsdam für die technisch versierte Einrichtung des druckfertigen Manuskripts.

Herzlichen Dank möchte ich auch an Sabine Stein und Harry Stein von der Gedenkstätte Buchenwald, an Jörg Fischer vom Deutschen Rundfunkarchiv in Potsdam, Michael Müller vom Bundesarchiv Berlin, den Mitarbeitern des Archivs der Berliner Akademie der Künste, des Filmmuseums Potsdam, der Bibliothek der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam richten. Mein Dank für ihr Vertrauen geht besonders an Gerhard Jentsch, Potsdam und Uwe Teschner, Berlin, für die Bereitstellung von Materialien aus ihren Privatarchiven.

KAPITEL 2

Erinnerungen an die Konzentrationslager in der Nachkriegszeit und das Filmmedium

1. Das Gruppengedächtnis der Lagergemeinschaften

Schon bald nach der Befreiung kam es zu regelmäßigen Zusammenkünften ehemaliger politischer Häftlinge aus den Lagern. Rasch erwuchs die Erkenntnis, daß Erinnerungsarbeit und Traditionsbildung künftig auf schwierigerem Terrain stattfinden würden. Den Lagerüberlebenden war es schmerzhaft bewußt, daß sie über völlig andere Erfahrungswerte mit der NS-Zeit als die deutsche Mehrheitsbevölkerung verfügten. Auf einer Zusammenkunft des Verbandes der „Opfer des Faschismus“ (OdF) warnte Walter Bartel (KPD/SED) 1946: „Ich glaube, wenn wir uns unserer vielen, vielen Stunden erinnern, die wir während des Appells auf dem Lagerplatz standen, und mancher sagte, na, wenn wir mal 'rauskommen ..., daß es nicht so gekommen ist, wie wir es uns vorstellten. Wir hatten große Illusionen darüber insbesondere, daß uns das Volk anders gegenüber treten wird, als es der Fall ist. Wir haben uns häufig genug in der Zehnerreihe die Führerreden anhören müssen, aber da wir Hunger und Wut im Bauch hatten, waren wir von vorne herein immun. Das Volk aber, das diese Reden, die Fanfaren hörte, das Volk war nicht immun. Ich glaube, wie die wirkliche Stimmung des Volkes ist, darüber brauchen wir uns nichts vorzumachen.“ Die Anklagen und Enthüllungen der befreiten Lagerüberlebenden, umschrieb nach 1989 ein DDR-Historiker die widersprüchliche mentale Verfassung der deutschen Nachkriegsgesellschaft, „erinnerten an eigenes Versagen, an eigene Scham und an eigenes geflissentliches Wegschauen und Verdrängen“.¹ Doch wie sollte dies geschehen?

In der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) gaben Landes- und Ortsverbände neu gegründeter Parteien erste Publikationen in geringen Auflagen heraus, einige der Überlebenden verlegten ihre Erinnerungen in Eigeninitiative. Vor allem die Veröffentlichungen über die Konzentrationslager auf dem jetzigen Territorium der SBZ nahmen ein beträchtliches

1 Tagung der OdF 23.11.1946; zit. bei Olaf Groehler, Die Überlebenden des deutschen Widerstandes und ihre Verbände in der deutschen Nachkriegsgesellschaft, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“ 7/1994, S. 605–609 und BArch Berlin SAPMO BPA IV L–2/15.

Ausmaß an. Gleichzeitig verfaßten kommunistische Überlebende nichtpublizierte Berichte für die Parteileitung der KPD.²

Bald setzte in den Opfer- und Widerstandsverbänden eine systematische Erinnerungsarbeit ein, vorliegende Berichte und Veröffentlichungen zu bewerten und so das „Gruppengedächtnis“ der Überlebenden zu strukturieren.³ Das beinhaltete auch eine problematische Selbstbewertung des Verhaltens in den Reihen der Lagerüberlebenden. Denn auch unter den politisch Verfolgten waren viele, die sich im enthumanisierenden System der nationalsozialistischen Lager weniger heldenhaft verhalten hatten, als es die spätere Heroenlegende glaubhaft machen wollte. Die Legende zu akzeptieren, hieß daher auch, diese schmerzhafteste Erinnerung vergessen zu dürfen. Mit dem Ausschluß von „Unwürdigen“ aus dem Verband der „Opfer des Faschismus“, so Susanne zur Nieden, wurde „ein Schweigen über all jene Geschichten gelegt, die nicht in das narrative Muster vom großen antifaschistischen Befreiungskampf paßten.“⁴ Wenige Monate nach Gründung der „Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes“ (VVN) forderte das Zentralsekretariat der SED von den Parteimitgliedern Erinnerungsberichte über ihre illegale Tätigkeit unter dem Naziregime an.⁵

Im März 1947 wurden in den Landesverbänden der VVN Forschungsstellen eingerichtet, um die Ziele der Organisation zu verwirklichen: die Zusammenarbeit aller demokratischen Kräfte zu stärken, den Kampf gegen „Reste des Faschismus, des Militarismus und gegen den Rassenwahn systematisch zu führen“, die breitesten Bevölkerungsschichten, insbesondere Jugendliche über NS-Verbrechen aufzuklären und den „tapferen, opferreichen Kampf der deutschen Widerstandsbewegung“ zu würdigen. Die Verbandsführung erarbeitete eine detaillierte Liste von Arbeitsgebieten, deren Schwerpunkt der Widerstand der organisierten Arbeiterbewegung und Verfolgungsmaßnahmen des Nationalsozialismus bildeten, aber eben auch Aspekte wie „KZ- und Haftanstalten“, „Bürgertum“, „Wehrmacht“, „20. Juli“, „Emigration“, „Spanienkampf“, „Kirche“, „Bibelforscher“ oder „Rassisch Verfolgte“ u. a. mehr berücksichtigte.⁶ Dabei sah sich der Verband in einer Schlüsselstellung. Zwar vermochten die „demokratischen Parteien“ und die „religiösen Organisationen“, die Geschichte des Widerstands in ihren eigenen Reihen zu beschreiben, doch ein „Gesamtbild der deutschen

2 Kämpner, *Erstarrte Geschichte*, S. 44–47.

3 Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 81f.

4 Susanne zur Nieden, *Unwürdige Opfer. Die Aberkennung von NS-Verfolgten in Berlin 1945 bis 1949*, Berlin 2003, S. 192.

5 Unter anderem aus diesem Material entstand das zu Beginn der fünfziger Jahre aufgebaute „Erinnerungsarchiv“ im Zentralen Parteiarchiv der SED. Siehe dazu Beatrice Vierneisel, *Das Erinnerungsarchiv. Lebenszeugnisse als Quellengruppe im Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 117–144. Zur frühen Widerstandsforschung s. Jürgen Danyel, *Bilder vom „anderen Deutschland“*. Frühe Widerstandsrezeption nach 1945, in: „*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*“ (1994)7, S. 611–622, hier S. 614ff. und die Phaseneinteilung der Widerstandsforschung in beiden deutschen Staaten von Ines Reich, *Geteilter Widerstand*, ebd., neuerdings: Johannes Kämpner, *Erstarrte Geschichte*, S. 44ff.

6 Die VVN stellte insgesamt 21 Arbeitsgebiete zusammen, die bald noch ausgeweitet wurden. Siehe „Arbeitsgebiet der VVN-Forschungsstelle“, „Richtlinien für die Arbeit der Forschungsstellen“ in den Landes- und Zonensekretariaten der VVN für Kreis- und Ortsgruppen und das Memorandum „Die Forschungsarbeit der VVN“, undat. [1948]. BArch Berlin SAPMO DY 55; V 278/2/27.

Widerstandsbewegung“ ließ sich nach Meinung der VVN-Führung nur über den Verband erarbeiten, der alle verfügbaren Materialien zu sammeln sich angeschickt habe.⁷

Das „Buchenwald-Komitee“ unter Leitung Walter Bartels⁸, der in den letzten Jahren des NS-Regimes im Lager Buchenwald ein verdeckt arbeitendes Lagerkomitee (im folgenden: ILK) aus zumeist kommunistischen Häftlingen verschiedener Nationalitäten leitete, konnte sich als zahlenmäßig größte Gruppe von Lagerüberlebenden innerhalb der VVN, die bald von der SED-Politik dominiert wurde, ihre Meinungsführerschaft sichern.⁹

Für seine weitere Arbeit bildete das Buchenwald-Komitee 1948 mehrere Arbeitsgruppen, um Informationen zur Lagergeschichte zusammenzutragen und auszuwerten. Neben der Kommission „Kriegsverbrecher“ kümmerte sich eine weitere Gruppe um bereits publizierte Erinnerungsberichte für eine noch zu schreibende „Geschichte des Widerstandes“. Der Kommission „Presse und Literatur“ (verantwortlich: Emil Carlebach und Stefan Heymann, später kam Bruno Apitz hinzu) war die Aufgabe zugeordnet, „das bisher in der Presse und in Form von Büchern und Broschüren erschienene Material über Buchenwald zusammenzutragen, einzuschätzen und Anregungen zu geben, über welche Fragen des Widerstands in Buchenwald besonders berichtet werden müßte.“ Bei der Gelegenheit seien auch schreibgewandte Kameraden ausfindig zu machen, „damit das Buchenwaldkomitee sich auf diese stützen und vorhandenes Rohmaterial dann in guter bearbeiteter Form der Presse zur Verfügung stellen oder Anregung geben kann zur Herausgabe von Dokumenten und Briefen. Da auch im Ausland eine umfangreiche Buchenwaldliteratur bisher erschienen ist, muß auch diese gesammelt und die beste übersetzt“ – oder, wenn nicht für geeignet befunden, aussortiert werden.¹⁰ Ferner sollte die Kommission Rededispositionen für Vorträge im Rahmen der VVN über die Widerstandsbewegung in Buchenwald entwickeln.¹¹

7 So Karl Schirdewan in seiner Rede auf der Tagung aller VVN-Forschungsstellen über die deutsche Widerstandsbewegung gegen das NS-Regime in Herford, unter dem Titel: „Die politische Bedeutung und Wirksamkeit der Forschungsarbeit über die deutsche Widerstandsbewegung gegen das Naziregime“, veröffentlicht in der halbmonatlich erscheinenden Verbandszeitschrift der VVN, „Unser Appell“, Sonderdruck, Februar 1948.

8 1904–1992; seit 1920 im kommunistischen Jugendverband, ab 1923 in der KPD; nach Rückkehr aus der UdSSR verhaftet und Zuchthaus; in der tschechischen Emigration Parteiausschluß wegen „Feigheit“; erneute Verhaftung 1939 und Einlieferung nach Buchenwald; Mitglied der illegalen Parteileitung und Vorsitzender des illegalen Lagerkomitees; 1945 und 1950 Parteiüberprüfungsverfahren wegen des Ausschlusses; bis 1953 persönlicher Referent Wilhelm Piecks; Funktionsenthebung, erneute Parteiüberprüfung wegen des Verhaltens der Funktionshäftlinge in Buchenwald; Professur in Leipzig; Promotion 1957 und Direktor des Instituts für Zeitgeschichte, später Professor für Neuere und Neueste Geschichte in Ost-Berlin; Leitung des Buchenwald-Komitees in der VVN; zunächst Vizepräsident, dann Vorsitz des Internationalen Komitees Buchenwald-Dora. Siehe die biographische Skizze bei Lutz Niethammer (Hg.), *Der „gesäuberte Antifaschismus“*. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Berlin 1994, S. 129ff. und S. 493f.

9 Elke Reuter/Detlef Hansel, *Das kurze Leben der VVN von 1947 bis 1953*, Berlin 1997, S. 392. Zur Geschichte der VVN siehe auch Ralf Kessler/Hartmut Rüdiger Peter, *Wiedergutmachung im Osten Deutschlands 1945–1953. Grundsätzliche Diskussionen und die Praxis in Sachsen-Anhalt, Frankfurt a. M.* 1996.

10 Siehe das Beispiel von Rolf Weinstocks veröffentlichten Aufzeichnungen, die 1950 vom VVN-Verlag als „nicht geeignet“ zurückgezogen wurden. Simone Barck, *Antifa-Geschichte(n)*, S. 48ff.

11 Schreiben des Buchenwald-Komitees an die Arbeitsgruppen zum Buchenwald-Tag, 16.2.1948. BArch Berlin SAPMO DY 55; V 278/2/24 (Generalsekretariat der VVN).

Wenig später wurde festgestellt, daß „die ganze bisherige KZ- und Zuchthausliteratur in den Mittelpunkt das Leid und die Opfer“ (stelle). Der Widerstand individueller Art und in organisierter Form sei bisher noch nicht genügend gewürdigt worden. Programmatisch wurden in der VVN 1948 die Aufgaben der Lagerkomitees umrissen: „Es handelt sich dabei nicht um die nachträgliche Rechtfertigung einzelner Personen und Gruppen, es handelt sich um die politische Frage, daß der Kampf gegen Hitler, der Kampf gegen den Krieg nicht vor dem Zuchthaus und KZ-Tor aufhörte. Es handelt sich auch darum, daß wir uns selbst und den fortschrittlichen Kräften Deutschlands ein genügend klares Bild verschaffen, welches die Basis der Häftlingsgemeinschaft darstellt. Bisher wurde ziffernmäßig belegt, wieviel Opfer der Kampf gegen Hitler dem deutschen Volke und den europäischen Völkern gekostet hat. Aber viel weniger ist dargestellt, wie durch den Widerstand gegen Hitler Zehntausende Menschen in ganz Europa ihr Leben erhalten konnten. Wenn es der SS nicht gelang, die Lager restlos zu liquidieren, dann nicht nur deshalb, weil einzelne SS-Führer Faustpfänder haben wollten für ihr dreckiges Leben, sondern auch, weil der Widerstand die SS zermürbte und dadurch ihnen die Waffen in der eigenen Hand zerbrachen. Die Darstellung des Widerstands gewinnt auch eine große internationale Bedeutung.“ Der Kern der Widerstandsgruppen sei in der Regel von deutschen Antifaschisten gebildet worden. „Wo es internationale Widerstandsaktionen gab, kämpften die Nationen gemeinsam und ordneten sich der erfahrenen Führung der deutschen Kameraden unter. Diese große Autorität der deutschen Widerstandskämpfer konnte bisher bedauerlicherweise noch nicht wieder ausgenützt werden. Es ist deshalb erforderlich, auf diese Seite des Widerstands – die gemeinsame internationale Aktion – besonderes Gewicht zu legen und sie in jeder geeigneten Form publik zu machen.“¹²

Am Beispiel der Buchenwald-Überlebenden in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) wird deutlich, wie eine spezifische politische Sicht Erinnerung zu hegemonialisieren und politisch zu funktionalisieren vermochte. Denn in der Endphase des Lagers hatten sich nach Schätzung von Überlebenden unter den 35 000 Gefangenen nur 1800 Deutsche befunden, und davon ließen sich wiederum etwa 700 als politische Gefangene bezeichnen.¹³

Noch vor Gründung der VVN in Deutschland hatten sich wenige Monate nach Kriegsende internationale Komitees ehemaliger Lagerhäftlinge, Widerstandskämpfer oder Verfolgter unterschiedlicher politischer *couleur* gebildet, die sich als parteiübergreifend verstanden. Im Frühjahr 1946 fand im Haus des polnischen Sejm der erste „Kongreß der internationalen Widerstandsbewegung“ mit Beteiligung von Repräsentanten der europäischen Juden statt, ein knappes Jahr später wurden die Statuten der Internationalen Föderation der ehemaligen politischen Häftlinge des Faschismus (FIAPP) verabschiedet, mit Frédéric-Henri Manhès, dem Mitbegründer der Résistance, als Ehrenpräsidenten. Auf dem II. Kongreß der FIAPP im März/April 1947 in Paris bezeichnete Manhès die illegalen Lagerkomitees politischer Häft-

12 Aufgaben der Lagerkomitees, 31.3.1948, ebd.

13 So der ehemalige Buchenwald-Häftling Hermann Brill 1953; zit. bei Susanne zur Nieden, „L. ist ein vollkommen asoziales Element ...“ Säuberungen in den Reihen der „Opfer des Faschismus“ in Berlin, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek (Hg.), Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 2001, S. 85–108, hier: S. 86.

linge in den Konzentrationslagern als Geburtsstätten der neuen Dachorganisation.¹⁴ Die VVN schloß sich nach ihrer Gründung 1947 unverzüglich der FIAPP an.

Das Gruppenbewußtsein des kommunistischen Teils der Ex-Häftlinge aus Buchenwald geriet in der SBZ zu einem gewichtigen Faktor zentraler Politikentscheidungen, während es im beginnenden Ost/West-Konflikt als solches erst an Konturen gewann. In entscheidendem Maße überlagerten parteitaktische Interessen der SED an einer „Rekonstruktion der illegalen Parteiarbeit unter dem Hitlerregime“ individuelle Motive nach dem Aufbewahren von Erinnerung. Wenige Jahre später veranlaßte die VVN-Leitung über das Ostberliner Institut für Zeitgeschichte eine zentralisierte Erfassung bisher gesammelten und publizierten Materials, nicht zuletzt, um konkurrierenden Deutungen zu begegnen: „Aus den bisherigen Veröffentlichungen ergibt sich die führende Rolle der Arbeiterklasse im antifaschistischen illegalen Kampf. Aus den Kreisen der Beteiligten am 20. Juli und von kirchlichen Organisationen werden seit 1945 Versuche unternommen, die Opposition verschiedener bürgerlicher und christlicher Richtungen als die tragende Kraft des antifaschistischen Widerstands hinzustellen.“¹⁵

2. Verarbeitung von Lagererfahrung in Filmen der Nachkriegszeit

Nach seinem Start in der letzten Augustwoche 1949 löste der polnische halbdokumentarische Film *Die letzte Etappe* in Kinos der Sowjetischen Besatzungszone ein starkes Echo aus. Seit Februar 1946 hatten die Auschwitz-Überlebende, die polnische Regisseurin Wanda Jakubowska und die in Ravensbrück internierte Gerda Schneider, an dem Projekt gearbeitet, der in weiten Teilen vor Ort gedreht wurde, wo kurze Zeit zuvor noch die Krematorien im Vernichtungslager in Betrieb gewesen waren.¹⁶ Das „Neue Deutschland“ berichtete von zahlreichen positiven Zuschriften an den sowjetischen Filmverleih „Sovexport“. VVN-Gruppen führten ihn in ihren Veranstaltungen als filmisches Dokument vor. Der Verleih

-
- 14 Hierzu ausführlich die bisher einzige deutschsprachige systematische Arbeit über die internationale Organisation von Widerstandskämpfern nach Kriegsende: Wilfried Ruppert, *Zur Geschichte der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer (FIR) im Kampf für Frieden, Entspannung und Abrüstung, gegen Faschismus und Neofaschismus (1951 bis 1970): zum Anteil der antifaschistischen Widerstandskämpfer der DDR an der Tätigkeit der FIR*. Dissertation, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. 2 Bände. Berlin(O) 1989. Trotz einiger ideologisch bedingter Verzeichnungen wissenschaftlicher Argumentation und verklausulierter Quellenhinweisen ermöglicht sie doch einen guten Einblick in die Institutionengeschichte und politischen Konflikte, insbesondere der späteren vierziger und frühen fünfziger Jahre. Vgl. hierzu die ältere Arbeit von Alexander Heldring, *The International Federation of Resistance Movements. History and Background*, Den Haag 1969.
 - 15 Karl Raddatz u. a., *Erforschung des Nationalsozialismus und des antifaschistischen Widerstandes*, 6.3.1950, BArch Berlin DY 55; V 278 2/27.
 - 16 Näheres zur Regisseurin und zur Realisierung des Projekts siehe Danuta Karcz: Wanda Jakubowska. Berlin(O) 1967 und Frank van Vree: *Auschwitz liegt in Polen – Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film*, in: Waltraud „Wara“ Wende (Hg.), *Geschichte im Film*, Stuttgart 2002, S. 44–66, hier: S. 50ff.

verhandelte um die Freigabe für die westdeutschen Kinos bzw. Westsektoren Berlins.¹⁷ Doch in den Wochen vor der Staatsgründung der DDR verschwand *Die letzte Etappe* bald wieder aus ostdeutschen Kino-Programmen und wurde von propagandistischen Großproduktionen wie *Die Stalingrader Schlacht*¹⁸ abgelöst. In westdeutschen Filmtheatern war er nicht zu sehen.

In den Westzonen sind etwa zeitgleich zwei auf Berichten jüdischer Überlebender der Lager basierende Filme realisiert worden, die am Rande des Holocaust angesiedelt sind und wichtige Elemente der „memory of the camps“ vermitteln. Beide, *Lang ist der Weg*¹⁹ und der von dem Berliner Produzenten Artur Brauner 1947/48 realisierte Spielfilm *Morituri*²⁰, stießen bei den Zuschauern eher auf Ablehnung. Während die Filmkritik an *Morituri* das Disparate aus realistischen Stilmitteln, plakativer Aussage und sentimental-melodramatischen Unterhaltungsmustern monierte, kam es vielerorts unter Zuschauern zu Unmutsäußerungen bis hin zu massiven antisemitischen Bekundungen.²¹

Trotz unterschiedlicher politischer und weltanschaulicher Akzentsetzungen liegt das Gemeinsame der genannten Filme in ihrer autobiographisch grundierten Erzählperspektive und der ausdrücklichen Verarbeitung von KZ- bzw. Lagererfahrung, aber auch in ihrem Engagement für Völkerverständigung und solidarischen Umgang miteinander. Wenn auch einiges dafür spricht, daß im allgemeinen im deutschen Nachkriegsfilm der Schuldkomplex an den Naziverbrechen mit „der Suche nach dem guten Menschen“ als besatzungspolitisch beeinflusste Entlastungsstrategie einherging, so erschöpft sich der Gehalt der erwähnten Filme nicht in dieser Annahme.²² Vielmehr schwingen hier auch individuelle Erinnerungsmuster von schicksalsergebenen oder hoffnungsfrohen Opfern mit. Obwohl damals von den Zeitgenossen nur wenig beachtet, korrespondierten sie in eigenwilliger Weise mit den in den Umerziehungskampagnen und der Medienberichterstattung ausgebreiteten Fakten von der allgegenwärtigen Verfolgungsmaschinerie und des perfekt organisierten Massenmordes im Nationalsozialismus.

17 Siehe die Besprechung in: „Neues Deutschland“ vom 9.9.1949 („Über 58 000 Besucher“).

18 UdSSR 1949, Regie: Vladimir Petrov.

19 Regisseur Herbert Fredersdorf, Autoren: Abraham Weinberg und Marek Goldstein, EA: August 1948 in München, Kinostart im amerikanischen Sektor Berlins am 1. September. Die Erstsendung im westdeutschen Fernsehen (ARD) war am 13.3.1959. Regisseur Fredersdorf drehte vor 1945 Kriegsfilm und eine Kriminalgeschichte, später auch Heimatfilme und Märchen. Die Kamera führten Franz Koch (u. a. *SA-Mann Brand*, *Wasser für Canitoga*, *Geierwally*) und Kurt Schulz (*Hotel Sacher*, *Kein Platz für Liebe*, *Charleys Tante*, *Grün ist die Heide*); Weinberg und Goldstein gründeten in München die „Jiddische Film Organisaize“ (JFO) [Vgl. „Cinematographie des Holocaust“, www.fritz-bauer-institut.de].

20 Idee: Artur Brauner, Drehbuch: Gustav Kampendonk, Regie: Eugen York, Kamera: Werner Krien, Filmbauten: Herbert Warm, Musik: Wolfgang Zeller.

21 Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte des von Artur Brauners CCC-Film realisierten Spielfilms siehe Claudia Dillmann-Kühn, Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946–1990 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums), Frankfurt a. M. 1990, S. 27–40 und Artur „Atze“ Brauners Erinnerungen, *Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens*, München/Berlin 1976, S. 68ff.)

22 Wolfgang Becker und Norbert Schöll beziehen diese Sicht auch auf DEFA-Spielfilme wie *Ehe im Schatten* (Regie: Kurt Maetzig, 1947), *Rotation* (Regie: Wolfgang Staudte, 1949) u. a. In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995, S. 49ff.

Auch die 1946 gegründete ostdeutsche Filmgesellschaft DEFA fand zunächst keinen Weg, sich den Dimensionen der Lagerwirklichkeit im NS-System zu nähern. Nach Ausschreibung eines Ideenwettbewerbs im Jahr 1946 sah sich die Dramaturgieabteilung mit einer Vielzahl eilends niedergeschriebener Schilderungen von NS-Opfern konfrontiert. Doch keine der zugesandten Manuskripte ließ sich zur Filmreife entwickeln.²³ Vor dem Hintergrund einer auf ähnliche Dispositionen treffende, letztlich entlastenden und integrierenden, Vergangenheitspolitik versagten es sich auch Regisseure und Autoren bei der DEFA, die KZ-Erfahrung als erzählerischen und dramaturgischen Angelpunkt künstlerischer Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit zu gestalten. Bestenfalls indirekt oder eher am Rande wird in DEFA-Spielfilmproduktionen der Nachkriegsjahre ausdrücklich an Lagererfahrung erinnert. Figuren im Handlungsensemble wurden den Zuschauern als Orientierungshilfen, als Bezugspunkte zum Erfahrungshintergrund von nationalsozialistischer Verfolgung angeboten.²⁴ Die Protagonisten in den Filmen sind Angehörige verschiedener sozialer Gruppen, zuweilen auch Frauen, die nach Kriegsende als ehemalige KZ-Gefangene eine führende Position in Betrieben einnehmen oder vorbildhaft für ihre Rechte eintreten, wie in *Die Mörder sind unter uns*²⁵, *Rotation*²⁶ oder in dem im neorealistischen Stil inszenierten Bergarbeiterfilm *Grube Morgenrot*²⁷. Einzig der nach offiziellen Angaben von elf Millionen Zuschauern gesehene DEFA-Film *Ehe im Schatten*²⁸ unter der Regie Kurt Maetzig verweist mit den herkömmlichen Stilmitteln eines Melodrams ausdrücklich auf die Verfolgung und Ermordung deutscher Juden seit 1933 und auf die nationalsozialistischen Stätten der Vernichtung: In einigen Neben Szenen werden am Rande auch Zwangsarbeiter in Berliner Produktionsbetrieben gezeigt.²⁹

23 So berichtete Georg C. Klaren, der Dramaturgiechef des DEFA-Studios für Spielfilme, von über 400 Einsendungen auf ein Preisausschreiben hin von Drehbüchern und Filmideen. Neben Stoffen zur Heimkehrer- und Jugendproblematik wurden vor allem Berichte von Überlebenden aus Konzentrationslagern zugesandt. Stoffe des neuen deutschen Films, in: „Tägliche Rundschau“ vom 6.6.1946, zit. bei Christiane Mückenberger, Abrechnung und Neubeginn. Keine Stunde Null, in: Günter Jordan/diess.: „Sie sehen selbst, sie hören selbst ...“. Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994, S. 12 und S. 33, hier: Anm. 49.

24 Vgl. auch die Leerstelle in der Untersuchung von Wolfgang Becker/Norbert Schöll, In jenen Tagen. Sie betrachteten DEFA-Filme zwar auch unter dem Blickwinkel des „alltäglichen Widerstands des edlen Arbeiters“ im Nationalsozialismus, hinterfragten aber nicht Bezüge zur Realerfahrung in Konzentrationslagern, von Gestapoverhören und Haft.

25 Buch und Regie: Wolfgang Staudte (EA: 15.10.1946); die beiden Hauptdarsteller sind Hildegard Knef und Ernst W. Borchert, der vor 1945 mitunter auch in deutschen Kriegsfilmern wie etwa *U-Boote westwärts* (Regie: Günther Rittau, Deutschland 1941) tragende Rollen als vom nationalsozialistischen Soldatentum überzeugte Charaktere verkörperte.

26 Buch und Regie ebenfalls Wolfgang Staudte (EA: 16.9.1949).

27 Regie: Wolfgang Schleif und Erich Freund, Buch: Joachim Barckhausen und Alexander Graf Stenbock-Fermor (EA: 9.7.1948). Stenbock-Fermor war bereits in der Weimarer Republik mit Sozialreportagen („Deutschland von unten. Reise durch die proletarische Provinz“, 1931) und Berichten aus dem Bergarbeitermilieu („Ich war Bergarbeiter“) bekanntgeworden und wirkte bis in die sechziger Jahre hinein für die DEFA und für das DDR-Fernsehen als Drehbuchautor.

28 Regie und Buch: Kurt Maetzig, nach einer Novelle von Hans Schweikart, 1947.

29 Die Premiere fand am 3.10.1947 in allen vier Besatzungszonen Berlins nahezu zeitgleich statt, so daß die Zuschauerzahl nicht unrealistisch ist; doch sind keine Statistiken im DEFA-Bestand überliefert, um die Zahl überprüfen zu können, geschweige denn weitergehende Analysen anzustellen. Nach dem film-

3. „Dokumentarisch“ und „authentisch“? – Produktionen im Auftrag der Besatzungsmächte

Die ersten dokumentarischen Filme über nationalsozialistische Konzentrationslager entstanden im Auftrag der Besatzungsmächte. Die in der Besatzungsterminologie als „atrocity-pictures“ (Greuefilme) bezeichneten Produktionen für die Umerziehungsprogramme lieferten zunächst der deutschen Öffentlichkeit die einzigen „authentischen“ Filmbilder von Konzentrationslagern, resp. vom ehemaligen KZ Buchenwald. Sie waren beides zugleich:³⁰ Sie waren authentisch, weil die Kamerateams der befreienden Armeeeinheiten noch viele Gefangene vorgefunden hatten, die ihr unmittelbares Erleben schildern konnten. Sie sahen die vielen ausgemergelten Überlebenden und konnten mit noch einigermaßen bei Kräften sich befindenden Gefangenen die Toten sehen und dokumentieren. Die Filmbilder waren insofern für die Kamera inszeniert, weil die Berge von skelettartigen Leichnamen erst im nachhinein geschichtet worden waren, wie sie Betrachter der Filmaufnahmen schließlich wahrnahmen. Außerdem erfassten die Armee-Kameraleute nicht alles im Lager, wie etwa das Nebeneinander von katastrophal entkräfteten Häftlingen und von jenen, die sich noch in einem vergleichsweise guten gesundheitlichen Zustand befanden. Oder das Nebeneinander von Gefängnisbaracken mit relativ guter, solider hygienischer Ausstattung und von den bestürzend schlimmen Zuständen in Teilen des Lagerareals von Buchenwald. Vor den Kameras „inszenierten“ die Häftlinge im befreiten Lager Buchenwald, Strafmaßnahmen der SS, demonstrierten, wie sie auf einem Prellbock ausgepeitscht worden waren oder mit „Baumhängen“ gequält wurden.

Aber diese „Inszenierung“ war beglaubigt durch die Überlebenden am Geschehensort, der noch nicht historisch war, solange sich dort die Menschen noch aufhielten, wo sie kurz zuvor noch um ihr Leben und um ihre Befreiung gezittert hatten. Nach der Befreiung Buchenwalds und der anderen Lager waren Fotografen und Kameraleute zu einer visuellen Beweisaufnahme der Tatorte angehalten, „die nicht vom Schock des sichtbaren, sondern von der Notwendigkeit des juristisch verwertbaren und politisch Zeigbaren geleitet sein sollte. Die Bilder sollten das Vorgefundene so dokumentieren, daß keinesfalls der Eindruck von Fälschungen und Propagandaabsichten entstehen konnte.“³¹ Das hieß auf exzentrische Perspektiven zu verzichten, mit den Leichen oder Überlebenden nach Möglichkeit immer auch topographische Merkmale des Ortes zu fotografieren und zumindest alliiertes Personal, am besten aber deutsche Zivilisten als Zeugen zu dokumentieren. Als weiteres Merkmal läßt sich wohl für alle Besatzungszonen festhalten, daß neben Fotografien auch die Filmaufnah-

geschichtlichen Ereignis wurden Kurt Maetzig und das Produktionsteam mit dem „Bambi“ für die beste deutsche Kinoproduktion ausgezeichnet; es war der einzige DEFA-Film, der diesen westdeutschen Film- und Fernsehpreis erhielt.

30 Generell zur Problematik „authentischer“ Bilder im historischen dokumentarischen Film, vor allem aus dem Blickwinkel der Geschichtsdidaktik: Bodo von Borries, *Wie dokumentarisch ist ein Dokumentarfilm?* In: „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht“ 52(2001)4, S. 220–228, sowie die dort angegebene Literatur und Manfred Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1999².

31 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild*, S. 126.

men in der Umerziehung und Aufklärung der deutschen Bevölkerung genutzt wurden. Die wichtigsten Produktionen, die in dieser Weise in Deutschland in den ersten Nachkriegsjahren nachhaltig visuell bestimmend waren, sind *Todesmühlen* für die westlichen Besatzungszonen und *Todeslager Sachsenhausen* für die SBZ.

Obwohl er die KZ-Topographie mit den Überlebenden, den Leichenbergen und Terroranlagen visualisiert, transportiert *Todesmühlen*³² mittels der Montage von Filmaufnahmen aus den befreiten Lagern ein weithin diffuses Szenario: in der konkreten Verortung der Filmbilder, in der Beschreibung der politischen bzw. sozialen Differenzierung der Häftlingsgemeinschaft, der politischen und ökonomischen Hintergründe des NS-Lagersystems und in der Darstellung des antisemitischen Vernichtungsprogramms der Nationalsozialisten. „Die Darstellung der Vernichtungslager ist insgesamt so allgemein und abstrakt gehalten, daß Distanz zum Geschehen geschaffen wird. Besonders fällt auf, daß kaum exakte Daten einzelner Ereignisse angegeben werden. Konkrete Orte der verschiedenen Lager werden zwar genannt und mit ausschnittshaften Bildern belegt, doch sind dies nur höchst selten Aufnahmen, die den spezifischen Ort identifizieren lassen, so daß insgesamt der Eindruck eines einzigen, prototypischen Konzentrations- und Vernichtungslagers entsteht“.³³ Bereits auf der Ebene des Filmkommentars wurde eine sinnhafte Erklärung der Schuldfrage mit dem konkreten historischen Kontext anhand filmischer Dokumente weitgehend vermieden. Erklärungen für Verantwortlichkeiten im NS-Lagersystem wurden von der historisch-konkreten Ebene auf eine metaphysisch-abstrakte verlagert, so daß im Gedächtnis vieler Zeitgenossen die filmischen Aufnahmen als Schreckensbilder leicht von den konkreten Orten des Terrors abgekoppelt werden konnten. In dieser Verkürzung wandelten sich diese Filme tendenziell zu „Bedeutungsträgern“, zu „symbolisch hoch aufgeladenen Darstellungen“, wenn sie nicht in einem Zusammenhang präsentiert wurden, der den Zuschauern eine Reflexion über gesellschaftspolitische Bedingungen und mentale Dispositionen ermöglichte.³⁴

Allerdings konfrontierte *Todesmühlen* in längeren Passagen die Zuschauer mit ihrem Impuls zu Verdrängen und mit ihren Schuldgefühlen. Montiert wurden Aufnahmen von Kameraleuten der US-Armee aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald, die nur wenige Monate zuvor während eines von dem Besatzungskommandanten in Weimar angeordneten sonntäglichen Pflichtbesuchs von Zivilisten, zumeist ehemalige NSDAP-Mitglieder und untere Funktionäre, auf dem Ettersberg aufgenommen worden waren. Die Zuschauer des

32 Hanus Burger und Billy Wilder, 1945; die amerikanische und jiddische Fassung: *Death Mills* (1946/47) bzw. *Die toit milen*; weitere Kompilationen mit Filmaufnahmen nach der Befreiung der Konzentrationslager spielten bei Beweisaufnahme in den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen eine gewisse Rolle, doch wurden sie kaum in der Öffentlichkeit eingesetzt. Verschiedentlich lief der Film auch unter anderem Titel, etwa in der Französischen Zone als *Lager des Grauens* oder *Todeslager*. Peter Gleber, Kino als Überlebensmittel. Anfänge und Bedeutung dieses Mediums in der Französischen Zone unter besonderer Berücksichtigung der Großstadt Ludwigshafen am Rhein. In: „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“ (Band 145). Stuttgart 1997, S. 403–429, hier: S. 409, 419. Mit Dank für diesen Hinweis an Knut Sand, Frankfurt a. M. Siehe auch den Überblick von Jeanpaul Goergen zur Vorführung von *Todesmühlen* im Kino „Arsenal“ am 25.1.2002, in: „Filmblatt“ 7(2002)19/20, S. 25–31.

33 Brigitte J. Hahn, Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953), Münster 1997, S. 108f., s. a. S. 102f.

34 Borries (2001), S. 223.

Films sahen sich mit deren Scham konfrontiert, sahen in den filmischen Bildern vielleicht ihr eigenes Entsetzen oder indifferentes Verhalten gespiegelt. Nach seiner Fertigstellung im November 1945 wurde *Todesmühlen* im Frühjahr 1946 im Rahmen der „Re-Education“-Programme der verschiedenen westlichen Besatzungsbehörden als Vorfilm präsentiert. Flächendeckend lief er in den Kinos im amerikanischen Sektor Berlins und löste dort aus verschiedenen Gründen, insbesondere unter Jugendlichen, ehemaligen Kriegsgefangenen und Flüchtlingen oft stark polarisierte Reaktionen aus, selbstredend vor allem in unmittelbarer Konkurrenz mit unterhaltenden Filmangeboten, sei es wegen der Schockwirkung der dokumentierten Greuelaten, aus Übersättigung oder demonstrativem Selbstmitleid der Zuschauer angesichts ihrer eigenen Lage, nicht selten aber auch, weil man den Bildern nicht traute und „Propaganda“ vermutete.³⁵ Die Ambivalenz dieser drastischen Aufklärung brachte Erich Kästner, der in der Nachkriegszeit u. a. für die amerikanisch lizenzierte *Neue Zeitung* arbeitete, nach dem Besuch des Dokumentarfilms *Todesmühlen* zu Papier: „Es ist Nacht – Ich bringe es nicht fertig, über diesen unausdenkbaren, infernalischen Wahnsinn einen zusammenhängenden Artikel zu schreiben. Die Gedanken fliehen, so oft sie sich der Erinnerung an die Filmbilder nähern. Was in den Lagern geschah, ist so fürchterlich, daß man darüber nicht schweigen darf und nicht sprechen kann.“³⁶

In der SBZ waren die angesprochenen Aufnahmen aus Buchenwald nur in kurzen Ausschnitten zu sehen. Denn *Todesmühlen* wurde von den sowjetischen Behörden nicht freigegeben. Statt dessen regten sie bei der DEFA ein ähnliches, mehr spezifiziertes Projekt zum Konzentrationslager Sachsenhausen an. Der ehemalige Buchenwald- und Sachsenhausenhäftling Karl Schnog und Produktionsleiter Richard Brandt von der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge*, ein Pionier des DEFA-Dokumentarfilms, waren die Autoren von *Todeslager Sachsenhausen*.³⁷ Nach der Herstellung in der zweiten Jahreshälfte 1946 lieferte die DEFA auch eine russische Version.³⁸

Auf die Vorgeschichte und politische Dimension des KZ-Systems wird aufmerksam gemacht, überlebende Häftlinge schilderten die repressiven und terroristischen Mittel im nazistischen Lagersystem. Die Filmemacher vollzogen eine „Gratwanderung“ (Günter Jordan). So sind dokumentarische „Greuel“-Bilder aus Sachsenhausen, Buchenwald und Dachau sparsam, aber wirkungsvoll zitiert. Unabhängig von den im Film ausgebreiteten historischen Fakten und von den Intentionen der Filmautoren gerieten diese Informationen später zu wichtigen Figuren im Diskurs über KZ-Darstellungen bzw. über Buchenwald in der DDR. *Todeslager Sachsenhausen* wurde in der in den fünfziger Jahren errichteten Nationalen

35 Wie dies Erich Kästner auch in seinen Beobachtungen der Zuschauerreaktionen auf *Todesmühlen* zornig zur Kenntnis nahm (Wert und Unwert des Menschen. Abgedr. in: Erich Kästner, *Da samma wieda! Geschichte in Geschichten*, Berlin(O) 1969, S. 92–95, hier: S. 94; vgl. auch die Erfahrungen Kurt Gerolds, Peter de Mendelssohns, Alexander Mitscherlichs oder Peter Süskinds in der von Klaus R. Scherpe zusammengestellten Dokumentation, Deutschland unterwegs, Stuttgart 1982.

36 Kästner (1969), S. 92.

37 Richard Brandt, Karl Schnog, 1946. Siehe hierzu: Günter Jordan, *Die frühen Jahre 1946 bis 1952*, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–1992*, Berlin 1996, S. 21ff. und Christiane Mückenberger/Ders.: „Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...“, S. 245ff.

38 Sie wurde über Sojusintorgkino bereitgestellt. Rechnungen von Sovexport (Mai 1946 – Mai 1947), H. III. BArch Berlin DR 117; vorl. Signatur S 87.

Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen bis in die achtziger Jahre hinein in der Öffentlichkeitsarbeit eingesetzt, wurde dann wegen einseitiger Darstellung der Lagergeschichte und der sowjetischen Rolle 1992 aus dem Besucherprogramm herausgenommen.³⁹

Die Bilder des in der SBZ gezeigten Films *Chronik der Befreiung von Auschwitz*, den sowjetische Kameraleute von Februar bis Sommer 1945 (Leitung: Elisaweta Swilowa) realisierten, prägten nachhaltig die visuelle Vergegenwärtigung der Vernichtungslager in der ostdeutschen Öffentlichkeit. Bereits 1944 hatte I. Setkina eine zweiteilige Dokumentation nach der Befreiung Majdaneks realisiert. Er kam bereits ab 14. September 1945 zum Einsatz. Sie lagen im Bestand von Sovexport stumm, ohne Tonspur vor.⁴⁰ Ob der polnische dokumentarische Film *Majdanek – Friedhof Europas* in der Sowjetischen Besatzungszone gezeigt wurde, ließ sich nicht ermitteln.⁴¹ Die Aufnahmen wurden bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen als Beweisdokumente herangezogen.⁴²

Trotz indifferenter bis ablehnender Haltung vieler Zuschauer in den deutschen Kinos dürften sich die filmischen Bilder aus den Konzentrationslagern im Gedächtnis vieler Zeitgenossen eingegraben haben, selbst wenn sie sich des Kinobesuchs des Films als einer oktroyierten Umerziehungsmaßnahme erinnerten. Zeitgenössische Pressefotos von den befreiten Lagern lösten nicht nur international Betroffenheit aus. Als visuelle Begleitinformation zu publizistischen Beiträgen konfrontierten sie den Leser und prägten nachhaltig Vorstellungen vom „SS-Staat“.

Gleichzeitig ist nachvollziehbar, wenn auch kaum empirisch zu rekonstruieren, daß sich im fortwährenden Gebrauch dieser filmischen Bilder Abnutzungserscheinungen zeigten und sie in ihrem Gebrauch in der „visuellen Entnazifizierung“ von ihrem ursprünglichen auftrüt-

39 Jordan (1996), S. 45; 1973 entstand ein weiterer Film mit dem Titel *Sachsenhausen* (52 min); auch der vom DEFA-Dokumentarfilmstudio hergestellte Nachfolgefilm *Sachsenhausen. Geschichte eines gewöhnlichen KZ* (Autoren: Eugen Ruge und Joachim Niebelschütz, Regie: Eckhard Potraffka, Sprecher: Jaecki Schwarz, 1985) wurde ab 1992 in der Gedenkstätte Sachsenhausen nicht mehr eingesetzt.

40 Nach der im Progress-Filmverleih, Berlin, vorliegenden Liste der aus der UdSSR in die SBZ bzw. DDR importierten Dokumentarfilme haben sie eine Länge von 21 bzw. 22 min. (Katalog des DEFA-Außenhandels, Sovexport-Bestand [dokumentarische Filme], Progress Film-Verleih, Berlin). *Auschwitz (Oswiecim)*: Eine Gruppe von Kameraleuten (A. Woronzow, U. Bykow, K. Kutub-Sade, A. Pawlow) der Ersten Ukrainischen Front der Sowjetarmee filmte in den Monaten Februar bis Mai 1945 im Stammlager Auschwitz, in Birkenau und im IG-Farben Buna-Werk Monowitz. Die eigentliche Befreiung des Vernichtungslagers wurde im Mai 1945 nachinszeniert (Angaben nach „Cinematographie des Holocaust“, Fritz-Bauer-Institut, Frankfurt a. M., www.fritz-bauer-institut.de).

41 Für das polnische Armeefilmstudio machten Jerzy Bossak und der Kameramann Stanislaw Wohl in den befreiten Lagern Auschwitz und Majdanek Filmaufnahmen. Unter Leitung ihres damaligen militärischen Vorgesetzten, des Spielfilmregisseurs Alexander Ford, hatten sie unter dem Titel *Majdanek – Friedhof Europas* eine filmische Anklageschrift gegen die SS-Verantwortlichen und ihre ausführenden Mannschaften montiert. Die „Hauptstelle für Film“ bei der polnischen Armee wurde 1943 von Alexander Ford im sowjetischen Exil zusammengestellt. Zu ihr gehörten Jerzy Bossak, Adolf und Wladyslaw Forbert, Ludwik Perski und der Kameramann Stanislaw Wohl. Das von Bossak und seinen Kollegen gefilmte Material aus den befreiten Lagern wurde auch in Nürnberg zur Beweisaufnahme zugelassen. Siehe hierzu auch Stanislaw Ozimek, *The Polish Newsreel in 1945: The Bitter Victory*, in: K.R.M. Short/Stephan Dolezel (Eds.), *Hitler's Fall. The Newsreel Witness*, S. 70–79.

42 Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung*, S. 25.

telnden Gehalt verloren, gar zu stereotypen, allegorischen Bildern verkümmerten.⁴³ Sicherlich aber verloren sie an Wirkung, sobald die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus durch andere Schwerpunktsetzungen in den Hintergrund gedrängt wurde.⁴⁴

4. Filmisch unterstützte Erinnerungsarbeit

Von Anbeginn an spielte das Filmmedium eine wesentliche Rolle in der Erinnerungsarbeit und Gedenkpolitik der Verbände von NS-Verfolgten und Systemopfern. Dies läßt sich weniger an der Zahl von Filmvorführungen messen, als vielmehr an der Haltung der Veranstalter zu dem Medium und seines zumeist kombinierten Einsatzes im Rahmen von Gedenkfeierlichkeiten und anderen Veranstaltungsformen.

So zeigten beispielsweise KPD-Ortsgruppen in Leipzig im September 1945 die bereits erwähnten (stummen) Kurzfilme mit Aufnahmen aus den befreiten Konzentrationslagern Auschwitz und Majdanek. Die Parteileitung empfahl ihren Unterorganisationen folgende Argumentationslinie zur Einstimmung von Besuchern der Filmvorführungen: „Die meisten behaupten heute, nichts davon gewußt zu haben, aber es haben sich viele Tausende gefunden, die in die Wachmannschaften (der Konzentrationslager, T. H.) hineingingen, ohne auch nur den Versuch eines Widerstands gemacht zu haben und jedes Verbrechen ausführten, wenn es befohlen wurde. [...] Es gibt auch heute noch viele, die behaupten, das sei alles Lüge, und es ist ein Glück, daß wir im Zeitalter der Photographie leben. Das unbestechliche Auge der Kamera hat die Bilder festgehalten, die sich den alliierten Armeen boten, als die Wachmannschaften der SS vor den vorrückenden Truppen der Roten Armee oder der Amerikaner geflohen waren.“⁴⁵ Mit großem Nachhall zeigten Landesverbände der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) bei Gedenkveranstaltungen zur Befreiung der Konzentrationslager im April 1949 Kopien von *Die letzte Etappe* oder des DEFA-Spielfilms *Ehe im Schatten*. Aus dem Landesverband der VVN Sachsen-Anhalt wurde Ende 1947 von 87

43 Über deutsche Reaktionen auf eine Umfrage zu Fotografien aus Konzentrationslagern siehe Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung*, S 82ff.

44 Vgl. dazu die Einschätzung von Brewster S. Chamberlain, *Todesmühlen*. Ein früher Versuch zur Massen-„Umerziehung“ im besetzten Deutschland 1945–46, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 29(1981)3, S. 420–436 und die bei Thomas Rahe dokumentierten Augenzeugenberichte: Am 15. April 1945 wurde das KZ Bergen-Belsen befreit. Grauenhafte Bilder gingen wenig später um die Welt. In: „Cellesche Zeitung“, 15. April 1995, abgedruckt in: Michael Bechtel (Hg.), *Das Ende, das ein Anfang war. Das Jahr 1945 in den deutschen Tageszeitungen 1945* (Lesestücke 1 – Texte von Journalisten, Bundeszentrale für Politische Bildung). Bonn 1995, S. 61ff.; zu einem anderen Fotobeispiel aus Buchenwald: Herbert Obenaus, *Das Foto vom Baumhängen – ein Bild geht um die Welt*. In: *Gedenkstätten-Rundbrief* 68(1995), S. 3–8.

45 Rundschreiben der KPD-Unterbezirksleitung Leipzig, Abt. Kultur, betr. Kurze Ansprache zu den Filmen über *Auschwitz* und *Majdanek*, 10.9.1945, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, I 3/19, BPA 8/2648. Für diesen Quellenhinweis danke ich Susanne Hantke, Berlin.

Kundgebungen, 143 Abendveranstaltungen, 23 Theater- und Kulturabenden, ausdrücklich auch von 12 Filmvorführungen berichtet.⁴⁶

Der VVN-Delegierte Traslowski aus Sachsen-Anhalt konnte auf die Frage des Vorsitzenden Ottomar Geschke, „welche Methoden entwickelt wurden, um den 11. April (den Befreiungstag, T. H.) auszuwerten und den Massen einzuimpfen“, von Filmvorführungen mit einer politischen Einführung berichten, die „außerordentlich gut besucht“ gewesen seien. Die VVN plane nun mit *Sovexport*, der in der Sowjetischen Besatzungszone zugelassenen sowjetischen Verleihorganisation, in größeren Städten regelmäßige Kinoabende.⁴⁷ Im Vertrauen auf die Beweiskraft fotografischer und filmischer Bilder arbeiteten Verbände der neu zugelassenen Parteien mit Filmen über die Befreiung der Konzentrationslager, um einer weitverbreiteten Skepsis gegenüber den Nachrichten über die in den Konzentrationslagern begangenen Grausamkeiten entgegenzuwirken.

Mit dem Ablaufen des „Nürnberger Interregnums“ (Jeffrey Herf) der unmittelbaren Nachkriegszeit verschoben sich alsbald auch in der Medienöffentlichkeit die politischen Schwerpunkte in Deutschland. Der anfängliche Impetus schonungsloser Konfrontation der Zuschauer mit den Greueln in den Lagern verlor sich zusehends. Bereits Ende 1945 schon begann sich die amerikanische Politik von der Kollektivschuldhaltung gegenüber den Deutschen abzuwenden, so daß der Einsatz solcher „atrocität“-Filme nicht mehr recht ins Konzept passen wollte.⁴⁸ Ähnlich verlief die Entwicklung auch in der Sowjetischen Besatzungszone. Immerhin behandelte die *DEFA* in ihrer Wochenschau *Der Augenzeuge* zwischen 1946 und 1949 in sechzig Sujets die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus und das Gedenken an die Opfer des Systems. Hinzu kam die vielbeachtete Wochenschau-Serie *Vergeßt es nie – schuld sind sie!*, die sich auf die Hauptangeklagten der Nürnberger Prozesse konzentrierte. Doch bald sank der Anteil von Beiträgen zum Thema „NS-Vergangenheit“ nachhaltig von einem stattlichen 20%-Anteil an innenpolitischen Themen im Jahr 1946 auf marginale 3% im Jahr 1949. An ihre Stelle traten im „Augenzeugen“ und im dokumentarischen *DEFA*-Film wirtschafts- und sozialpolitische Sujets aus Industrie und Technik, die Aufbau und Optimismus vermittelten, anstatt die Zuschauer quälender Erinnerungsarbeit auszusetzen.⁴⁹ In ähnlicher Weise galt dies auch für den ostdeutschen Hörfunk, wo insbesondere in zahlreichen ausgestrahlten Erlebnisberichten unmittelbar nach der Befreiung Lagererfahrung vermittelt wurde.⁵⁰

46 Organisationsbericht der VVN der Sowjetischen Besatzungszone (vermutlich Ende 1947, Anfang 1948), BArch Berlin SAPMO DY 55, V 278/2/3.

47 Sekretärs-Sitzung der VVN in Sacrow, 26.9.1949, BArch Berlin SAPMO DY 55 V 278/1/1, Protokoll S. 6.

48 Brigitte Hahn, Umerziehung, S. 109; vgl. auch das Protokoll eines Interviews mit Hanus Burger, in: Michael Hoenisch/Klaus Kämpfe/Karl Heinz Pütz (Hg.), USA und Deutschland: Amerikanische Kulturpolitik 1942–1949. Bibliographie – Materialien – Dokumente, Berlin 1980 (FU Berlin, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Materialien 15), und Burgers Stellungnahme in der „Süddeutschen Zeitung“, 15.4.1985: „Wie ein junger amerikanischer Leutnant den ersten Film über KZs machte“.

49 Günter Jordan, ebd.

50 Christoph Classen konstatiert Ansätze einer Stilisierung von Lagererfahrung in diesen frühen Berichten (Faschismus und Antifaschismus, S. 111ff.).

An die Stelle der „authentischen“ Dokumente aus den befreiten Lagern traten andere filmische Bilder, die entweder eine symbolische Funktion einnahmen oder die Erinnerungspolitik der Verbände der Überlebenden dokumentierten. Zum „Internationalen Gedächtnistag für die Opfer des faschistischen Terrors“ am 12. September 1948 in Berlin produzierte eine Produktionseinheit der DEFA unter Regie des Dokumentarfilmers Joop Huisken für die VVN den dokumentarischen Kurzfilm *Mahnung und Verpflichtung*.⁵¹ In Bild- und Textkommentar, illustriert mit Fotos, Spielszenen und dokumentarischem Material stellt der Filmbeitrag den Widerstand von Nazigegnern in den Kontext der damals noch gültigen überparteilichen Credos der VVN, über alle religiösen und weltanschaulichen Gegensätze hinweg zu gedenken und für einen „gerechten und baldigen Frieden“ einzutreten:

(Sprecherkommentar) „Zehntausende, hunderttausende, Millionen von Widerstandskämpfern, rassisch Verfolgten und Zwangsverschleppten trieb man zusammen in Vernichtungslagern. Die Zahl der Lager wuchs in dem Maße, wie die faschistischen Machthaber weitere Herrschaftsgebiete an sich rissen.“

(Bildfolge) Stacheldraht, Schild: „Neutrale Zone. Es wird ohne Anruf scharf geschossen“, Stacheldrahtanlage, Menschenkolonne [im Bildausschnitt nur ihre Beine sichtbar], Überblendung auf das eiserne Tor eines Konzentrationslagers mit der Aufschrift „Arbeit macht frei“ [Auschwitz]

(Trickgrafik) Eine Spinne, die einen als Hakenkreuz geformten Schatten auf die europäische Landkarte wirft; Folge von Texteinblendungen: „Sachsenhausen“, „Theresienstadt“, „Buchenwald“ usw., endend mit „Auschwitz“.

Unterstützt von der Trickgrafik, die das nationalsozialistische Netz der Konzentrationslager in Europa versinnbildlicht, vermittelt der Kommentator die Information, daß „mehr als 300 Hauptlager mit tausenden Nebenlagern“ existiert hätten. Betont wird der moralische Anspruch der Überlebenden und „Aufrechten des Widerstands“, nicht „aus Rachsucht, sondern aus heißer Liebe zum Vaterland und Erbarmen mit dem schmachvollen Elend ihres Volkes“ das „zerstörte Leben ihres Volkes wieder in Gang zu setzen“. In dem Filmbeitrag wird das Widerstandsspektrum namentlich mit Carl von Ossietzky, der Gruppe um den deutschen Kommunisten Anton Saefkow sowie visuell vermittelt durch Fotografien und Genreszenen (Ausschnitte aus Spielfilmen, nachgestellten Szeneneinblendungen) umrissen. Das Gedenken wird mit Filmaufnahmen von Kundgebungen der VVN in Berlin (an einem Mahnmal mit der Inschrift „Zum Tode geführt und siehe wir leben“), Sachsenhausen, Weimar und Buchenwald zum dritten Jahrestag der Befreiung am 11. April 1948 vor dem damals noch existierenden Bismarckturn auf dem Ettersberg sowie einer rituellen Feier einer jüdischen Gemeinde veranschaulicht.⁵² Diese Filmaufnahmen von Kundgebungen der VVN wurden in späteren dokumentarischen Filmen der fünfziger und sechziger Jahre in ihren ursprüngli-

51 Leitung Richard Brandt; KA: Bruno Timm, KA-Ass. Horst Brandt; AL-Ass. Willi Zechlin, PL: Richard Brandt, Aufnahme-Ass. Karl Steiger, Schnittmeisterin: Lotte Wischnewski, Kleberin: Helga Dachs, 250m (ca. 9 min); die Filmarbeiten begannen am 10. Juli d. Jahres.

52 Die Gründungskonferenz der Berliner VVN fand am 16./17. Januar 1948 in der Synagoge der jüdischen Gemeinde in der Joachimsthaler Straße unweit des heutigen Bahnhofs Zoo statt. Vermutlich entstanden dort auch diese Filmaufnahmen.

chen Kontextbezügen kaum mehr verwendet, die von der jüdischen Gedenkfeier lange Zeit ignoriert.



Kundgebung am Bismarckturm auf dem Ettersberg 1948, der wenige Jahre später abgerissen wurde.
[Quelle: Stills aus dem von der VVN in Auftrag gegebenen Kurzfilm „Mahnung und Verpflichtung“ / Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin]

Wenig später stellte die DEFA-Gruppe für die VVN eine wesentlich längere Fassung (600 m) her, die wiederholt bei Gedenkveranstaltungen vorgeführt wurde. Während die erste Fassung mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Internationalen Jahrestages der VVN am 12.9.1948 schloß, wurden in der neuen Fassung aus aktuellem Anlaß kommentierte Filmbilder von der Eröffnung der VVN-Ausstellung „Das andere Deutschland. Eine Schau der deutschen Widerstandsbewegung gegen das NS-Regime“, von der Ankunft ausländischer Delegierter in Berlin, von der Festveranstaltung in der Staatsoper am Vorabend des Jahrestages und von der Kundgebung am Lustgarten am Sonntag, dem 12. September hinzugefügt.⁵³

Auch in der Konzeption der hier erwähnten Ausstellung des Verbands dominierte noch Trauerarbeit und Ehrung der Toten, die Leidensgeschichte des Widerstands.⁵⁴ Die Informationsschau wurde zeitgleich, im September 1948 im Reichspräsidentenpalais in Berlin eröffnet und dann in größeren Orten der SBZ vorgestellt. Allein in Berlin kamen 55 000 Besucher. Viele beeindruckte die Abwesenheit einseitiger politischer Propaganda. Die erste Berliner Gedenkstätte des deutschen Widerstands „war als Ort des Lernens und der Aufklärung über das weithin unbekannte „heimliche Deutschland“ konzipiert worden. Trotz insgesamt positiver Presseresonanz stieß sie jedoch auf deutliches Desinteresse beim Zentralsekretariat und beim Berliner Landesvorstand der SED. Dies wohl deshalb, weil nach den überlieferten, doch nur zensiert veröffentlichten Äußerungen der Besucher „die Geschichten von Schrecken, Leid und Opfern [...] einer Alltagserfahrung angepaßten Lebens (begegneten), ein Widerspruch, den das in der Ausstellung wie in der Öffentlichkeit dominierende

53 Schreiben der Produktionsleitung an die Wirtschaftsabteilung der DEFA vom 20.10.1948, BArch, DR 117; vorl. S 353c.

54 Jürgen Danyel, Bilder vom „anderen Deutschland“, S. 618f.; vgl. auch Manfred Overesch, Buchenwald und die DDR oder die Suche nach Selbstlegitimation, Göttingen 1995, S. 233–260.

Bild vom NS nicht auflösen konnte“.⁵⁵ Während der Ausstellung waren die russischen Dokumentarproduktionen *Auschwitz* und *Majdanek* zu sehen, sowie der von der VVN in Auftrag gegebene Kurzfilm *Mahnung und Verpflichtung*. Nachdenklich stimmten wohl die Veranstalter die zum Teil recht harschen Bemerkungen im Publikum oder Eintragungen in das Besucherbuch zu den „neuen Konzentrationslagern“, d. h. den Internierungslagern der sowjetischen Besatzungsmacht, deren Existenz in der Öffentlichkeit der SBZ weithin verschwiegen wurde.⁵⁶ Doch das Thema ließ sich nicht vollends ignorieren.

5. Streit um Buchenwald im Spannungsfeld des Kalten Krieges

Im aufkommenden Systemkonflikt gewannen die Auseinandersetzungen rasch an Schärfe und tangierten den Deutungsanspruch am historischen Ort „Buchenwald“. Aus Sicht der ehemaligen „Buchenwalder“ in der VVN spielten die westlichen Medien Vorwürfe gegen belastete führende kommunistische Funktionshäftlinge im Lager Buchenwald unzulässig hoch. Umgekehrt bekundeten führende Vertreter nach ihrer Erfahrung mit den ersten beiden „Buchenwald-Prozessen“ der amerikanischen Militärbehörden in Dachau ihr Mißtrauen gegenüber den Besatzungsgerichten in den westlichen Zonen und zeigten sich besorgt darüber, daß viele ihrer Peiniger straffrei ausgingen oder überhaupt nicht belangt würden.⁵⁷ Manche SS-Lagerfunktionsträger versuchten sich gar, zuweilen mit Erfolg, bei den westlichen Behörden als stramme Kommunistenfeinde anzubiedern.⁵⁸

Nur wenige Monate, nachdem die letzten Insassen des Konzentrationslagers Buchenwald den Weg in ihre Heimat angetreten hatten, wurden im August 1945 die ersten Personen in das sowjetische „Speziallager Nr. 2“ in Buchenwald eingeliefert, wo sich bereits 1947 über 16 000 Internierte aufhalten mußten.⁵⁹ Bald geriet die Nutzung des ehemaligen Konzentrati-

55 Jürgen Danyel, ebd., S. 619.

56 Ebd.; weitere Beispiele solcher Publikumsäußerungen zur Ausstellung sind dokumentiert in: BArch Berlin SAPMO, Dy 55; V 278/2/9.

57 Walter Bartel vertrat diese Meinung einer nachsichtigen Siegerjustiz auf einer Arbeitstagung des Buchenwaldkomitees vor rund 800 ehemaligen Lagergefangenen zum Tag der Befreiung, 9.–11.4.1948 in der Stadthalle in Weimar. Im ersten Buchenwaldprozeß seien von 31 Angeklagten nur 21 zum Tode verurteilt worden, und keines der Urteile sei bis heute vollstreckt worden. Beim zweiten Prozeß sei das Strafmaß gar erheblich geringer ausgefallen. An anderer Stelle stützte er sich auf die Recherche eines Kameraden der VVN in Stuttgart, wonach nicht mehr als ein Drittel der maßgeblichen SS-Leute des Lagers Buchenwald bislang in Haft sei. Wortprotokoll der Tagung, BArch Berlin SAPMO DY 55; V 278/2/24, S. 2ff.

58 Bartel weiter: Ein Kamerad (vermutlich Eugen Kogon, T. H.), der auf Grund seines Buches im Schriftwechsel mit Internierten in der amerikanischen und britischen Zone, mit SS-Offizierslagern, Ärzten usw. stand, habe berichtet, daß solche Leute anfragten, ob sie nun wegen ihrer stramm antikommunistischen Haltung gebraucht würden, ebd.

59 Jens Schley, Nachbar Buchenwald. Die Stadt Weimar und ihr Konzentrationslager 1937–1945, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 129. Zur Speziallager-Geschichte und seiner Rezeption: Sergej Mironenko/Lutz Niethammer/Alexander von Plato (Hg.), Sowjetische Speziallager in Deutschland 1945 bis 1950, Bd.1, Studien und Berichte, Berlin 1998; Peter Reif-Spirek/Bodo Ritscher, Speziallager in der

onslagers durch die sowjetische Besatzungsmacht zum Gegenstand eines publizistischen Schlagabtauschs und brachte die SED-Führung in eine diffizile Lage. Wiederholt rückten frühere politische Funktionshäftlinge im KZ Buchenwald in den Focus politischer Auseinandersetzungen, etwa durch die Veröffentlichung des „Robinson-Reports“ in westdeutschen Publikationen⁶⁰ oder den Prozeß gegen SS-Angehörige der Lagerverwaltung Buchenwalds vor einem amerikanischen Militärgericht in Dachau im April 1947.⁶¹ In der angespannten politischen Lage des Jahres 1948 geißelten wiederholt führende Sozialdemokraten und antikommunistische Interessensverbände in den Westsektoren Berlins die Internierungslager der sowjetischen Besatzungsmacht als Symbole neuerlicher Unterdrückung von Andersdenkenden durch die SED und die sowjetische Administration.⁶² Unter diesem Eindruck meinten die Buchenwaldkommunisten in der SBZ entsprechende Gegenmaßnahmen treffen zu müssen, da in den Vorermittlungen auch einige kommunistische Funktionshäftlinge der Mittäterschaft bezichtigt worden waren.

Gleichzeitig wurden in der Medienberichterstattung in der SBZ andere, vor allem sozialdemokratische, aber auch bürgerliche und christliche Widerstands- und Opfertraditionen zunehmend ausgegrenzt, bzw. sie kamen immer seltener zu Wort.⁶³ Repressalien trafen auch linkssozialistische oder dissidente kommunistische Anhänger, die als „Abweichler“, „Trotzkisten“ oder „Anarchisten“ eingestuft worden waren.⁶⁴

SBZ/DDR. Gedenkstätten mit doppelter Vergangenheit, Berlin 1999 und Ralf Possekel/Bodo Ritscher, Speziallager Nr.2 Buchenwald. Zur Geschichte des Lagers Buchenwald 1945 bis 1950, Weimar 1993.

60 Die stark umstrittene Veröffentlichung eines früheren Offiziers und Militärgeschichtlers im Stab der amerikanischen Besatzungsgruppen, Donald B. Robinson, zu „kommunistischen Greuelthaten in Buchenwald“ im Herbst 1946 wurde vom sozialdemokratischen SOPADE-Informationssdienst kommentarlos übernommen und sorgte dann für Schlagzeilen in der westdeutschen Presse; s. die bei Niethammer veröffentlichten Dokumente zu dem Robinson-Artikel, Der „gesäuberte“ Antifaschismus, S. 360–374 und insbesondere Anm. 83.

61 Niethammer, ebd., S. 70f. Erhobene Anklagen gegen Buchenwald-Häftlinge wurden fallengelassen. Während die Wochenschau im amerikanischen Sektor, *Welt im Film*, in ihren Ausgaben Nr. 99 vom 18.4., Nr. 112 vom 18.7. und Nr. 117 vom 22.8.1947 (jeweils nur ungefähre Anlaufzeiten nach Auskunft des Bundesarchiv-Filmarchivs) von Verlauf und Urteilsverkündung im Buchenwald-Prozeß in Dachau berichteten, konzentrierte sich der DEFA-*Augenzeuge* in seinen Ausgaben Nr. 53 vom 9.5. und Nr. 73 vom 21.9.1947 auf die Berichterstattung von den Feierlichkeiten zum zweiten Jahrestag der Befreiung Buchenwalds und den Dreharbeiten an *Ehe im Schatten* von Kurt Maetzig, bzw. über den internationalen Gala-Abend der französischen Widerstandskämpfer in der Berliner Staatsoper. Insgesamt waren Filmbeiträge zu den Militärgerichtsprozessen in Dachau in den Jahren 1946 und 1947 in den Ausgaben von *Welt im Film* im Vergleich zum *Augenzeugen* deutlich ausführlicher (vgl. Ausgaben Nr. 43 vom 15.3., Nr. 52 vom 20.5., Nr. 53 vom 27.5., Nr. 66 vom 28.8.1946, Nr. 99 vom 18.4.1947).

62 Vgl. den Wochenschaubeitrag der *Welt im Film* aus der Folge 183(1), Berlin: Kundgebung „Kampf der Unmenschlichkeit“. Auf der Kundgebung der „antikommunistischen Jugend“ war von etwa 1 800 Internierten und annähernd 8 000 Strafgefangenen im sowjetischen Speziallager im ehemaligen Konzentrationslager Sachsenhausen die Rede.

63 Zu erinnern ist an die von sowjetischer Seite betriebene Absetzung des Sozialdemokraten und ehemaligen Buchenwaldhäftlings Hermann Brill, der von den Amerikanern in Thüringen als Regierungschef eingesetzt worden war. Siehe Manfred Overesch, Buchenwald und die DDR oder die Suche nach Selbstlegitimation, Göttingen 1995.

64 Im Lager Buchenwald konnte die Zuschreibung einer oppositionellen kommunistischen oder linkssozialistischen Haltung todbringend sein, wenn diesen Personen das Netzwerk der politischen Häftlinge im Lager versagt wurde. Siehe die Dokumentationen *Die roten Kapos von Buchenwald* (von Ute Bönnen

Die Doktrin zweier unversöhnlicher weltpolitischer Lager wurde politikbestimmend. Schließlich entlud sich der politische Richtungsstreit zwischen den Kommunistischen Parteien und anderen Strömungen in der aufgeheizten Atmosphäre der internationalen Beziehungen während des Koreakrieges in den internationalen Opfer- und Widerstandsvereinigungen und hatte in manchen Ländern eine organisatorische Spaltung zur Folge.⁶⁵ Zwischen 1948 und 1951 zogen sich 12 nationale Verbände aus acht europäischen Staaten mit der Begründung kommunistischer Hegemonialisierung aus dem Dachverband der FIAPP zurück. Die 1951 gegründete „Fédération Internationale des Résistants“ (FIR) sah ihren Schwerpunkt in Kampagnen gegen die westdeutsche Remilitarisierung und die Integration nationalsozialistisch Belasteter. Im kulturellen Kalten Krieg nahmen, zum Teil mit erheblicher Förderung amerikanischer Geheimdienste, vom offiziellen Kommunismus enttäuschte Linke publizistisch Stellung und stellten das Meinungsmonopol der KP-nahen Verbände über die Erinnerung an die Konzentrationslager in Frage.⁶⁶

Im Februar und März 1950 berichtete die westdeutsche Wochenschau *Welt im Film* über die Existenz von Internierungslagern auf dem Gelände der früheren Konzentrationslager Sachsenhausen und Buchenwald.⁶⁷ Nachdem die in diesen Jahren sehr aktive „Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit“ (KGU)⁶⁸ eine Fotografie veröffentlichte, die einem Pressebericht über sowjetische Internierungslager in der DDR zusätzliche Beweiskraft verleihen sollte, druckten diese mehrere westdeutsche Zeitungen mit Kommentaren über unschuldig Verfolgte in den „Konzentrationslagern der Sowjetzone“ ab. Illustriert mit diesem Foto, brachte die französische Tageszeitung „Le Figaro“ in ihrer Wochenendausgabe vom 2./3. Juni 1951 einen Beitrag über die sowjetischen Lager und die Polizeikräfte in der DDR mit der Aussage, daß das Internierungslager in Buchenwald noch gar nicht besichtigt werden könnte, weil es „mit politischen Häftlingen vollgepfropft“ sei.⁶⁹ Das Foto zeigt einen Wachturm mit einem Soldaten hinter Stacheldraht, im Vordergrund ein Schild mit der deutschsprachigen

und Gerald Endres, Kamera: Rainer Hoffmann, Produktion für den Süddeutschen Rundfunk, 1996) und *Überleben im Terror. Ernst Federns Geschichte* (Wilhelm Rösing, 1992, 95 min) oder Fritz Keller: In den Gulag von Ost und West. Karl Fischer, Arbeiter und Revolutionär, Frankfurt a. M. 1980 und Jorge Semprún, *Der Tote mit meinem Namen*, Frankfurt a. M. 2002.

- 65 Nur Bruchstückhaftes läßt sich hierzu der Dissertation von Wilfried Ruppert, *Zur Geschichte der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer (FIR)*, entnehmen.
- 66 Zum Hintergrund siehe Frances Stonor Saunders, *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin 2001.
- 67 Bericht über eine Pressekonferenz der SPD in der Ausgabe von *Welt im Film* Nr. 248(1) vom 28.2.1950. Ehemalige Häftlinge schilderten die „Überspitzelung“ in Buchenwald, willkürliche Urteile und Sanktionen in den sowjetischen Speziallagern.
- 68 Diese Organisation leitete zeitweilig der NS-Verfolgte und spätere Gründer eines Museums am ehemaligen Grenzübergang „Checkpoint Charlie“ in Berlin, Rainer Hildebrandt (das er bis zu seinem Tod 2004 führte). Die Organisation veranstaltete Kundgebungen und Aktionen, griff, unterstützt von amerikanischer Seite und aus Quellen der Bundesregierung, in den fünfziger Jahren dann auch zu Mitteln der Sabotage in der DDR; s. etwa den Bericht in *Welt im Film* Nr. 287 vom 1.12.1950 über den „Gedenktag der Vereinigung der Opfer des Stalinismus“ in Berlin; generell dazu Kai-Uwe Merz, *Kalter Krieg als antikommunistischer Widerstand. Die Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit 1948–1959*, München 1987.
- 69 „Zu einem Film über Buchenwald“, „Le Figaro“ vom 10.12.1951 (dt. Übersetzung), BArch Berlin SAPMO vorl. DY 57, K 2/9; sa.

Aufschrift „Verbotene Zone. Eintritt verboten. Es wird geschossen!“ Der Begleittext zu diesem Foto wies darauf hin, daß das Lager immer noch voll von politischen Häftlingen sei, die von Angehörigen der Volkspolizei mit Maschinengewehren und Hunden bewacht würden.⁷⁰ Nach Protesten von Widerstands- und Opferorganisationen versicherte die Redaktion in einer späteren Erklärung, „mehrere hundert Beweise von Menschen“ vorweisen zu können, „die, obwohl sie nicht Nazis und nicht Kriegsverbrecher waren, in den besagten Lagern gewesen sind.“⁷¹ Der „Figaro“ hatte das Foto nach eigenen Angaben von Julian Gorkin erhalten.⁷² Nach dessen Rückkehr aus dem Exil in Mexiko war Gorkin in Kontakt mit den Organisatoren des „Kongresses für Kulturelle Freiheit“ getreten. Nach Angaben der französischen Zeitung hatte er wiederum das Foto von seinem Mitarbeiter Ernst J. Engelmann erhalten. Die konservative französische Presse nutzte auf ihre Weise Erkenntnisse einer von dem ehemaligen in Buchenwald internierten Résistance-Kämpfer David Rousset in Brüssel ins Leben gerufenen Enquête-Kommission „contre le régime concentrationnaire“, die Repressionen in Lagern in Spanien, Griechenland, Jugoslawien sowie des Gulags in der UdSSR dokumentierte und später im Laufe der fünfziger Jahre auch die Lage von Gefangenen in China und Algerien untersuchte. Unter Leitung von sieben ehemaligen KZ-Häftlingen strengte die Kommission im Juni 1951 in Brüssel eine „symbolische Gerichtsverhandlung“ gegen die Existenz sowjetischer Zwangsarbeitslager an, die sie als „ungeheuerliche Entwicklung der Sklaverei, für die es keine Entschuldigung gibt“, wertete.

Der Linksozialist hatte sich insbesondere mit seinen Veröffentlichungen „Le Jours de notre Mort“ (Die Tage unseres Todes, zuerst 1947) und „L’Univers Concentrationnaire“ (1946) einen Namen gemacht. Bereits 1950 schloß ihn die französische Organisation der ehemaligen Gefangenen der Konzentrationslager als angeblichen Adepten antikommunistischer Propaganda aus. Rousset seinerseits strengte einen Verleumdungsprozeß gegen die KP-nahe Zeitschrift „Les Lettres Francaises“ an. Unter der Überschrift „Warum hat Monsieur David Rousset die sowjetischen Konzentrationslager erfunden?“ hatte dort Pierre Deixin eine publizistische Attacke gestartet.⁷³ Teilnehmer einer französischen Delegation von ehemaligen Kriegsdeportierten und Angehörigen verschollener Häftlinge, zumeist aus bürgerlichen oder gar großbürgerlichen Kreisen stammend – befanden sich im September 1951 unter Leitung des Buchenwaldhäftlings Lucien Chapelein auf einer „Pelérinage“ zu den früheren KZ-Standorten Buchenwald, Dora und Ellrich. Die Teilnehmer der Reise widersprachen öffentlich der Darstellung des „Le Figaro“ und der Rousset-Kommission. Um die

70 Die Widerstandsverbände behaupteten, das Foto sei eine Fälschung, weil solche Wachtürme in Buchenwald nicht existiert hätten. Belege für seine Authentizität oder Falschheit ließen sich nicht ermitteln.

71 Ebd.

72 Julian Gorkin (= Julián García Gómez), Mitbegründer der spanischen Kommunistischen Partei und internationaler Sekretär des linkssozialistischen POUM während des Spanischen Bürgerkrieges, wurde verhaftet und im Oktober 1938 verurteilt; war in Spanien mehrfach durch Mordanschläge des NKWD bedroht; neigte später dazu, das Ausmaß der stalinistischen Repressionen in den Reihen des republikanischen Lagers überzubewerten.

73 Alexander Heldring, *The International Federation of Resistance Movements*; generell zu den Auseinandersetzungen der offiziellen kommunistischen Bewegung mit „Renegaten“ und antistalinistischen „Häretikern“ während des Kalten Krieges s. Michael Rohrwasser, *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten*, Stuttgart 1991.

Vorwürfe zu entkräften, publizierte die VVN in ihrer Verbandszeitschrift eine Gegenerklärung unter Federführung des Präsidenten der „Internationalen Vereinigung der Widerstandskämpfer“ (FIR)⁷⁴ und ehemaligen Buchenwaldhäftlings Frédéric H. Manhés, die in Frankreich und in der DDR verbreitet wurde. Fotos von leerstehenden, aufgelassenen Gebäuden auf dem Gelände des ehemaligen Lagers Buchenwald dienten der Widerlegungsstrategie, die mit eilends gedruckten Broschüren betrieben wurde. Eines der dort publizierten Fotos zeigt unzweifelhaft die Seitenansicht der früheren Effektenkammer des KZ Buchenwald und ein dem Gebäude gegenüberliegendes Steinblock des Häftlingslagers, im Hintergrund ein Wachturm; eine offenkundig menschenverlassene Szenerie. Das Foto wurde 1950 von einem unbekanntem Fotografen aufgenommen. Damit sollte der Nachweis geführt werden, daß in Buchenwald kein funktionsfähiges Lager mehr betrieben werde.⁷⁵

Mittlerweile waren die Internierungslager in der SBZ, darunter auch das Speziallager Nr. 2 in Buchenwald, aufgelöst worden.⁷⁶ Mitte 1951 überantwortete die Sowjetische Kontrollkommission (SKK) die Verfügungsgewalt über das Areal an das Thüringische Innenministerium. Die wenigen noch verbliebenen Internierten waren bereits in Zuchthäuser, zumeist nach Waldheim in der DDR verbracht, zu einem geringen Teil in die sowjetischen GULAGs deportiert worden.

Um die Beweisführung der DDR publizistisch zu verstärken, begleitete ein Produktionsteam der DEFA die französische Pilgergruppe und stellte im Herbst 1951 als visuelle Gegenargumentation den etwa achtzehnminütigen Kurzfilm *Buchenwald – Vermächtnis und Verpflichtung* her, der in Frankreich und in der DDR gezeigt wurde. Die VVN-Leitung ließ sich den Rohschnitt wiederholt vorführen. In Absprache mit Walter Bartel verfasste Alfred Kantorowicz dazu einen Kommentar. Schließlich wurde das Filmmaterial auf 450 m (etwa 25 min) verdichtet.⁷⁷ Der Film dokumentiert die materiellen Überreste des Lagers Buchenwald, Realaufnahmen des Kamerateams sollten die Beweisführung untermauern:

Eine auf dem Dach des über dem Haupttor des Lagers aufgesetzten Turms postierte Kamera nahm in einem 360° Panorama-Schwenk das äußere und innere Lagerareal auf. Es ist, soweit erkennbar, verlassen, der Appellplatz ist teilweise mit Büschen und

74 „Fédération Internationale des Résistants; die nationale, überparteiliche Organisation in Frankreich war die Fédération Nationale des Déportés, des Internés, des Résistants et des Partisans (FNDIRP).

75 Die Wahrheit muß gesagt werden. Französische Bürger zerreißen das Lügengespinnst der Kriegshetzer über die Deutsche Demokratische Republik, *Die Tat*, Nr. 42, vom 27.10.1952 und als Broschüre unter dem Titel „Der Dokumentarfilm ‚Buchenwald‘ entlarvt das ‚Figaro‘-Märchen“, Amt für Information der DDR [1952]; BArch Berlin SAPMO, Dy 57; K2/9. Das beschriebene Foto ist zu finden in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*, Frankfurt a. M./New York 1998, S. 114.

76 Bodo Ritscher, *Speziallager Nr. 2 Buchenwald. Zur Geschichte des Lagers Buchenwald 1945 bis 1950*, Weimar 1995, S. 236–244. Beispielhaft seien hier die eindrucksvollen wie differenzierten Erinnerungen von Margaret Bechler an Buchenwald und Waldheim genannt, der früheren Ehefrau des Majors der Wehrmacht Bernhard Bechler, der 1950 Chefinspekteur der Volkspolizei und 1952 Stabschef der Kasernierten VP geworden war: *Warten auf Antwort. Ein deutsches Schicksal*, Berlin 2001, 22. Aufl.

77 Heinz Schumann und Fritz Beyling an die „Amicale des Déportés, Résistants et Patriotes du Camp de Déportation de Buchenwald“, 23.10.1951, DY 57; K 119/5a. Vgl. auch den Artikel in „Le Figaro“ vom Dezember 1951. Laut Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin ist der Film 482 m lang (2 Rollen).

kleinen Bäumen bewachsen, im Hintergrund auf der Talseite sind die Umzäunung mit der noch intakten Kette von Wachtürmen sowie Holzbaracken auf dem Gelände zu sehen (Schnitt). In der nächsten Einstellung (Kameraposition in leichter Untersicht) kommen die französischen Besucher durch das Haupttor in das Lager und gehen am Krematorium vorbei. Lucien Chapelein erläutert (so der Sprecherkommentar) den Beistehenden die Funktion der dort stehenden Karre für den Leichentransport, die Kamera zeigt Details des Krematoriums (Ofenluke, Haken, Verbrennungsraum mit Öfen, wovor Blumengebinde oder Kränze liegen), Hinrichtungsinstrumente wie Galgen etc.; der Kommentar verweist u. a. auf den Ort der Ermordung Ernst Thälmanns durch SS-Leute am Krematorium. Bei einem weiteren Schwenk über Holzbaracken und Ruinen von Steinhäusern auf dem Gelände gibt der Sprecher (vermutlich Walter Bartel) im Film den einzigen Hinweis darauf, daß Teile des Lagers nach Kriegsende zur Internierung verwendet worden waren: „In den Steinblocks waren Gestapoagenten und SS-Mörder inhaftiert. Jetzt sind die Blocks verödet.“

Der Film kommentiert Schikanen westdeutscher Behörden bei der Anreise der französischen Delegation⁷⁸, zeigt Aufnahmen von VVN-Gedenkfeiern auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg und im RAW Tempelhof, von der Verhaftung eines Redners bei einer von VVN und FDJ-West organisierten Totenehrung auf einem Friedhof im Westberliner Stadtteil Wedding, Aufnahmen von einer chinesischen (!) Besucherdelegation und Kundgebungen, kontrastiert Feierlichkeiten am sowjetischen Ehrenmal in Treptow, wo das Gedenken ungestört verlaufen könne. In einer weiteren Aufnahme gelobte der thüringische Ministerpräsident Werner Eggerath, „selbst 11 Jahre inhaftiert“, den französischen Besuchern, „feierlich, das Vermächtnis ihrer großen Toten zu erfüllen.“ Kränze werden von einem Vertreter des Landesverbands Thüringen der „Nationalen Front des demokratischen Deutschland“ niedergelegt. Der Filmkommentar weist energisch „Lüge und Verleumdung, sogar gefälschte Photographien“ zurück, die von der „französischen und deutschen Kriegshetzerpresse“ (im Bild sind in einer Aufrißmontage die Schlagzeilen u. a. von „Die Welt“, „Telegraf“, „Le Figaro“ zu sehen) in Umlauf gebracht worden seien, um die Existenz eines noch intakten Gefangenenlagers in Buchenwald zu belegen. Eingebettet in eine Dokumentierung von SS-Morden und Häftlingssterben im Lager anhand von nach der Befreiung aufgenommenen Fotografien folgt die schriftliche Erklärung der französischen Delegation, in der DDR bestünden „die KZ-Lager nur noch als Gedenkstätten der unsterblichen Opfer vieler Länder.“⁷⁹ Von Bildern einer Massenkundgebung auf dem Berliner August-Bebel-Platz im September 1951, Vertretern der Sowjetischen Kontrollkommission, Otto Grotewohl, Johannes Dieckmann, Paul Scholz u. a. leitet der Film über zu Fotografien aus dem befreiten Lager Buchenwald und schließlich zu einer Filmaufnahme mit Walter Bartel, der vor neutralem Hintergrund (Studioaufnahme) den Schwur von Buchenwald rezitiert.

78 Nach Darstellung des Films erhielten die Teilnehmer der französischen Delegation von den westdeutschen Behörden kein Durchreisevisum, so daß sie gezwungen waren, über die Schweiz, Österreich und die Tschechoslowakei nach Weimar anzureisen.

79 Vgl. Kommentarliste des Films im Bestand der VVN (BArch Berlin SAPMO, DY 57; K2/9).

Den Film zeigte die VVN häufig bei ihren Zusammenkünften. Später, nach Auflösung des Verbandes, wurde er nicht mehr eingesetzt und diente nur noch als „Steinbruch“, als Kompilations- und Montagematerial, für spätere Filmproduktionen. Dafür gab es vermutlich mehrere Gründe. Da der Film als Beweisführung gegen westliche Vorwürfe angelegt war, war er nutzlos geworden, nachdem die SED-Führung beschlossen hatte, in Buchenwald eine Gedenkstätte mit „nationaler“ Tragweite zu errichten und sie in die DDR programmatisch „einzugemeinden“.⁸⁰ Die Nachkriegsgeschichte Buchenwalds wurde überhaupt nicht mehr erwähnt. Andere Aufnahmen, etwa von der Rede des thüringischen Ministerpräsidenten Eggerath, schienen nach Auflösung der Länder 1952 kontraproduktiv. Im Kontext der Verfahren des sowjetischen Militärtribunals und von Parteiüberprüfungen der SED sowie der Vorbereitung eines stalinistischen Schauprozesses wurde der biographisch-politische Kontext von Kommunisten, die in Buchenwald gewesen waren, zwischen 1950 und 1953 weitgehend verschwiegen.⁸¹

Das Gedenken an das KZ Buchenwald war zum Streitobjekt im Kalten Krieg und zur Rechnungsgröße in der politischen Auseinandersetzung zwischen Ost und West geraten. Vor diesem Hintergrund waren diese wechselseitigen „Beweisführungen“ mit Hilfe von Bild- und Filmmaterial einer sachlichen Beschreibung der Vorgänge in Buchenwald kaum zuträglich. Im Ergebnis aber trug die öffentliche Auseinandersetzung um „wahre“ und „falsche“ Bilder von Buchenwald mit dazu bei, daß sich die politische Polarisierung in den Verbänden von NS-Verfolgten und Überlebenden verschärfte.

80 Rikola-Gunnar Lüttgenau, Buchenwald wird in die DDR eingemeindet, in: Lothar Ehrlich/Gunther Mai (Hg), Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Köln/Weimar/Wien 2000, S. 359–373.

81 Vgl. Lutz Niethammer, Der „gesäuberte“ Antifaschismus, S. 86ff. und S. 129ff.; Hermann Weber, Schauprozessvorbereitungen in der DDR, in: Ders./Ulrich Mählert, Terror. Stalinistische Parteisäuberungen 1936–1953, München/Wien/Zürich 1998, S. 459–487 und Ulrich Mählert, „Die Partei hat immer recht!“ Parteisäuberungen als Kaderpolitik in der SED (1948–1953), ebd., S. 351–458.

KAPITEL 3

Wege in den Kanon – Filmische Verarbeitungen der Lagergeschichte Buchenwalds in den fünfziger Jahren

1. Buchenwald und Gedenkpolitik in den fünfziger Jahren

Spätestens seit Beginn des Kalten Krieges und erst recht nach der „doppelten deutschen Staatsgründung“ hatte sich in der DDR eine, geschichtspolitischen Interessen folgende, „Leiterzählung“¹ von der Lagergeschichte als Widerstandsgeschichte gegenüber eines recht vielfältigen vorliegenden Bestandes an Berichten und Darstellungen von Überlebenden durchzusetzen begonnen.² Sie war mit sorgsam gehüteten Tabuzonen und Problemfeldern durchzogen und umfaßte etwa den Alltag von Häftlingsgruppen, die sich nicht oder nur schwer in die offizielle Version von Häftlingssolidarität und Widerstand einordnen ließen, die prekären Aspekte der Einbindung von Häftlingen in die Lagerverwaltung unter Kontrolle der SS oder auch die Rolle der US-Armee bei der Befreiung des Lagers.³

Dies geschah vor dem Hintergrund der von der SED-Führung durchgesetzten Auflösung der VVN 1953. Trotz frühzeitiger parteipolitischer Majorisierung durch die SED stellte sie doch Anfang der fünfziger Jahre immerhin noch eine genuine Interessenvertretung von NS-Verfolgten dar, wo unterschiedliche Darstellungen von Überlebenden zirkulieren konnten. Doch seit 1949 hatte die SED als „Partei neuen Typs“ begonnen, alle nach Kriegsende in der SBZ geschaffenen Interessenvereinigungen und Verbände in ein System von „Massenorganisationen“ nach sowjetischem Vorbild einzuordnen, die von den politischen Weisungen des Parteiapparates geleitet wurden. In diesem Sinne wirkte auch der Nachfolger der

1 Siehe allgemein zum Hintergrund narrativer Leitmotive: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow, „Meistererzählung“ als analytischer Begriff, in: Diess., *Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*, Göttingen 2002.

2 Vgl. hierzu Johannes Käppner, *Erstarrte Geschichte*, S. 44ff.; Simone Barck, *Zeugnis ablegen. Zum frühen Antifaschismus-Diskurs am Beispiel des VVN-Verlages*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 259–291, hier: S. 289ff.; Jürgen Danyel (Hg.), *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995, S. 17–30; Ines Reich, *Geteilter Widerstand. Die Tradierung des deutschen Widerstands in der Bundesrepublik und in der DDR*, in: „*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*“ 42(1994)7, S. 635–644.

3 Vgl. das Kapitel zum Einführungsfilm ... *und jeder hatte einen Namen* der NMG Buchenwald, S. 168–176 der vorliegenden Untersuchung.

VVN, das zentralistische „Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer“ (im folgenden: KAW), als Instrument des Politikvollzugs in dem von der SED gelenkten Staat. Das neue Komitee verstand sich „als einzige autorisierte Vertretung der Widerstandskämpfer und Opfer des Faschismus“. Es hatte die Widerstandsgeschichte zu popularisieren, nahm Einfluß auf Publikationen und die Darstellung der Lagergeschichte in den Medien und wurde bei der Konzeption von Mahn- und Gedenkstätten konsultiert. Mit der Autorität prominenter Lagerüberlebender gestaltete dieses Gremium die Gedenkpolitik in der DDR mit und wies den Erinnerungen von Überlebenden genau definierte Räume in der Gesamtdarstellung zu.⁴ In der neuen Vereinigung wurde der Einfluß der nach der Befreiung gebildeten Lager-Arbeitsgemeinschaften zurückdrängt. Sie wurden Ende der fünfziger Jahre, mit Ausnahme der LAG Buchenwald, degradiert und erfuhren erst im Verlauf der sechziger Jahre wieder eine Aufwertung. Diese Zusammenkünfte von ehemaligen Häftlingen, die sich völlig mit der SED-Politik identifizierten, verstanden sich weiterhin auch als Sachwalter der Geschichte „ihrer“ Lager, als Interessenvertretung der „Politischen“ und gaben so ihre eigenes Gruppenbewußtsein nie völlig auf.⁵

Fortan kümmerten sie sich nicht nur um die Arbeit der geschaffenen Gedenkstätten in Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück etc. Neben den abgeleiteten offiziellen Darstellungsformen wirkten weiterhin unmittelbare individuelle Erinnerungen in einem spezifischen „Lagerdiskurs“, der sich deshalb keineswegs im „Durchstellen“ politischer Vorgaben und in der „Umsetzung“ geschichtspolitischer Konstellationen erschöpfte.⁶ Gleichzeitig wuchs auch die Bedeutung eigenständiger Forschungsanstrengungen bei den verschiedenen „Nationalen Mahn- und Gedenkstätten“, die mit den Arbeitsgruppen noch lebender Häftlinge eng zusammenarbeiteten.

Die „Kanonisierung“ der Lagergeschichte erfolgte im Zuge der Vorbereitungen für die „Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“, die auch nach ihrer Eröffnung 1958 keineswegs abgeschlossen war. Auf jeden Fall diente die Ausgestaltung dieses „nationalen Befreiungsdenkmals“ dazu, den für die staatliche DDR-Identität so zentralen antifaschisti-

4 Für eine Präsidiumssitzung des KAW im Oktober 1964 (dat. am 18.10.1964) wurden die „prinzipiellen Tätigkeitsmerkmale“ der antifaschistischen Widerstandskämpfer in der DDR zusammengefaßt. Ausgehend von den Beschlüssen der SED sei es „die Pflicht eines jeden Widerstandskämpfers, aktiv am Aufbau des Sozialismus teilzunehmen und seinen Beitrag zur sozialistischen Erziehung unserer Bevölkerung zu leisten“, BArch Berlin SAPMO DY 57; K 4/7.

5 Bislang sind diese Interaktionen zwischen dem Komitee und ehemaligen Häftlingsgruppen, zwischen „offiziellem Gedächtnis“ und den individuellen Erinnerungen von in den Lagern gebildeten Freundeskreisen kaum beleuchtet worden. Auch die Ausgrenzung von Opfern der NS-Herrschaft vom ausdifferenzierten Regelwerk staatlicher Versorgungsregelungen ist bislang wenig systematisch erforscht. Vgl. etwa Christoph Hölscher, *NS-Verfolgte im „antifaschistischen Staat“*. Vereinnahmung und Ausgrenzung in der ostdeutschen Wiedergutmachung, Berlin 2002 und die von Susanne zur Nieden aufbereiteten Fallgeschichten aus dem Berliner Verband der „Opfer des Faschismus“: *Unwürdige Opfer. Die Aberkennung von NS-Verfolgten in Berlin 1945 bis 1949*, Berlin 2003.

6 Thomas Taterka, „Buchenwald liegt in der Deutschen Demokratischen Republik“. Grundzüge des Lagerdiskurses der DDR, in: Birgit Dahlke/Martina Langermann/Thomas Taterka (Hg.), *LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 312–365; s. auch Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 78ff. und Johannes Kämpner, *Erstarrte Geschichte*.

schen Gründungsmythos zu stabilisieren.⁷ Zeitweilig stand in den frühen fünfziger Jahren die weitläufige Anlage auf dem Ettersberg mit den 15 massiven Häftlingsbaracken nebst Haupttor, Wachttürmen und Krematorium sowie den ursprünglich dazu gehörenden Bauten verlassen. Überlebende des Konzentrationslagers organisierten Besucherführungen auf dem Areal, während es gleichzeitig der Stadt Weimar und der Bevölkerung ganz profan als Baustoffreservoir diente.⁸ Überlegungen von verschiedener Seite, auch von der sowjetischen, nach dem Vorbild der Gedenkorte Auschwitz und Theresienstadt auf dem Ettersberg ein „Nationalmuseum“ zu schaffen, waren jedoch bald hinfällig. Nach der folgenschweren Richtungsentscheidung des Politbüros der SED am 9. Oktober 1950 unter Zustimmung führender Buchenwaldkommunisten, nur einen Bruchteil der KZ-Anlage Buchenwalds zu bewahren und ein Mahnmal zu Ehren des dort ermordeten KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann zu errichten, dominierten in der Gedenkarbeit nun Huldigungen des Parteiführers Thälmann und „anderer hervorragender Helden des Widerstands“.⁹ Besuchswünsche ausländischer Besucher behandelten die DDR-Behörden nun sehr restriktiv. So beklagten 1952 ausländische Vertreter von Verbänden ehemaliger Deportierter behördliche Behinderungen ihrer „Pilgerfahrten“ zu jenen in der DDR liegenden Orten, wo sie selbst oder ihre Angehörigen bis 1945 interniert gewesen waren.¹⁰

Nach dem Beschluß des ZK-Sekretariats der SED vom 13. Juli 1955 sollten die Gedenkfeiern nicht nur der Opfer gedenken, sondern den kämpferischen Charakter der Widerstandsbewegung betonen.¹¹

Das ehemalige Häftlingslager wurde seiner Baulichkeiten entledigt, die in Gestalt der Holzbaracken des „Kleinen Lagers“ und der massiven Blocks des Stammlagers an die Vieltätigkeit der Häftlingsgruppen und ihrer Erfahrungen hätten erinnern können. Die so erreichte Reduzierung schuf „wortwörtlich den Raum für eine einheitliche, widerspruchsfreie, scheinbar allgemeingültige Interpretation der Geschichte des Konzentrationslagers; eine Interpretation, die in bezug auf ihren Geltungsanspruch die Authentizität des Denkmals aus der Zeit in Anspruch nimmt und dieses doch gleichzeitig selektiv bearbeitet und überformt.“¹² Damit waren die Spannungen in Kreisen ehemaliger politischer Häftlinge in der DDR keineswegs aufgehoben. Im Gegenteil: In den fünfziger Jahren wirkten noch verschie-

-
- 7 Vgl. dazu etwa Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, München/Wien 1995, überarbeitete Ausgabe, Frankfurt a. M. 1999, S. 101ff.
 - 8 Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Buchenwald wird in die DDR eingemeindet*, S. 366.
 - 9 So ist in einer Aktennotiz vom 25.7.53 (handschr. Vermerk: „18.7., ZK“) festgehalten: „Beschluß der Partei, daß in der ehem. Kantine des Lagers Buchenwald eine dauernde Ausstellung eingerichtet wird, die den patriotischen Charakter des antifaschistischen Widerstandskampfes zeigt, den Kampf Ernst Thälmanns und anderer hervorragender Helden des Widerstands. Dokumente und Anschauungsmaterial über das Verhalten des Faschisten und seiner Nachfolger. Verantw. Museum für Deutsche Geschichte, Nationale Front, Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer“; BArch Berlin SAPMO; Dy 57; K3/1.
 - 10 Buchenwald, in: „Le Déporté“, April 1952 (dt. Übersetzung), BArch Berlin SAPMO vorl. DY 57; K 62/8.
 - 11 Leitungssitzung des KAW, ebd; BArch Berlin SAPMO Dy 57; K3/1.
 - 12 Zur Geschichte der Gedenkstätte ausführlich Volkhard Knigge, *Buchenwald*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge*, S. 92–174, hier: S. 119. Siehe auch Ders.: *Statt eines Vorworts: Vorgeschichten einer Ausstellung*, in: *Gedenkstätte Buchenwald (Hg.), Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung*, Göttingen 1999, S. 9–14.

dene Deutungsfragmente und Faktoren weiter, die beim Kanonisierungsprozess im „Lagerdiskurs“ mitwirkten.¹³ Überlebende äußerten ihren Unmut über diese Entscheidungen, da sie einen Verlust der Substanz individueller Lebensgeschichten befürchteten. Bei VVN-Mitgliedern und nicht selten auch bei ausländischen Besuchern stieß der brachiale Umgang mit der historischen Stätte auf dem Ettersberg auf Unverständnis. So verwies die Malerin Lea Grundig auf die bedenkliche Entwicklung an den historischen Stätten der ehemaligen Vernichtungslager in Majdanek und Auschwitz. Sie warnte davor, daß die grauisigen Überreste des Lagers durch ihre Herrichtung als Weihstätte rasch an Bedeutung als Erinnerungsort verlören.¹⁴ Wenn die Beschwerde eines ehemaligen Buchenwaldhäftlings in ihrer Schärfe eine Ausnahmeerscheinung gewesen sein mag, verweist sie doch aufgrund der folgenreichen Entscheidung der SED-Führung auf die verletzten Empfindungen von politisch wohlmeinenden Überlebenden hin: Karl Straub, in Weimar seit 1946 als Sachwalter des Buchenwaldkomitees der VVN auch mit dem Aufbau einer Gedenkstätte in Buchenwald befaßt,¹⁵ hatte bereits in den frühen fünfziger Jahren heftig gegen den Abriss der Lageranlagen protestiert und wie andere Häftlinge eine Musealisierung des Lagerortes vertreten. „In den vergangenen sechs Jahren wurde von Institutionen in bezug auf die Nationale Gedenkstätte Buchenwald große Fehler begangen. Darunter Fehler, die nicht mehr gut zu machen sind, selbst wenn man Millionen von Mark aufwenden würde. Gegen meinen Willen(!) wurde das ehemalige Lager abgebrochen mit Zustimmung unserer eigenen Organe, und man darf den westdeutschen Faschisten(!) nicht verübeln, wenn sie das gleiche tun. Jeder denkende Besucher stellt uns heute die Frage, wer war es, der diese Anordnung gab, diese Stätte zu schleifen. Alle Mahnungen und Warnungen haben an den höchsten Stellen unseres demokratischen Staates nichts genützt, und man hatte es noch nicht einmal verstanden, aus den Fehlern zu lernen, sonst hätte man wenigstens in einigen anderen Lagern der DDR noch einiges gerettet.“ Vor dem Hintergrund einer wachsenden Zahl von Besuchern des ehemaligen Lagers, die Mitte der fünfziger Jahre bereits die 150 000-Grenze überschritten hatte, kritisierte er den „sektiererischen Charakter“ der Museumsgestaltung, die die Interessen nichtkommunistischer Besucher außer acht ließ, wodurch die „Tiefenwirkung“ gehemmt werde. „In Buchenwald komme es nicht darauf an, die Millionen von Besuchern zu Marxisten zu machen, sondern zu „unversöhnlichen Feinden des Faschismus und des Krieges“.¹⁶

13 Thomas Taterka, „Buchenwald liegt in der Deutschen Demokratischen Republik“. Grundzüge des Lagerdiskurses der DDR, in: Birgit Dahlke/Martina Langermann/Thomas Taterka (Hg.), LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n), Stuttgart/Weimar 2000, S. 312–365.

14 Wie Staatssekretär Helmut Holtzhauer und Otto Englberger, der Rektor der Weimarer Hochschule für Architektur und Bauwesen, ebd., S. 115.

15 Karl Straub befand sich von 1938 bis 1945 im KZ Buchenwald und war von 1953–1961 hauptamtlicher Publikumsführer in der Mahn- und Gedenkstätte. Nach Kriegsende war er u. a. Leiter der Abteilung „Opfer des Faschismus“ beim Landesamt für Arbeit und Sozialfürsorge in Weimar und stellvertretender Kreisvorsitzender der VVN. Wegen seiner Haltung versuchte das Museum für Deutsche Geschichte ab Mitte der fünfziger Jahre, ihn aus dem Dienst zu entfernen; Volkhard Knigge, Buchenwald, S. 160, Fußnote 45.

16 1956 lag ihre Zahl weit über 150 000, darunter auch prominente internationale und westdeutsche Gäste wie Minister und Bundestagsabgeordnete, Geistliche und Hochschullehrer; Schreiben von Karl Straub an die SED-Kreisleitung, Weimar, vom 29.10.1956, S. 4; BwArchiv 32/X II – 5/37; s. auch Volkhard Knigge, Buchenwald, S. 116f.

Während die Arbeiten an der Architektur der NMG Buchenwald unterdessen voranschritten, saßen DDR-Historiker an der Erarbeitung einer gültigen Gesamtdarstellung der Geschichte des Konzentrationslagers Buchenwalds als Widerstandsgeschichte. Nach Beschluß des Internationalen Buchenwald-Komitees im Juni 1956 begutachtete eine Kommission in drei redaktionellen Zusammenkünften Konzeption und Struktur eines Dokumenten-Bandes und sichtete das Material, das eine Studentengruppe am Institut für Deutsche Geschichte der Universität Leipzig zusammengetragen hatte. Walter Bartel, der mittlerweile eine Professur für Geschichte erhalten hatte, leitete das Unternehmen. Zugang hatten die Mitarbeiter u. a. zum Bestand des SED-Instituts für Marxismus-Leninismus (IML) und der Warschauer „Zentralkommission zur Untersuchung der Naziverbrechen in Polen“ erhalten. Zusätzliches Material – Dokumente und Aussagen von Häftlingen – ergänzten die bereits 1946 veröffentlichten Erlebnisberichte ehemaliger Häftlinge.

Der 1958 vom Internationalen Buchenwald-Komitee und dem KAW im Auftrag der Fédération Internationale des Résistants (FIR) im Kongress-Verlag publizierte Band „Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte“, löste den 1949 erschienenen ersten Band zur Geschichte des Konzentrationslagers ab.¹⁷ Damit setzte diese Dokumentensammlung Maßstäbe für die Interpretation von Lagergeschichte und Widerstand in Buchenwald. Innerhalb eines Jahres folgten zwei weitere Auflagen.

2. Die „Buchenwalder“ und ihre Bemühungen um „gültige“ Darstellungen

Bereits unter dem organisatorischen Dach der VVN war über „gültige“ fiktionale Darstellungen der Geschichte Buchenwalds nachgedacht worden. Lesungen und Filmveranstaltungen zur Popularisierung der VVN-Sicht auf die Vergangenheit gehörten bereits zur Praxis der Verbandsarbeit. Doch blieb unentschieden, wie weit sie sich der Lagererfahrung annehmen sollten. Aber, so schlug ein Führungsmitglied vor, man solle „mehr als bisher den Film einschalten. Die Leitung der VVN sollte an die DEFA herantreten wegen der Herstellung eines Films über den Kampf der deutschen Widerstandskämpfer gegen den Faschismus. Der Film müßte ausklingen mit dem Begriff des Kampfes um den Frieden.“¹⁸ Die Verantwortli-

17 Informationen aus dem Vorwort der Herausgeber des Bandes, S. 10f. Im Redaktionskollektiv saß aus der DDR Walter Bartel, Karl Raddatz, Rudolf Wunderlich vom KAW und Heinz Schumann vom Institut für Marxismus-Leninismus (IML) der SED begutachteten den Dokumentenband vor der Druckfreigabe. S. erster Band des Berichts des Internationalen Lagerkomitees, hg. v. Walter Bartel, Stefan Heymann und Joseph Jenniges: Das Konzentrationslager Buchenwald, Weimar 1949. Zwei weitere geplante Bände wurden nicht realisiert. Vgl. Volkhard Knigge, Statt eines Vorworts: Vorgeschichten einer Ausstellung, S. 11f.

18 Markowitsch zu Problemen effektiver Arbeit v. a. in den Ortsgruppen; Sitzung des Zentralvorstands der VVN am 3.2.1951; BArch Berlin SAPMO Dy 57; K61/13, S. 20 des Protokolls. Das Protokoll vermerkt an anderer Stelle (S. 2): „Kamerad Pastor Fischer spricht den Wunsch aus, das Referat von Heinrich Rau als Agitationsmaterial herauszugeben. Weiterhin bittet er das Generalsekretariat, sein Filmmanuskript einer Prüfung auf seine Verwendungsfähigkeit zu unterziehen.“ Aus diesem Entwurf ist offenkundig nichts erfolgt.

che für Pressearbeit und Buchvertrieb kündigte an: „Wir werden in gemeinsamer Zusammenarbeit mit der Abteilung Agitation und Propaganda einen Buchenwald-Roman schreiben, so wie jetzt der Mauthausen-Roman.¹⁹ Ich glaube, die Versicherung geben zu können, daß wir an diese Aufgabe sehr ernsthaft herangehen wollen. Wenn wir die Unterstützung haben, werden wir zum Schluß dieses Jahres mit einem anderen Produktionsergebnis dastehen als heute.“²⁰ Die Vermittlung der Lagergeschichte brannte sichtlich unter den Nägeln. Ein VVN-Vertreter aus Brandenburg stellte fest: „Es ist uns nicht gelungen, diese Dinge in die Schule hinein zu tragen, nicht einmal durch die Lehrer. In Zusammenarbeit mit den Lehrern müßte ein Widerstandsbuch entstehen. Es ist passiert, daß die Schuljugend außerordentliche Fragen stellt, nachdem unsere Kameraden gesprochen haben, die Lehrer aber nicht fähig waren, dazu Stellung zu nehmen“.²¹ Baldmöglichst sollte die Verlags- und Propagandaarbeit weiter behandelt werden. Doch zur Realisierung der angekündigten Projekte kam es mit der Auflösung der VVN 1953 nicht mehr.

Mitte der fünfziger Jahre wandte sich die Nachfolgerin, das KAW, wiederholt der Frage zu, wie die nachfolgende Generation, an den Schulen und in der Jugendarbeit, über die NS-Vergangenheit zu unterrichten sei. Bisher sei zu wenig in der Aufklärungsarbeit über den antifaschistischen Widerstand geschehen, resümierte das Komitee. Einigkeit herrschte darin, daß Gedenkarbeit und -politik ohne Identifikationsfiguren und emotional tragende Erzählungen ihre Wirkung nur unzureichend entfalten könne. Aber geeignete Literatur zur Geschichte der Konzentrationslager und insbesondere zu Buchenwald schien den Verwaltern der Buchenwald-Geschichte rar, zumal die vom Komitee geführte Auseinandersetzung mit realen Geschehnissen und Einzelschicksalen in Buchenwald das Schreiben eher behinderte. Sichtlich unter Druck von Lagerüberlebenden beklagte das KAW, daß „das politische und moralische Kapital der Widerstandsbewegung ungenügend ausgewertet“ sei. Es herrsche großer Bedarf an geeigneter Literatur, Filmen, Schauspielen. „Nehmen wir hinzu den großen Erfolg des Films ‚Stärker als die Nacht‘ und das Schauspiel von Hedda Zinner, ‚Reichstagsbrand‘, vom Thälmann-Film ganz zu schweigen.“²² Nehmen wir den reißenden Absatz des Buches ‚Unternehmen Thunderstorm‘, ‚Der spanische Krieg‘ von Ludwig Renn, den Sachsenhausen-Film.²³ Man kann von einem Hunger danach sprechen [...].“²⁴ Ständig seien Anfragen zu beantworten, wer die Helden waren und wie sie lebten.

Bei einer Sitzung des KAW im Mai 1956 forderten verschiedene der Anwesenden eine verbindliche Darstellung des deutschen antifaschistischen Widerstandskampfs. Robert Sievert hielt zumindest Günter Weisenborns Buch „Der lautlose Aufstand“ für verwertbar.

19 Entweder waren damit Juri Pilars Exposé *Die letzten Tage* gemeint, das 1955 bei der DEFA vorlag oder Valentin Sacherows *Aufstand in Mauthausen*. Sacherows Bericht erschien allerdings erst 1961 im Verlag „Volk und Welt“ in Übersetzung von Fritz Mierau, versehen mit einem Nachwort von Hans Seigewasser, dem damaligen Vorsitzenden des KAW.

20 Hanna Klückmann, Sitzung des Zentralvorstands der VVN am 19./20.1.1952; BArch Berlin SAPMO, Dy 57; K62/1; Protokoll, S. 30.

21 Weinbaum vom Brandenburgischen Verband der VVN; ebd., S. 34f.

22 Gemeint ist *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (Regie: Kurt Maetzig), der 1954 seinen Kinostart hatte.

23 Gemeint ist der von der DEFA für die sowjetische Besatzungsmacht hergestellte dokumentarische Film *Todeslager Sachsenhausen* (Karl Schnog und Richard Brandt, 1946).

24 Für Komiteesitzung 20. Januar 1956; SAPMO BArch Berlin SAPMO DY 57; K 3/4, S. 2f.

Emmi Handke verwies auf die Vorbereitungen des Schriftstellers Bodo Uhse für ein Buch über den Widerstand. Mehrfach wurde Kritik an Veröffentlichungen ausländischer Kameraden in deutscher Übersetzung geäußert, die ohne ein „deutsches Vorwort“ nicht hätten erscheinen dürfen. Kameraden sollten zum Schreiben ermuntert werden. Während Erich Mückenberger autoritative Darstellungen anregte, die in Kreisen der internationalen Verbände für die Position der DDR gegenüber Westdeutschlands warben, drängte Siewert darauf zu klären, warum ein Buchenwald-Buch noch nicht erschienen sei. „Man kann doch darin schildern, wie die Dinge damals waren, denn die ersten KZ-Insassen waren doch die Deutschen. Man sollte vielleicht einmal mit dem Kameraden Walter Bartel darüber sprechen.“²⁵

Insbesondere während der Kampagne der SED-Führung gegen „revisionistische“ Anschauungen schickte sich das KAW 1958 an, Kritik aus den Reihen von ehemaligen Lagerinternierten oder gar Stimmen, die für eine Wiedergründung der VVN plädierten, zu unterbinden. Der Vorsitzende des Komitees, Hans Seigewasser, kommentierte die zur Abstimmung vorgelegten Direktiven für die zukünftige Tätigkeit von Lagerarbeitsgemeinschaften: „Es gibt heute noch Kameraden, die ihren Kampf während der Hitlerzeit immer betonen und herausstellen. Wir wenden uns deshalb [...] gegen Versuche der Übertreibung und Heroisierung der Widerstandskämpfer.“ Der antifaschistische Kampf in seiner „ganzen Breite“ und seinen „vielfältigen Zusammenhängen“ sei zu betrachten, das „Wichtige vom Unwichtigen und das Wesentliche vom Unwesentlichen“ sei zu trennen. Frühe Publikationen zur Lagergeschichte Buchenwalds aus der unmittelbaren Nachkriegszeit seien aus diesem Grunde überholt und nicht mehr zitierfähig.²⁶

Veranstaltungen und Aussprachen von ehemaligen Widerstandskämpfern und Gefangenen im Vorfeld der Eröffnung der Gedenkstätte Buchenwald 1958 kreisten um aktuelle Propaganda (Gegen die „Atomkriegsgefahr“ und den „deutschen Militarismus“ in der Bundesrepublik) und boten, zumindest nicht öffentlich, dem Austausch über den Erlebnisvorrat aus den Häftlingsgesellschaften der Lager keine Plattform.²⁷ Die Bestrebungen des Komitees, die Definitionsgewalt, was als publizierfähig zu gelten habe, zu wahren, berührte auch die Arbeit in den internationalen Lagerverbänden. Im April legte die SED-Gruppe im KAW fest, daß fortan alle Buchenwald-Materialien vom Parteiinstitut für Marxismus-Leninismus (IML) vor ihrer Veröffentlichung zu prüfen seien.²⁸ So ließ das Komitee ein Buch aus dem Verkehr ziehen, das mit einem Vorwort von Hermann Langbein, des damaligen Vorsitzenden der verschiedenen internationalen Lagerkomitees (Auschwitz, Mauthausen, Dachau, Buchenwald, Sachsenhausen, Neuengamme) erschienen war. Langbein habe nicht nur wiederholt bewiesen, daß er „in Fragen der Entwicklung unserer Arbeiter- und Bauernmacht völlig unklar sei“. Er mische sich im Falle eines republikflüchtigen Schweriner Kameraden

25 Gedächtnisprotokoll von der Sitzung des KAW am 15.5.1956. BArch SAPMO DY 57; K 3/4, Beitrag Robert Siewert.

26 Siehe etwa Hans Seigewasser zu geplanten Direktiven für die Tätigkeit von Lagerarbeitsgemeinschaften und die anschließende Diskussion, Protokoll der Sitzung des KAW, 23.6.1958, BArch Berlin SAPMO vorl. DY 57; K 3/5.

27 Die Einweihung der Gedenkstätte Buchenwald flankierende Veranstaltungen und Aussprachen betreffende Informationen des KAW. Schreiben von Georg Spielmann an Marga Jung vom 19.8.1958; vorl. DY 57; K24/9.

28 Thomas Taterka, Grundzüge des Lagerdiskurses, S. 330.

in ungehöriger Weise ein.²⁹ Das KAW lehnte vehement Bestrebungen von Häftlingen ab, eigenständig Gedenkfeiern abzuhalten. „Ravensbrück und Sachsenhausen werden uns demnächst ähnliche Absichten unterbreiten. Das geht so weit, daß die sogenannten Amicalen dazu übergehen, Spenden für die Errichtung von Gedenkstätten an Orten des Widerstandes zu sammeln.“ Das Mißtrauen im Komitee gegen allzuviel Eigeninitiative von Lagerüberlebenden brachte der Vorsitzende Seigewasser vor der Einweihung des Buchenwalddenkmals zum Ausdruck: „Für die Masse der Bevölkerung gibt es kein Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück usw., sondern für sie gibt es nur eine Frage: Welche Schlußfolgerungen haben wir aus den Lehren der Vergangenheit gezogen, welche Voraussetzungen geschaffen, daß bei uns die Vergangenheit niemals Gegenwart wird. Was tun wir, um in Westdeutschland die faschistische Vergangenheit, die heute zur faschistischen Gegenwart wird, auszulöschen?“³⁰ Das KAW verwahrte sich nach dieser Diskussion gegen eine eigenständige Aktivität der Lagerarbeitsgemeinschaften und beharrte darauf, deren Korrespondenzen zu kontrollieren. Schließlich bezogen sich in den 1961 veröffentlichten Richtlinien für die Nationalen Mahn- und Gedenkstätten der DDR nur zwei von sieben statuarisch vorgesehenen Schwerpunkten auf das konkrete Geschehen in den Konzentrationslagern.³¹

Tatsächlich, nur wenige Wochen vor der Einweihung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“, ging es um die Frage nach einer geschlossenen, widerspruchsfreien Darstellung der Lagergeschichte, die den von der SED so verstandenen kommunistischen Führungsanspruch unter den Bedingungen der Konzentrationslager nachweisen konnte. Nach der Gründung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ Buchenwald ließ die Leitung nochmals ihre für die Öffentlichkeitsarbeit publizierten Erinnerungsberichte und Darstellungen zu Buchenwald prüfen. Direktor Ludwig Eisermann kündigte dem Sekretär des KAW, Rudolf Wunderlich an, den Verkauf der seinerzeit aus dem KZ Buchenwald geschmuggelten Notate des kommunistischen Häftlings Karl Barthel³² zu unterbinden: „Mich wundert, daß Du über die politische Seite dieser Angelegenheit nichts sagst. Das ist doch die entscheidende Frage für uns. In dem Buch wird die siegreiche USA-Armee als Befreier gepriesen und über die Selbstbefreiung der Häftlinge nichts gesagt. Es weicht doch nicht nur geringfügig von der offiziellen Darstellung ab, sondern von der historischen Wahrheit. Wir können es mit gutem Gewissen nicht empfehlen, weil es die Käufer verwirrt und zahlreiche unfruchtbare Diskussionen auslöst. Die Diskussion um die ‚Selbstbefreiung‘ ist, wie Du richtig bemerkst, im Prinzip abgeschlossen [...]“ Eisermann wies auf „private“ Erinnerungsberichte hin, die in einigen Punkten nun im Widerspruch zur offiziellen Deutung standen. Dabei ließ er durchblicken, daß das Problem unter den führenden Buchenwalder Kommunisten durchaus unterschiedlich gewertet werde. „Selbstverständlich haben wir – und das können wir auch gar nicht – keinerlei Anweisung gegeben oder das ‚Verlangen‘ gestellt, das

29 Seigewasser zufolge sei das Buch mit seinem Vorwort eingezogen worden, weil Langbein zu jenen gehöre, die keinen Unterschied zwischen einem Konzentrationslager und einer Strafeinrichtung machten, „in der Feinde der DDR und Agenten hinter Schloß und Riegel gesetzt“ würden, ebd., S. 3.

30 Ebd., S. 4.

31 Siehe die Anmerkung von Annette Leo in ihrem Beitrag „Als antifaschistischer Staat nicht betroffen? Die DDR und der Holocaust“, in: Bernd Faulenbach/Helmuth Schütte (Hg.), *Deutschland, Israel und der Holocaust. Zur Gegenwartsbedeutung der Vergangenheit* (Geschichte und Erwachsenenbildung, Bd.7), Essen 1998, S. 89–104, hier: S. 102.

32 *Die Welt ohne Erbarmen*, Rudolstadt 1946.

Buch (Karl Barthels, T.H.) im Buchhandel nicht mehr zu verkaufen. Es geht lediglich darum, ob wir das Buch verkaufen. Die Erlebnisse des Genossen Barthel in Buchenwald in allen Ehren. Es fragt sich nur, ob ein Genosse ‚private‘ Darstellungen veröffentlichen kann, wenn sie mit den historischen Tatsachen nicht übereinstimmen. Ja, sein Buch ist (19)46 verlegt – aber jetzt wissen wir mehr.“³³

Die Geschichtskommission des KAW konzentrierte sich auf die Erarbeitung einer Zentralkartei von Verfolgten und anerkannten Widerstandskämpfern, über die Bezirkskomitees um Jugendarbeit, die Förderung von Initiativen zur Erforschung des örtlichen Widerstands und das Zusammentragen von Erinnerungen ehemaliger Verfolgter. Doch an Eckpfeilern der Darstellung der Lagergeschichte Buchenwalds wie etwa der Selbstbefreiungs-Topos ließ sich nicht mehr rütteln. Die erwähnte Einlassung des Direktors der NMG Buchenwald, daß die Diskussion um strittige Fragen zur Lagergeschichte abgeschlossen sei, hatte auch erhebliche Auswirkung auf die Herstellung filmischer Darstellungen im unmittelbaren Verantwortungsbereich der Gedenkstätte: „Die gültige Darstellung ist in der Dokumentation festgelegt, sie ist ein Teil unserer Führungskonzeption. Sie wird auch in unserem Einführungsfilm verwendet, und es gibt darüber hinaus Spielfilme und literarische Darstellungen, die ebenfalls alle der offiziellen Dokumentation entsprechen.“³⁴

Wie kompliziert es dem KAW schien, nicht nur die publizierten Zeugnisse und Darstellungen zur Buchenwaldgeschichte deckungsgleich zu halten, sondern auch die herausragende Bedeutung des Widerstandskampfs im Lager zu erläutern, kam wiederholt auf Komiteesitzungen zur Sprache, je näher der Termin der Eröffnungsfeierlichkeiten der Mahn- und Gedenkstätte auf dem Ettersberg rückte. Ehemalige Buchenwalder berichteten von häufigen Anfragen, etwa auf Lehrgängen der Nationalen Volksarmee oder der SED, zur Lagergeschichte Stellung zu nehmen. In Absprache mit dem „Buchenwald-Komitee“ im KAW unter Leitung von Walter Bartel, Harry Kuhn und Robert Siewert, benötigte man ausgearbeitete Konzepte („Dispositionen“), denn schließlich hätten Gefangene auch in anderen Lagern und Zuchthäusern Heldentaten vollbracht. Daß Ernst Thälmann kurze Zeit in Buchenwald als Gefangener gelebt hatte, sei kein Verdienst der Buchenwalder. Er sei nun mal einer der beliebtesten und bekanntesten Widerstandskämpfer und „jeder möchte den Ort sehen, wo Thälmann gefangen war und ermordet wurde.“³⁵ Auf einer Leitungssitzung des KAW ließ Walter Bartel gegenüber dem anwesenden Politbüro-Mitglied Erich Mückenberger durchblicken, vor welchen Schwierigkeiten eine einheitliche Geschichtsschreibung stand: „Ich möchte nicht bestreiten, daß es Buchenwald-Mythologien gibt. Genosse, Mückenberger, ich sage Dir persönlich, daß es für mich und nicht nur für mich sehr schwer ist, zu sagen, was war am 11. April 1945 in Buchenwald. Wir müssen eine Formulierung finden, die der Sache gerecht wird.“³⁶

33 NMG-Direktor Ludwig Eisermann an Rudolf Wunderlich, 3.5.1961; vgl. die Stellungnahme von Karl Barthel vom 28.2.1961 und die konträre Meinung von Wunderlich, die er Eisermann bereits am 26.4. schriftlich mitteilte, BwArchiv VA 113.

34 Eisermann an Wunderlich, 3.5.1961; ebd.

35 Robert Siewert zu vom KAW kritisierten Veröffentlichungen zur Lagergeschichte. Diskussion über die Direktiven für die Tätigkeit der Lagerarbeitsgemeinschaften auf der Leitungssitzung am 23.6.1958, BArch Berlin SAPMO vorl. DY 57; K 3/5, S. 15 des Protokolls.

36 Ebd. Seine Äußerung bezog sich auf kritische Anmerkungen Stefan Heymanns zu einem Hörfunkspiel. Regie: Joachim Witte, September 1958 und auf ein umfangreichen Manuskript von W. A. Schmidt über

3. Geschichtssymbolik im DEFA-Film

Schon seit der „Stalinisierung“ der Kulturproduktion in der DDR und der kulturpolitischen Umorientierung der DEFA-Produktion ab Ende 1949 versickerten vorerst die frühen Versuche der Visualisierung individueller Erfahrung mit den Konzentrationslagern.

Nach Stalins Tod 1953 war im Zuge der krisenhaften Zuspitzung der inneren Lage der DDR im Juni das Verfallsdatum vieler propagandistisch motivierter Filmbeiträge überschritten. Nicht wenige Dokumentar-Produktionen der DEFA und Wochenschau-Beiträge sonderte die Filmzensur aus oder ließ sie mit Schnitten von unliebsamen Aufnahmen bereinigen.³⁷ Filme wie *Buchenwald – Vermächtnis und Verpflichtung* und die hierzu propagandistisch verwendeten filmischen Dokumente zum Lagerort Buchenwald waren für die öffentliche Präsentation nicht mehr erwünscht. Auch in den späteren Vorführfilmen der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald dienten solche filmischen Aufnahmen mit ihrem ursprünglichen Beweischarakter nur mehr der Illustrierung.

Monumentale Inszenierungsmuster nach dem Vorbild des sowjetischen Kinostils der späten Stalin-Ära beeinflussten das DEFA-Filmschaffen der frühen fünfziger Jahre. Verweise auf die Konzentrationslager wurden als Orte des Leidens und Überlebens weitgehend ausgeblendet. Die gesellschaftspolitische Vorbildfunktion von Protagonisten aus DEFA-Spielfilmen dieser Zeit wurde oft mit indirekten Verweisen auf ihr Konzentrationslager-Schicksal betont. So erweist sich in dem DEFA-Farbspielfilm *Frauenschicksale*³⁸ die Jura-Studentin „Barbara“ an der Berliner Humboldt-Universität als stark und vorbildhaft. Der Zuschauer erfährt, daß sie einen Großteil ihrer Jugend im KZ verbracht habe. Unter dem Einfluß ihrer ehemaligen Leidensgenossin, einer Sozialfürsorgerin, löst sie sich von anfänglich falschen Männerträumen und wird als neue Richterin und fürsorgendes Vorbild gezeichnet. In *Genesung*³⁹ wird vor den DDR-Behörden ein Fall von Amtsanmaßung und Vorspiegelung falscher Tatsachen verhandelt. „Friedel Walter“ gesteht, daß er nach Kriegsende jahrelang unter falschem Namen als Arzt praktiziert hat. Ein ehemaliger KZ-Gefangener und Ratsvorsitzender entlastet „Friedel“, denn er erinnert sich des jungen Mannes, der ihm nach seiner Flucht aus dem KZ geholfen hatte. Der Mann wird rehabilitiert und kann sein Medizinstudium nun beenden.

In dem 1950 aufgeführten, kulturpolitisch mit größter Aufmerksamkeit bedachten DEFA-Spielfilm *Rat der Götter*⁴⁰ entspricht die Konnotation von „Auschwitz“ mit Monopolinteressen der deutschen Chemieindustrie den mit der SED-Machtstabilisierung verbindlichen Deutungsmustern der Geschichte des Nationalsozialismus und des Weltkrieges. Die Orte todbringender Anwendung bleiben ausgespart.⁴¹

die deutschen Widerstandsorganisationen, *Damit Deutschland lebe*. Ein Quellenwerk über den deutschen antifaschistischen Widerstandskampf 1933 bis 1945, Berlin(O) 1958.

37 Thomas Heimann, *Von Stahl und Menschen 1953–1960*, in: *Schwarzweiß und Farbe*, S. 50.

38 Die Geschichte von „Barbara“ im Konzentrationslager ist nicht visualisiert; Regie: Slatan Dudow, Buch: Ursula Rumin und Gerhard Bengsch (EA: 13.6.1952).

39 Regie: Konrad Wolf, Buch: Karl Georg Egel und Paul Wiens (EA: 16.2.1956).

40 Regie: Kurt Maetzig, Buch: Friedrich Wolf und Philipp Gecht (EA: 12.5.1950).

41 Ein Chemiker im Ludwigshafener Werk der IG Farben wird mit den Kapseln aus der Massenproduktion konfrontiert, die das todbringende Gift „Zyklon B“ enthalten. In den in der Nachkriegszeit spielenden

Die Schlußsequenz des zweiten DEFA-Großfilms über Ernst Thälmann, *Führer seiner Klasse* aus dem Jahr 1955⁴², illustriert, wie die Politik der KPD im Widerstand gegen Hitler und gegenüber desillusionierten Soldaten der Wehrmacht in einem opulenten Befreiungsszenario verklärt wurde:

Drei Parlamentäre, der einzige überlebende Sohn des Gefängniswärters von Thälmann, der kurz zuvor einen uneinsichtigen SS-Offizier erschossen hat, an seiner Seite Fiete Jansen, bekannt schon aus dem ersten Teil als Verkörperung des treuen Parteisoldaten, Schülers und Weggefährten Thälmanns, und ein Offizier als Träger der weißen Fahne und Verkörperung des „Nationalkomitees Freies Deutschland“, kapitulieren vor dem sowjetischen Kommandanten.

Unterlegt mit einem hymnisch-orchestralen Finale des DEFA-Komponisten Wilhelm Neef erfolgt in der SchlußEinstellung, die Verbrüderung von Rotarmisten, Wehrmachtssoldaten, befreiten KZ-Häftlingen (erkennbar an der charakteristischen gestreiften Häftlingskluft) und bewaffneten Arbeiterkämpfern gleichsam auf der Bühne eines entrückten Welttheaters, Befreiung und Sieg als heroisierendes Sinnbild vereine⁴³.

Dieses Tableau zollte der 1954 in Buchenwald eröffneten Ausstellung zum 10. Todestag Thälmanns Aufmerksamkeit und markiert die Ausblendungen konkreter Gefangenenschicksale.



Sequenzen des Films werden die Konzernherren für eine verheerende Explosion im Jahr 1948 in der pfälzischen Industriestadt Ludwigshafen verantwortlich gemacht, die aufwendig inszeniert wurde.

- 42 *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) und *Führer seiner Klasse* (1955), Regie: Kurt Maetzig, Buch: Willi Bredel und Michael Tschesno-Hell (EA: 9.3.1954 und 7.10.1955). Hinweise zum politischen Stellenwert des Films in der Geschichtspropaganda der SED bei Detlef Kannapin, Ernst Thälmann und der DDR-Antifaschismus im Film der fünfziger Jahre, in: Peter Monteath (Hg.), *Ernst Thälmann – Mensch und Mythos*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 119–145.
- 43 Dabei wird ästhetisch auf die Filmsprache und Ikonographie der spätstalinistischen Phase Bezug genommen. Als Vorbild der beschriebenen Sequenz diente die Ankunft Stalins in *Der Fall von Berlin* (1948) von Michail Tschiaureli. Vgl. Sandra Langenhahn, *Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann*, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), *Visuelle Politik*. Baden-Baden 1998, S. 267–280.



Das Verschwinden der Lagererfahrung hinter dem Thälmann-Kult der fünfziger Jahre
(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“ (1955) / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Herausragend bleibt in dieser Phase der DEFA-Spielfilm *Stärker als die Nacht*.⁴⁴ Wenn auch nicht erstmals widerständiges Verhalten von kommunistischen Arbeitern gegen die Nazis dramatisierend⁴⁵, erfuhr diese Widerstandsgeschichte aus dem Produktionsjahr 1954, etwas hektisch realisiert in der nach dem Juniaufstand 1953 von Verunsicherung geprägten Atmosphäre, starke Beachtung. Er sollte „Helden an der unsichtbaren Front“⁴⁶ zeigen. Doch hebt sich die Regiearbeit von Dudow wohlthuend von dem monumentalen Inszenierungsstil der erwähnten Ernst Thälmann-Produktion ab, die dem Schicksal von Kommunisten in den Konzentrationslagern nur eine symbolische Fußnote zuwies.

Der Hamburger Arbeiterfunktionär Hans Löning wird 1933 verhaftet und in „Schutzhaft“ genommen. Seine hochschwangere Frau bleibt ihm und dem Widerstand treu, bis ihr Mann aufgrund einer Amnestie für politische Gefangene nach sieben Jahren wieder aus dem Konzentrationslager entlassen und unter ständiger Beobachtung gestellt wird. Durch Verrat fällt Löning erneut der Gestapo in die Hände und stirbt aufrecht in der Hoffnung auf einen Neubeginn.

Die Episoden von der Internierung des Hamburger Arbeiters in Zuchthaus und Konzentrationslager gewinnen in der Filmhandlung keine eigenständige Rolle. Doch die gewählten Bilder solidarischen Handelns im Lager, etwa das gemeinsame Absingen von Arbeiterliedern in der Häftlingsbaracke und die Verabschiedung von entlassenen Mitgefangenen, erzählen von einer Gefangenengemeinschaft, in der der Wille zum Widerstand ungebrochen weiterlebt. Gleichzeitig sind sie unspektakulär, „realistisch“ inszeniert.

44 Regie: Slatan Dudow, Buch Jeanne und Kurt Stern. Der Film hatte am 24. September 1954 im Ost-Berliner Kino „Babylon“ Premiere; vgl. auch: *Stärker als die Nacht*. Ein Film-Szenarium von Kurt und Jeanne Stern, Berlin(O) 1954. Kurt Stern gehörte damals zum Vorstandsgremium des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer (KAW).

45 *Die letzte Heuer* (Regie: Ernst W. Fiedler, Buch: Richard Nicolas, nach dem gleichnamigen Roman von Ludwig Turek, 1951).

46 Vgl. Simone Barck, *Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs*, S. 150ff.



Verhaltener Heroismus: Das Schicksal politisch aktiver Arbeiter im Nationalsozialismus.
KPD-Funktionär Löning (Wilhelm Koch-Hooge) in zeitweiliger KZ-Haft
(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film „Stärker als die Nacht“ [1954] / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Sicherlich kamen die mit großzügiger finanzieller Ausstattung realisierten Inszenierungen des Regisseurs Dudow der Konzentrationslager-Sequenz, vor allem eine aufwendig gestaltete Massenszene mit Häftlingen auf dem Appellplatz, dem Bedürfnis nach ausdrucksstarken Bildern von den Lagern und dem anhaltenden Interesse des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer entgegen, den DEFA-Film für Aufklärungs- und Bildungsveranstaltungen einzusetzen.⁴⁷ Dudow, der im Babelsberger DEFA-Studio seinen umstrittenen Ruf als eines peniblen aber damit auch kostenintensiv arbeitenden Regisseurs bereits gefestigt hatte, ließ in Trebbin eine realistische Dekoration „KZ-Barackenlager“ für die Dreharbeiten im August 1954 aufbauen. Er konnte sich der kulturpolitischen Bedeutung seiner Arbeit sicher sein. Doch mißfielen dem damaligen Kulturminister Johannes R. Becher, der „das Drehbuch gründlich durchgearbeitet“ hatte, daß die Kommunisten als „vereinsamte Menschen“ dargestellt seien, die „nur sehr begrenzte Interessen haben, sich z. B. für Litera-

47 Insgesamt wurden 2,3 Mio. für das Gesamtprojekt veranschlagt. Produktionsakte BArch Berlin DR 117; Sign. 1921.

tur und Kunst nicht im Mindesten interessieren“⁴⁸. In Berlin ordnete die SED-Bezirksleitung Groß-Berlin die Uraufführung zum Gedenktag für die Opfer des faschistischen Terrors am 12.9.1954 in einer Festveranstaltung im Kino „Babylon“, nachmittags um 15.30 Uhr, an.⁴⁹

Obwohl die eine oder andere Produktion des DEFA-Spielfilmstudios der fünfziger Jahre im Figurenset biographische Bezüge zu KZ-Schicksalen andeuteten⁵⁰, blieb der Wunsch aus Häftlingskreisen nach einer Darstellung vom Leben und Überleben in den Lagern unerfüllt. An Geschichten über Konzentrationslager zeigte die DEFA in den frühen fünfziger Jahren kein sonderliches Interesse, so daß eine schon früh geäußerte Filmidee des im Spielfilmstudio als Dramaturg beschäftigten ehemaligen Buchenwaldhäftlings Bruno Apitz keinen Anklang fand.⁵¹

In der kurzen Reformphase, im „Tauwetter“ nach dem XX. Parteitag der KPdSU, vollzog sich in Babelsberg nicht nur wieder eine Hinwendung zu Strömungen des europäischen Nachkriegskinos mit dem Ergebnis von weniger ideologisch verstellten gesellschaftlichen Betrachtungsweisen im Spielfilm. Regisseure und Autoren der DEFA begannen auch häufiger als bisher, überzeugende Bildarrangements für die Verfolgung politischer Nazigegner, vor allem kommunistischer Widerstandskämpfer im Nationalsozialismus zu suchen. So realisierten Vera und Claus Küchenmeister mit dem Nachwuchsregisseur Heiner Carow den Spielfilm *Sie nannten ihn Amigo*, der im Januar 1959 Premiere hatte⁵². Dieser variiert die Kontinuität solidarischer Fürsorgepflicht in den Konzentrationslagern und im weithin feindlichen nationalsozialistischen Alltag:

Der 13-jährige Sohn aus einer Berliner kommunistischen Arbeiterfamilie, genannt „Amigo“, hilft einem entflohenen politischen Häftling und wird von einem Mitläufer in seiner Umgebung verraten. Um seinen politisch aktiven Vater und seinen Freund zu schützen, lenkt er den Verdacht der Gestapo gegen die „Roten“ auf sich allein und wird seinerseits wegen regimfeindlicher Betätigung in ein Konzentrationslager gesperrt. Dort überlebt er dank der Umsicht älterer Genossen bis zur Befreiung und dient später als Panzerfahrer in der Nationalen Volksarmee.

Während sich Carow nach harter Parteikritik an seinem vorherigen Film (der „Berlin“-Film *Sheriff Teddy*, 1957) zu solch eher plakativen Volten genötigt sah, knüpft die Filmerzählung an das Fürsorgemotiv in der dramatisch zugespitzten und hochgradig verdichteten narrativen

48 So Anton Ackermann, Leiter der HV Film beim Ministerium für Kultur, an den Direktor des DEFA-Spielfilmstudios, Hans Rodenberg, 5.7.1954. BArch Berlin DR 1; 4734, pag. 120.

49 BArch Berlin SAPMO Dy 57; K3/1.

50 Etwa auch in dem von SED-Funktionären heftig angefeindeten Farbfilm *Frauenschicksale* von Slatan Dudow aus dem Jahr 1952 oder in der erfolgreichen „Tauwetter“-Komödie *Vergeßt mir meine Traudel nicht* (1957) von Kurt Maetzig und Kurt Bartel.

51 Nach Hans Müncheberg, damals ein Kollege bei der DEFA, habe Apitz bereits in seiner Zeit als Dramaturg begonnen, seine Zeit von elf Jahren Kerker und Konzentrationslager literarisch zu bewältigen. Hans Müncheberg, Vom Bildschirm ins Kino. Noch einmal ‚Nackt unter Wölfen‘ [1963], in: Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam (Hg.), Regie: Frank Beyer, Berlin 1995, S. 180f. Siehe ausführlich Kapitel 4 der vorliegenden Untersuchung.

52 Regie: Heiner Carow. Buch zusammen mit Wera und Claus Küchenmeister. Premiere: 22.1.1959.

Struktur des kurz zuvor veröffentlichten Roman *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz an. Visuelle Erkennungssignale wurden durch Außenaufnahmen auf dem Gelände von Buchenwald geschaffen. Durch den biographischen Hintergrund des Autors handelt es sich um mehr als nur um eine diskursive Figur in der literarischen Verarbeitung des Antifaschismus. Walter Küchenmeister, Sohn des gleichnamigen Mitglieds der Schulze-Boysen/Harnack-Widerstandsgruppe („Rote Kapelle“), rekurrierte auf diesen besonderen Erlebnishorizont.

Erst gegen Ende des Jahrzehnts, mehr als zehn Jahre nach der DEFA-Produktion *Ehe im Schatten* (1947), wandten sich Konrad Wolf und Angel Wagenstein in der DDR mit der Filmgeschichte *Sterne* der als Einzelschicksal kaum thematisierten KZ-Erfahrung zu.⁵³ Über die auf authentischen Ereignissen beruhende Erzählung von einer ausweglosen Liebe eines deutschen Unteroffiziers zu einer griechisch-jüdischen Lehrerin, die sich wie viele andere in einem von der Wehrmacht bewachten Konzentrationslager im besetzten Bulgarien bis zur Deportation nach Auschwitz aufhalten muß, wurden erstmals im deutschen Kino Verantwortlichkeiten von Deutschen am Massenmord an den Juden bzw. am Lagersystem angeschnitten.⁵⁴ Das Trauma der deutschen Konzentrationslager, bisher nur episodisch angelegt wie in Dudows *Stärker als die Nacht* und einigen anderen DEFA-Kinofilmen, erfuhr auch in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre im DEFA-Spielfilm keine Gestaltung.

4. Der Umgang mit filmisch-dokumentarischen Zeugnissen von den Konzentrationslagern

Dokumentarische Zeugnisse von den Konzentrationslagern in Wochenschauen und Filmen verkümmerten im Laufe der fünfziger Jahre zu einer Randerscheinung in der medialen Präsentation. In der DDR beschränkte sich die Rezeption auf kleine begrenzte und streng kontrollierte „Teilöffentlichkeiten“ in der DDR, etwa in Sonderveranstaltungen des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer (KAW), wo Spielfilme wie *Die letzte Etappe*,

53 Regie: Konrad Wolf, Drehbuch: Angel Wagenstein, Kamera: Werner Bergmann, DDR/Bulgarien 1958/59. DDR-Premiere: 27.3.1959. Die jüdische Lehrerin mimte die bulgarische Schauspielstudentin Sascha Kruscharska, den deutschen Unteroffizier spielte der damals noch unbekannte Jürgen Frohriep. Siehe auch die Überlegungen Konrad Wolfs zu diesem Projekt in einem Interview mit *Iskusstwo kino* im November 1958. In: Aune Renk (Hg.), Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews. Berlin(O) 1989, S. 42–47.

54 Daß *Sterne* auch ab 1960 in der Bundesrepublik gestartet und positiv rezensiert wurde, ist zumindest teilweise auf den Umstand zurückzuführen, daß die Aussage in der Schlußsequenz durch Schnittauflagen der westdeutschen Wiesbadener Filmbewertungsstelle (FBW) entscheidend verändert wurde. Gestrichen wurde die Sequenz, in der der deutsche Soldat, der vergeblich der Jüdin hatte helfen wollen, vollends auf die Seite der Partisanen wechselt und ihnen anbietet, Waffen zu besorgen. Einer weitergehenden Untersuchung bedarf noch die kulturelle Auseinandersetzung mit der Judenverfolgung, vgl. Elke Schieber, „Vergeßt es nie, schuld sind sie“. Zur Auseinandersetzung mit dem Völkermord an den Juden in Gegenwartsfilmen der DEFA, in: Deutsches Filminstitut DIF, Cinematographie des Holocaust. Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, Frankfurt a. M. 2001, S. 36–37 und Tim Gallwitz, „Was vergangen ist, muß vorbei sein!“ Zur Gegenwärtigkeit des Holocaust im frühen deutschen Nachkriegsfilm 1945–1950, in: ebd., S. 10–19.

Stärker als die Nacht oder Dokumentarberichte von Gedenkveranstaltungen eingesetzt wurden.⁵⁵ Auf der Leitungssitzung des KAW am 20.5.1954 stand ein Filmprojekt zu Buchenwald auf der Tagesordnung.⁵⁶ Vermutlich ging es um den siebenminütigen Kurzfilm *Niemals wieder. Gedenken an Buchenwald*, den die DEFA auftragsgemäß produzierte. Die Produktion unter Regie des Chefredakteurs des DEFA-„Augenzeugen“, Helmut Schneider, vermittelt Eindrücke von einer internationalen Zusammenkunft ehemaliger Gefangener im Konzentrationslager Buchenwald, mit einem Rückblick auf die NS-Zeit, ohne nennenswert auf die Realgeschichte Buchenwalds einzugehen. In den folgenden Jahren stützte sich die Bildungsarbeit des KAW vor allem auf die Produktion *Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung* aus dem Jahr 1948 sowie auf den DEFA-Spielfilm *Stärker als die Nacht* und andere DEFA-Filme mit antifaschistischer Tendenz (etwa *Rat der Götter*, der auf dem Internationalen Buchenwaldtreffen 1952 im Rahmenprogramm gezeigt wurde).

Die Autoren des Ende August 1956 mit großem Aufwand gestarteten historischen DEFA-Films *Du und mancher Kamerad* (Annelie und Andrew Thorndike, Günter Rücker) konfrontierten die Zuschauer mit aufsehenerregenden dokumentarischen Aufnahmen. Sie verwendeten kurze Ausschnitte aus Filmmaterial, das die SS vor der Liquidation des Warschauer Ghettos drehen ließ. Die vom Reichsfilmarchiv seinerzeit weggeschlossenen Aufnahmen von insgesamt etwa 60 Minuten Länge fand das Team um Thorndike bei seinen Recherchen in Beständen des von der UdSSR an die DDR 1955 abgegebenen Filmfonds. Unterlegt mit einem von Gerry Wolf interpretierten jüdischen Klagelied werden schattengleiche Menschen gezeigt, die im Ghetto, nur durch eine Mauer vom alltäglichen Treiben in der Warschauer Innenstadt getrennt, in Quartieren auf engstem Raum zusammengepfercht sind, entstellte Kinder mit greisenhaftem Aussehen und ausgemergelten Körpern, Tote, die unbeachtet von den „Passanten“ im Ghetto unbeachtet auf der Straße liegen. Ein allgemein gehaltener filmischer und verbaler Kommentar über die barbarischen Potenzen des NS-Systems enthält sich jedoch jeglicher Konkretisierung von Lagerrealität.⁵⁷ Im narrativen Kontext des DEFA-Films sind diese wenigen gezeigten Aufnahmen lediglich rhetorisch und argumentativ in die Lesart von der entfesselten Form des Monopolkapitalismus der dreißiger Jahre unter den Nazis eingebettet. Diese wiederum ist visualisiert in einer Bilder-Metaphorik „unvorstellbaren Grauens“ und der Barbarei, mit Aufnahmen von Leichenbergen, Haarresten usw. „Rationale“ Motive oder Hintergründe des planmäßig betriebenen Judenmords blieben ebenso ausgespart wie die Auseinandersetzung mit solchen zitierten filmischen Dokumenten über Konzentrationslager, die in der NS-Zeit systematisch vor der Öffentlichkeit zurückgehalten worden waren. Wenn die insgesamt rhetorisch eher nachgeordneten verwendeten dokumentaren Bilder aus dem Warschauer Ghetto in der politisch-argumentativ überformenden Narration des abendfüllenden Films doch emotionale Kraft zu gewinnen vermochten, so blieb ihnen eine eigenständige Qualität versagt, denn sie trafen in

55 Der bereits erwähnte Dokumentarfilm *Todeslager Sachsenhausen* wurde erst 1961, nach Gründung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte (NMG) Sachsenhausen, regelmäßig Besuchern vorgeführt, ab 1973 durch eine weitere Produktion ergänzt.

56 BArch Berlin SAPMO; Dy 57 K3/3.

57 Vgl. hierzu Thomas Heimann, Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 185–216. Vgl. auch Matthias Steinle, *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*, Konstanz 2003.

Kino und Fernsehen dieser Jahre nur auf ein schwaches Echo. Ausführlich hingegen zitierten einige Zeit später die Dokumentaristen Erwin Leiser in seinem Film-Essay *Mein Kampf* (1960), Frédéric Rossif in *Temps du Ghetto* (1961) und Jerzy Bossak in seiner Hommage an den Warschauer Aufstand (*Requiem für 500 000*, 1962) dieses Material.

Hingegen einigten sich die Autoren des DEFA-Films auf eine symbolträchtige nachgestellte filmische Einstellung: Ein einsamer Mann, erkennbar in KZ-Häftlingskluft, schaut in einem Eisenbahnwaggon durch eine vergitterte Luke auf vorbeihuschende deutsche Landschaften. Dieses Bild liefert die Klammer für einen aus heutiger Sicht etwas anmaßend-pathetisch wirkenden Sprecher-Kommentar, dem Archivaufnahmen von Werktätigen in Rüstungsbetrieben unterlegt sind:

„Nun wird Dich meine Stimme nicht mehr erreichen, der Du die Züge führst, Dich Kumpel, der Du wieder Kohle förderst, Euch, die Ihr Straßen baut und Häuser ...“

Der politischen Führung beraubt, ließen sich die deutschen Arbeiter ein weiteres Mal nach der Kriegserfahrung 1914–18 nun von den Nationalsozialisten verführen:

„Für wen baut Ihr Motoren (im Bild: Arbeiter an einer Fließstraße beim Bau von Motoren), und wer wird die Gewehre tragen und wird sie befehligen, und wohin werden sie rollen (Montage von Panzern)? Was tust Du mit Deiner Hände Kraft, mit Deiner Geschicklichkeit, fleißig, klug und begabt? Was wärt Ihr unbesiegbar, wenn Ihr, was Eure goldenen Hände schaffen, für Euch selber schafft? Deshalb vergeßt Ihr gar so leicht zu fragen, wem Ihr, was Ihr geschaffen, überlaßt. Habt Ihr nicht schon einmal den Feind bewaffnet? Habt Ihr es dann nicht grauenhaft bezahlt? Waren 20 Jahre so viel, daß Ihr vergessen konntet?“

Mit der rhetorischen Figur der „Stimme der Partei“ aus den Lagern reklamierte der aufwendig realisierte DEFA-Film den geschichtspolitischen Führungsanspruch der SED und übernahm dabei die Funktion einer visuellen Leiterzählung. Individuelle Lagererinnerung wurde dadurch verdeckt, entkonkretisiert. Dies entsprach nicht nur dem Wissenskanon in den späten fünfziger Jahren. Denn durch die vielfältige Verwendung solcher Bildsequenzen aus *Du und mancher Kamerad* in Unterrichtsfilmen bzw. Beiträgen des Schulfernsehens wurden Sichtweisen auf deutsche Geschichte gefestigt und ins visuelle Gedächtnis von DDR-Bürgern eingeschrieben.⁵⁸

58 Vgl. hierzu Karin Kneile-Klenk, *Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilmen und Schulfernsehens-dungen der DDR*, Weinheim 2001; die Autorin hat in ihrer Untersuchung die Quellen dieser fortge-setzten Zitatpraxis, etwa bei Klammerteilen aus dem DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*, oft nicht erkannt (Vgl. auch Kurt Pätzold, *Der 2. Weltkrieg in Film- und Fernsehdokumentationen der DDR*, in: „Bulletin für Faschismus- und Weltkriegsforschung“ 21/2004, S. 71–81).

5. Die Gedenkstätte Buchenwald in Film und Fernsehen

In der Tagespresse und in der Kino-Wochenschau waren Berichte von Gedenkfeierlichkeiten in Buchenwald in den frühen fünfziger Jahren in auffälliger Weise präsent. Eine Reihe von dokumentarischen DEFA-Filmen der fünfziger Jahre diente zur Popularisierung des Gedenkortes Buchenwald und der künstlerischen Gestaltung des Gedenkortes, so z. B. der fünfminütige Film *Buchenwald – Nationale Gedenkstätte* (1957) oder die ästhetisch beeindruckende filmische Studie des österreichischen Regisseurs Hugo Hermann, *Fritz Cremer – Schöpfer des Buchenwalddenkmals* (17 min, 1957). Der vom KAW beim DEFA Studio für Dokumentarfilm und Wochenschau in Auftrag gegebene Filmbericht über die Einweihung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, *Mahnung für alle Zeiten. Gedenkstätte Buchenwald*⁵⁹ konstatiert mit einiger Berechtigung anhand von Filmmaterial den Eindruck von Nachlässigkeit und Verwahrlosung an den Orten früherer NS-Konzentrationslager in Westdeutschland (Bergen-Belsen, Dachau, Neuengamme) oder ihre profane Zweckentfremdung.⁶⁰ Dagegen sind in der filmischen Polemik imponierende Aufnahmen von der Massenkundgebung während der Einweihungsfeierlichkeiten der neu geschaffenen „Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“ gegen ein defizitäres Gedenken in der Bundesrepublik an die Opfer der Konzentrationslager gesetzt. Von dem Kurzfilm ließ die DEFA für das KAW 30 Schmalfilmkopien auf 16 mm und fünf auf 35mm-Normalfilm für Kinovorführungen reproduzieren. Sie wurden größtenteils an europäische Widerstandsorganisationen und an die „Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland“ weitergereicht, während die 35mm-Kopien von staatlichen Filmverleih „Progress“ in den DDR-Kinos eingesetzt wurde, so daß die Aufnahmen einen hohen Verbreitungsgrad erreichten.⁶¹

Eine solche der Rhetorik des Kalten Krieges verhaftete Verwendung filmischer Bilder drängte aber auch eine konkrete Auseinandersetzung mit der Lagergeschichte Buchenwalds zurück. Gleichzeitig stand die Geschichte des Lagers noch in einem eher lockeren Kontext mit anderen Ereignissen der NS-Geschichte, die sich nicht ausschließlich auf die Facetten des antifaschistischen Widerstands bezogen. Der Deutsche Fernsehfunk, das Fernsehen der DDR, das sich noch in seiner Aufbauphase befand,⁶² zeigte zu den Jahrestagen der Befreiung 1954 und 1955 Gedenksendungen, die zum Teil auch Überlebende von Konzentrati-

59 1958, Regie und Text: Rolf Schnabel und Wolfgang Landvogt, Drehbuch und Kommentartext: Rolf Schnabel, Sprecher: Horst Preusker, Produktionsleitung: Hans Wegener, 14 min. Einstellungsprotokoll siehe „Cinematographie des Holocaust“, www.fritz-bauer-institut.de

60 Vgl. hierzu etwa die Beiträge von Detlef Hoffmann und Ute Wrocklage über die Geschichte der ehemaligen Lager in Dachau bzw. Neuengamme, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge*.

61 Georg Spielmann, leitender Sekretär des KAW, an Ministerpräsident Otto Grotewohl, 14.7.1959, BwArchiv; VA 113, pag. 138ff.

62 1960 waren 16,7 % von Haushalten in der DDR mit Fernsehempfängern ausgestattet, fünf Jahre später verfügte bereits knapp die Hälfte über Fernsehgeräte. Nicht zu unterschätzen dürfte in diesen Jahren die rezeptive Verarbeitung von Fernsehprogrammen mittels des damals noch häufigen gemeinsamen Fernsehempfangs über nachbarschaftliche Wege und in öffentlichen Einrichtungen (Kulturhäuser, Stützpunkte der Nationalen Front oder von Massenorganisationen wie der FDJ, des Kulturbundes etc.) sein.

onslagern gestalteten.⁶³ Im November 1956 berichtete ein Mitarbeiter der Architektengruppe von den Arbeiten an der Errichtung der Gedenkstätte in Buchenwald.

Die Eröffnungsfeierlichkeiten für die „Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“ waren ein herausragendes Ereignis für die Ausgestaltung einer politischen Kultur der DDR, in der Buchenwald zum „nationalen Monument“ stilisiert wurde. Bereits im Eröffnungsjahr wurden offiziell über 502 000 Besucher gezählt, in der ersten Jahreshälfte 1959 waren es etwa 300 000.⁶⁴ Das veritable Massenergebnis am Sonntag, dem 14. September 1958 mit über hunderttausend Teilnehmern war von einer außerordentlichen Medienaktivität begleitet.⁶⁵ Zahllose Presseveröffentlichungen, Wochenschau- und Rundfunkbeiträge⁶⁶ sorgten für eine breite Streuung. In den Monaten und Wochen zuvor waren immer wieder kurze, vorbereitende Fernsehbeiträge zu sehen.⁶⁷ Kurz vor der Eröffnung der Gedenkstätte übertrug der Deutsche Fernsehfunk am Sonntagvormittag des 7. September ab 10 Uhr direkt von der Kundgebung zum „Internationalen Gedenktag für die Opfer des faschistischen Terrors“ auf dem August-Bebel-Platz in Ost-Berlin.⁶⁸ In der Fernsehberichterstattung über den Arbeiterjugendkongress 1958 in Erfurt⁶⁹ wurde das Ereignis in etwa sieben Minuten abgehandelt, wobei für das Buchenwaldsujet nur ein Bruchteil der Sendezeit verblieb. Dieser Abschnitt („Die Kongreßteilnehmer besuchen die Gedenkstätte“) visualisiert den Eindruck der Besucher in einer Schnittfolge mit Bildern von eher symbolischer denn historisch konkreter Aussage: Wachturm, Stacheldrahtzaun, Krematorium, Karre mit Gesteinen (‘singende Pferde‘), 40-Zentner-Walze (für Straßenbauarbeiten), Henkerpfahl, Tor mit Aufschrift „Jedem das Seine“. In solchen Filmberichten schimmerte die Monumentalisierung des Gedächtnisortes

63 Am 11.4.1954 strahlte das Fernsehen einen sechsminütigen Filmausschnitt von dem internationalen Treffen in Buchenwald mit Oskar Neumann, einem Mitglied des Parteivorstandes der westdeutschen KPD aus München aus; am 11.4.1955 gestaltete Karl Schnog (Mitautor: Heydeck, Regie: Borancke) die Gedenksendung *Kampfruf aus Buchenwald* zum 10. Jahrestag der Befreiung. Danach folgte eine zweistündige Sendung mit politischen Porträts, Rezitationen, Filmausschnitten und Gesprächen.

64 Bericht von Georg Spielmann, leitender Sekretär des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer, in seinem Schreiben an Otto Grotewohl vom 14.7.1959 (BWA. NMG – Gestaltung der NMG Buchenwald; VA 113).

65 Im Vorfeld wurden zusätzlich kurze Beiträge gesendet: *Nationale Gedenkstätte auf dem Ettersberg wird errichtet* am 18.4.1958 (ca. 30 sec.), *Buchenwalddenkmal vor der Einweihung* am 16.8.58 (ca. 45 sec.), *Einweihung des Buchenwalddenkmals* am 15.9.58 (ca. 1 min.); erst wenige Jahre später kam ein etwas ausführlicherer Beitrag: *Einweihung Mahnmahl Buchenwald* am 26.3.62 (3 min. 25 sec.) und *Thälmann-Mörder* am 8.4.62 (2 min.15 sec.), wo eine kurze Sequenz das internationale Buchenwaldtreffen behandelte.

66 Die Einweihung der Gedenkstätte Buchenwald mit der Rede Otto Grotewohls und Wolfgang Langhoffs Rezitation des Buchenwaldschwurs wurde in der Folge Nr. 76/1958/1 (= erstes Sujet) des DEFA-*Augenzeugen* behandelt.

67 *Nationale Gedenkstätte auf dem Ettersberg errichtet* (30 sec), gesendet am 18.4.1958, *Buchenwalddenkmal vor der Einweihung* (45 sec), gesendet am 16.8.1958.

68 Regie: Horst-Günther Flick, Sprecher: Maximilian Larsen, Redaktion: Kultur und Literatur (nach dem Standard-Report des Deutschen Rundfunkarchivs: 47 min). Im Programmheft wurde in diesem Zusammenhang auf weitere Rundfunk- und Fernsehsendungen hingewiesen, darunter die Inszenierung von *Das Tagebuch der Anne Frank* durch die Berliner Kammerspiele, die Erzählung *Aber ich war doch auch Widerstandskämpfer* von Hilmar Wolff am 7.9. im 2. Programm des Berliner Rundfunks sowie eine Hörspielfassung von *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers im ersten Programm des Berliner Rundfunks. Siehe „Unser Rundfunk“, 2. Septemberheft 1958, mit dem Fernsehprogramm vom 7.–13.9., S. 4.

69 *Telestudio West*, gesendet am 7.4.1958.

auf. Von dem Staatsakt auf dem Ettersberg am 15. September, der im westlichen wie östlichen Ausland aufmerksam verfolgt wurde, schaltete das DDR-Fernsehen eine Live-Übertragung. Als eine seiner ersten großen Livesendungen⁷⁰ übertrug der Fernsehfunk das Treffen der Fédération Internationale des Résistants (FIR) zur Einweihung des Buchenwalddenkmals auf dem Ettersberg. Ministerpräsident Otto Grotewohl hielt die Ansprache, die in der DDR-Tagespresse in gleichförmiger Aufmachung publiziert wurde. Es dominierten Bilder vom menschenübersäten Platz vor dem Denkmal und dem Glockenturm auf dem Ettersberg. Nachmittags wurde über das Fußball-Länderspiel DDR-Rumänische Volksrepublik berichtet, gefolgt von Ausschnitten aus einer Inszenierung in der Staatsoper von *Meistersinger von Nürnberg* unter Regie von Max Burghardt.⁷¹ Das Abendprogramm war mit korrespondierenden Beiträgen gestaltet: mit der einstündigen Sendung *Die Flamme der Freiheit* über Dichtung aus aller Welt und mit der Filmaufzeichnung des Schauspiels *Professor Mamlock* nach Friedrich Wolf, inszeniert von Werner Schulz-Wittan. Parallel sandte der Rundfunk Beiträge zum Tage, darunter Auszüge aus Aplitz' Roman *Nackt unter Wölfen* und aus Jakob Boulangers *Erlebnisbericht aus 12 Jahren Haft*, dem kurz zuvor von Präsident Pieck der Vaterländische Verdienstorden verliehen worden war.

In der Programmzeitschrift für Rundfunk und Fernsehen hatte Willy Perk, ein ehemaliger Buchenwald-Häftling und Funktionär des KAW, einen Beitrag zum Thema „Rundfunk und Widerstandskampf“ veröffentlicht und Beispiele beschrieben, wie Häftlinge in Konzentrationslagern Radiotechnik nutzten, um heimlich unterdrückte Informationen weiterzugeben und zu verbreiten. Das Komitee sah sich offensichtlich gezwungen, auf Sendungen im Westberliner RIAS einzugehen, die sich dem in der DDR verbreiteten Bild einer geschlossenen antifaschistischen Front unter kommunistischer Führung und den betriebenen Kult um Ernst Thälmann widersetzen. So wies Perks Beitrag die im RIAS verbreitete Behauptung zurück, daß Thälmann noch vor seiner Erschießung in Buchenwald Kassiber aus dem Lager hatte schmuggeln können, deren Existenz das ZK der KPD im Moskauer Exil verheimlicht hatte.⁷² „Mit einer Anzahl weiterer Sendungen und Übertragungen“, so die Presseankündigung, „würdigen der Demokratische Rundfunk und das Fernsehen das Andenken derer, die im heroischen Kampf gegen den Hitler-Faschismus litten und gefallen sind.“⁷³

Unter den Sendungen des Fernsehfunks finden sich auch Beiträge, die dichter und konkreter an die Buchenwald-Geschichte herangingen. Am frühen Sonntagabend des 7. September wurde *Die Front war überall* ausgestrahlt, eine vom DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme hergestellte Produktion. Vertreter der „Buchenwalder“ im KAW hatten in der Vorbereitungsphase über dieses Projekt des Fernsehfunks beraten und Zeitzeugen als Interviewpartner vorgeschlagen.⁷⁴

70 Am Sonntagvormittag von 10.35 bis 12.32, Übertragungsdauer: 117 Minuten. Einen Tag später brachte eine Sondersendung der *Aktuellen Kamera* kurze Ausschnitte zu Beginn des Abendprogramms. Trotz der seit Oktober 1957 regelmäßig ausgestrahlten Hauptnachrichtensendung übernahm der Fernsehfunk in diesen Jahren noch die DEFA-Wochenschaufolgen, so daß eine breitflächige Versorgung mit Filmbildern von dem Staatsakt garantiert war.

71 Siehe auch *Einweihung des Buchenwalddenkmals* (1 min), ges. am 15.9.1958.

72 „Unser Rundfunk“, 14(1958)38, für die Woche vom 14.–20.9.1958, S. 2.

73 „Unser Rundfunk“, 14(1958)37, S. 4.

74 Heinz Bausch, Paul Eichler, Bruno Eisert, Felix Müller, Erich Haase, Walter Laue; Schreiben („Haa/Bu“) an Walter Bartel, 7.8.1958 (Erich Haase – Materialien). BwArchiv 32/III–10.

Gestaltet ist die Sendung als Kompilation aus weithin bekanntem historischem Filmmaterial über das Spektrum des antifaschistischen Widerstandes in Deutschland (von der „Weißen Rose“, sozialdemokratischen Prominenten bis zu in Betrieben arbeitenden kommunistischen Gruppen, illegalen Flugschriften) wird ebenso auf den Bürgerkrieg in Spanien, die Gründung des „Nationalkomitees Freies Deutschland“ aber auch auf die Geschichte der Judenverfolgung hingewiesen.

Den Schwerpunkt bildeten historische Filmaufnahmen von dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald 1945. Zwei Dinge fallen hierbei auf: Neben schon vielfach in historischen Dokumentationen oder Film- und Fernsehbeiträgen verwendeten „kanonischen“ Aufnahmen bauten die Autoren unter anderem Aufnahmen vom ehemaligen Lager Buchenwald aus dem erwähnten Auftrags-Film für die VVN aus dem Jahr 1951, *Buchenwald – Vermächtnis und Verpflichtung* ein: Leerstehende, verlassene Gebäude oder das Lagertor in einem nicht restaurierten Zustand (erkennbar an zerbrochenen Fensterscheiben im Turmaufbau). Die Bildfolge endet mit Aufnahmen vom Eingangskomplex Buchenwalds, dem schmiedeisernen Lagertor mit dem eingearbeiteten Spruch „Jedem das Seine“.

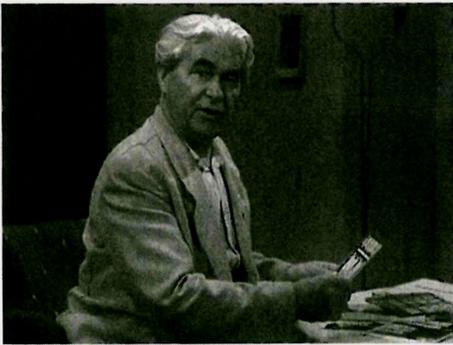
Dem schließt sich eine längere Kameraeinstellung mit dem ehemaligen Buchenwaldhäftling und Kommunisten Robert Siewert an, damals Kapo eines Baukommandos, also ein sogenannter „Funktionshäftling“.⁷⁵ In einer neutralen Kamerasituation vor einem mit Fotos und anderen Dingen übersäten Schreibtisch beginnt er, deutlich erkennbar ohne vorbereitetes Manuskript, in die Kamera zu sprechen (Er hält dabei ein Foto vom Lagertor von Buchenwald als visuell verbindendes Motiv zur vorherigen Sequenz in der Hand):

„Jedem das Seine“, das sind die Worte, die allen Häftlingen entgegen leuchteten, wenn sie im Tor von Buchenwald einmarschierten.“ Sachlich spricht er von jungen Polen in Buchenwald, 400 bis 500 Kindern und Jugendlichen im Alter zwischen sieben und achtzehn Jahren, die seit 1940 mit erwachsenen Polen nach Buchenwald verschleppt worden waren. Angesichts ihrer besonderen Gefährdung „machten wir den Vorschlag..., sie als Bauarbeiter, Maurer und Zimmerleute in relativ sicheren Kommandos auszubilden, um sie wenigstens vor dem unmittelbaren Zugriff der SS zu entziehen.“ Unter den jüdischen Kameraden hätten sich auch fünf Wiener Juden befunden, kaum älter als 20 Jahre, „tüchtige Leute und gute Arbeiter“. Eines Tages habe der SS-Lagerführer Becker sie in den Krankenbau bestellt. Siewert und seine Kameraden vermuteten, daß sie Opfer einer exemplarischen Bestrafungsaktion werden sollten. Die Fünf hätten sich im Krankenbau melden müssen. Sie hätten alles versucht, um sie zu retten, doch vergebens. Schließlich seien die jungen Leute von einem Lagerarzt („Hauptscharführer Wilhelm“) mit todbringenden Substanzen ermordet, „abgespritzt“ worden. Zuvor hätten sie Siewert im Krankenbau noch sehen

75 Siewert war auch einer der deutschen Vertreter im Internationalen Lagerkomitee (siehe die biographische Skizze in: Lutz Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S. 515. Auf dem Filmmaterial ist u. a. auch Rudi Jahn zu sehen, der wie Siewert über seine Haftzeit und über sein derzeitiges Engagement für vietnamesische Kinder spricht. Es bleibt unklar, in welcher Form diese Sequenz verwendet worden ist. Es scheint, daß die Teile nach der Sequenz „Robert Siewert“ aus anderen Zusammenhängen stammen (DRA Potsdam, „Die Front war überall, Untertitel: „Buchenwald“, Länge 1356m, s/w, AC 0016441).

können und ihm für seine Bemühungen gedankt. Dann berichtet Siewert von der geheimen Gedenkfeier für den in Buchenwald ermordeten KPD-Führer Ernst Thälmann im Keller der Desinfektion des Lagers. Den russischen Trauermarsch spielt ein „tschechisches Quartett“ und Karl Schnog rezitierte den „Hymnus von (Heinrich) Heine“. Er, Siewert, habe die Gedächtnisrede gehalten, mit abschließendem gemeinsamen Gruß des Rotfrontkämpferbundes und dem Absingen der „Internationale“.

Mit dieser bestürzenden und im Film wie Fernsehen der DDR wohl einzigen Aussage vor der Kamera erinnerte Siewert als ehemaliger Kapo-Häftling deutlich an die engen Handlungsspielräume bei Rettungsversuchen junger Gefangener im Lager und berichtete schließlich von einer wichtigen symbolischen Widerstandshandlung, die ihn, wie er nicht erzählt, in eine lebensbedrohliche Situation gebracht hatte.⁷⁶ Diese dokumentarisch festgehaltene Aussage von den vergeblichen Rettungsversuchen der unglücklichen jungen Leute durch die politischen Häftlinge wurde später in den DDR-Medien nicht mehr gezeigt. Im Filmporträt *Meine Begegnung mit dem Kommunistischen Manifest* (Gerhard Jentsch, DEFA 1969) berichtet Robert Siewert von vier Juden, die ein SS-Mann prügelnd in ein Wasserloch trieb. Durch seine Intervention konnte er drei von ihnen retten.



Der Buchenwaldhäftling und „Kapo“ Robert Siewert spricht über die Grenzen von Möglichkeiten, Juden zu retten und über die geheime Feier zu Ehren Ernst Thälmanns
(Quelle: Stills aus dem Fernsehbeitrag „Die Front war überall“ / DRA Potsdam)

Auch wenn im Lauf der fünfziger Jahre der Vorrat an visuellen Zeichen zu „Buchenwald“ bzw. zur Geschichte der Konzentrationslager ausgeweitet wurde, dominierten auch im DDR-Fernsehen Ende des Jahrzehnts bereits bekannte Bilder als Substrate eines sich verengenden Erinnerungsfundus in den visuellen Medien der DDR. Unbemerkt von der Öffentlichkeit verschwanden hingegen Erinnerungsfragmente auf Zelluloid wie das erwähnte von Robert Siewert in den Archiven.

76 Nach der Gedenkfeier für Ernst Thälmann wurde Siewert von einem Spitzel verraten und in den Karzer des Lagers, den „Bunker“, gesteckt.

6. Im Kraftfeld der Geschichtssymbolik: der DEFA-Spielfilm *Leute mit Flügeln* (1959/60)

Unzweifelhaft inspiriert vom unlängst erschienenen Roman *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz schuf ein DEFA-Produktionsteam um Regisseur Konrad Wolf auf der Grundlage eines Drehbuches von Karl Georg Egel und Paul Wiens 1959/60 ein filmisches Szenario, worin Realgeschichte und Befreiungssymbolik verschmolzen. In der nunmehr offiziellen Lesart einer Selbstbefreiung des Lagers Buchenwald durchlebt der von Erwin Geschonneck⁷⁷ gemimte Arbeiterfunktionär „Ludwig Bartuscheck“ im fragwürdigen Stil eines „didaktischen Thesenkinos“ (Ralf Schenk) wichtige Stationen des kommunistischen Widerstands der deutschen Arbeiterbewegung gegen den Nationalsozialismus aus dem Blickwinkel einer parteisanktionierten historischen Erzählung. Vom vergeblichen Widerstand gegen die an die Macht gekommene Nazibewegung an die Abwehrfront des republikanischen Spanien berufen, wird der verletzte Bartuscheck in die UdSSR in Sicherheit gebracht, springt nach seiner Genesung als Partisan über Deutschland ab, wird von der Gestapo gefangen genommen und schließlich in ein KZ verschleppt, wo er sich dem Untergrund anschließt und mit der Waffe in der Hand die Befreiung der Häftlinge organisiert. Bartuschecks von unablässigem Kampf gezeichnete Vita gipfelt in der filmischen Gegenwartsrealität eines aufstrebenden Industriestaates, der sich in den blitzenden Rümpfen von Prototypen aus der DDR-Flugzeugindustrie widerspiegelt. Unermüdlich kümmert er sich als Parteisekretär der Dresdener Flugzeugwerke um das Fortschreiten des Projekts, überzeugt seinen Sohn von einer „richtigen Einstellung“ zum Beruf eines „sozialistischen Flugzeugpioniers“ und läßt seinen wendigen früheren Chef, der in den letzten Kriegswochen noch rechtzeitig in den Westen abgehauen war, während der Industriemesse in Leipzig souverän abblitzen.

In einem Interview erläuterte Konrad Wolf, wie er sich bei der motivischen Gestaltung und filmischen Umsetzung von dem damals geforderten Denken einer historischen Einheit von Tradition und Gegenwart als Konstruktion einer DDR-Identität hatte leiten lassen: „Die Grundidee des Films bestand darin, mit künstlerischen Mitteln den objektiven Machtanspruch der deutschen Arbeiterklasse zu begründen, ihren traditionsreichen komplizierten Kampf um die Macht zu veranschaulichen und die positiven Früchte ihrer Machtausübung zu zeigen. [...] In der Sphäre dieses sehr persönlichen und emotionell stark wirksamen Schicksals versuchten wir, den historischen Hintergrund herauszukristallisieren. Wir appellieren sehr stark an das Gefühl der Zuschauer. Das geschieht nicht zuletzt aus der Erkenntnis heraus, daß eine ganze Reihe Filme mit ähnlicher Thematik die Konflikte bisher zu wenig

77 Der Film von Konrad Wolf sei, so der Beobachter der Münchener „Süddeutschen Zeitung“ bei dem XII. Internationalen Filmfestival in Karlovy Vary 1960, nach *Sterne* und *Lissy* eine „ungekonnte, mit pathetischen Dialogen übersättigte Fehlinszenierung“ (Willi Wehling in der Ausgabe vom 30.7.1960). Immerhin erhielt Geschonneck für seine darstellerischen Leistungen den Preis für die beste männliche Rolle; siehe seine Lebenserinnerungen, *Meine unruhigen Jahre*, S. 195f.

künstlerisch, zu rationell wissenschaftlich und daher für den Zuschauer nicht immer miterlebend behandelte und löste.“⁷⁸

Mit Unterstützung der für die Luftfahrtindustrie zuständigen Behörden und logistisch-personeller Hilfe der Nationalen Volksarmee wurden gefällige Genrebilder realisiert und neue Flugzeugtypen wie das Strahltriebwerksflugzeug 152 in den Produktionsstätten Dresden-Klotzsche und Schkeuditz sonnen Spiegelnd in Szene gesetzt. Charakteristisch für den angewandten Symbolismus des Films ist die Gestaltung von Handlungssequenzen, die den Topos des „kämpfenden Antifaschismus“ internierter Kommunisten umsetzen.

Die Realkulisse des fiktiven Konzentrationslagers „Gördeberg“ – das signifikante Lagerort wie die leere Fläche des Appellplatzes in der Blickrichtung vom Tor aus – läßt sich unzweifelhaft als Buchenwald identifizieren. Symbolgerecht wird in einer frühen Fassung eine Kameraeinstellung in Untersicht beschrieben: „Das hohe Tor des Konzentrationslagers gegen den hellen Himmel. Die schmiedeeisernen Buchstaben ‚Jedem das Seine‘.“⁷⁹

Im Frühjahr 1960, nur Monate nach der Einweihung der NMG Buchenwald, drehte das DEFA-Team auf dem Ettersberg mit etwa zweitausend als KZ-Häftlinge verkleideten Statisten die zentralen Einstellungen für die „Selbstbefreiungs“-Sequenz ab. Einstellungen in den Dekos „KZ-Baracke“ und „Werkort Gördeberg“ im DEFA-Studio Babelsberg waren bereits „im Kasten“.⁸⁰

82. Bild (Einstellungen 384 und 385): Bartushek mit einem Karabiner, der Russe Juri und der Amerikaner Dave, ein abgeschossener Pilot der US-Army, sowie weitere 25 Häftlinge in einer Baracke des Lagers in Deckung, warten gespannt. „Im Fensterglas spiegelt sich das Hauptgebäude mit dem großen Turm.“ Eine blecherne Lautsprecherstimme dröhnt wiederholt über den toten Platz: „Appell, alles angetreten, sonst wird scharf geschossen!“ Bartuscheks Hand mit dem Karabiner hebt sich langsam.“

84. Bild (Einstellungen 390–401): Kamera über Bartushek auf den Appellplatz durch das Fenster der Baracke gesehen. „Lastend liegt die Stille über dem Appellplatz. Weit entfernt einzelne Schüsse: Bartushek wendet sich (nah) ins Bild ... Er gibt ein Zeichen und ladet den Karabiner durch. In der Spiegelung des Fensters: vorbeihuschende Häftlinge mit Waffen.“ Die Maschinengewehrläufe der SS schießen. „Einige der bewaffneten Kämpfer versuchen aus der Tür über den Appellplatz zu laufen, eine Maschinengewehrgarbe peitscht vor ihnen auf. Einige brechen zusam-

78 Die Vergangenheit erläutert die Gegenwart, in: „Der Morgen“ vom 28.8.1958; publiziert in dem von Aune Renk herausgegebenen Band: Konrad Wolf. Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews, Berlin(O) 1989, S. 40ff.

79 In Szenarium wie Drehbuch ist der Handlungsort beschrieben: „Das Konzentrationslager bei Gördeberg ist Außenstelle eines Hauptlagers (wie „Dora“ Außenstelle von Buchenwald war). Die Baracke ist ein umgebauter Pferdestall. Der Raum, für zwanzig Häftlinge bestimmt, ist mit sechzig belegt. Beide Wände entlang zweistöckige Holzpritschen, auf jeder zwei Mann. Rechts der Tür eine Bretterwand. Die abgetrennte Ecke dahinter hat nur zwei Pritschen und ist für den Blockältesten bestimmt.“ BArch Berlin, DR 117; Szenarium 71 „Fundamente“ (Leute mit Flügeln). 26.3.1959, S. 83 und 88.

80 Im folgenden nach dem optischen Drehbuch vom 18.8.1959 zu *Leute mit Flügeln*. Konrad-Wolf-Nachlaß; Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin; Sign. 407 und nach der über den Progress-Verleih einzusehenden Filmkopie.

men, der Rest zieht sich zurück. Aus den vom Appellplatz nicht sichtbaren Fenstern kommt Bartushek mit einer anderen Gruppe und läuft, Deckung suchend, auf das extra abgezäunte Russenlager zu. Im Vordergrund die Baracke der sowjetischen Gefangenen. Im Hintergrund: ein massiver Eckwachturm. Eine sowjetische Kampfgruppe stürmt im Hintergrund auf den Turm zu, von dem ein Maschinengewehr feuert. Vor dem Turm: Bartusheks Gruppe im Vordergrund, stürmt der sowjetischen Gruppe nach ...

Der Appellplatz ist menschenleer. Wild feuern die zwei Maschinengewehrläufe. Über den Bunker auf den Hauptturm gesehen: während sowjetische Häftlinge den Turm von hinten erklommen haben, hat Dave (nah im Vordergrund) ein leichtes Maschinengewehr auf die Schulter genommen, und Bartushek nimmt so den Hauptturm unter Beschuß ...

(In einer Totalen) Eine Maschinengewehrgarbe durchlöchert einen der Lautsprecher, eines der Maschinengewehre kippt nach unten. Die Hakenkreuzfahne fliegt von oben auf den Appellplatz. Stille ist eingetreten. Tief unten tritt Bartushek auf den Appellplatz, stößt die Fahne mit dem Fuß beiseite und winkt. Aus den Baracken tauchen zuerst vereinzelt, dann schnell mehr werdend, Häftlinge auf. Die ersten laufen auf das Tor zu. Es werden Dutzende, Hunderte, Tausende. Eine keilförmige Menschenwelle ergießt sich zum Tor.

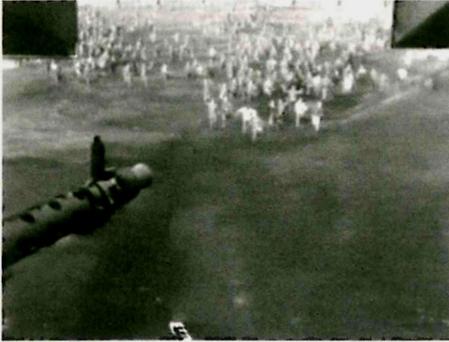
(Halbnah) Die Häftlinge stemmen sich gegen das Eisentor, auf dem zu lesen steht: ‚Jedem das Seine‘. Das Tor fällt aufkreischend in Richtung der Kamera. Die Häftlinge stürmen los (Groß – steil von oben), über das am Boden liegende Eisengitter laufen viele Füße in gestreiften Häftlingshosen. (Groß, von außen in den dunklen Tunnel des Haupttores gesehen) aus dem Dunklen kommend, ganz kurz vor der Kamera im Sonnenlicht Gesichter auf. Glückliche, noch nichts begreifende, mit weit aufgerissenen Augen, keuchende Münder ... Ein Schrei aus tausend Kehlen!“

Wolf hatte sich einige Korrekturen am Drehbuch notiert, wie vor allem auch die „Episode IV“ zur Handlungszeit 1945: „Diese Episode wird die größten dramaturgischen Änderungen sowie Kürzungen erfahren.“ Bei Beibehaltung der inhaltlichen Grundkonzeption sollten „besonders die Befreiungsszene und die erste Friedensnacht in erster Linie über eine starke optische Konzeption für diese Teile“ erarbeitet werden, „wodurch sich erhebliche Kürzungsmöglichkeiten einzelner Bilder und größerer Dialoge ergeben würden.“⁸¹

Tatsächlich war nun die Befreiungsszene merklich gestrafft. So entfielen etwa der Angriff von schwerbewaffneten SS-Leuten (mit Flammenwerfern!) auf das Lager „Gördeberg“ und der nachfolgende Schußwechsel mit den Häftlings-Widerstandsgruppen, weil sie sich offenbar nicht schlüssig in das Befreiungsszenario fügten. Dessen Symbolkraft wiederum, die sich auch in einem Szenenfoto in der Ankündigung der illustrierten Zeitschrift „Film Spiegel“ wiederfindet, war nicht nur gestärkt worden. Für den Schluß von Bruno Apitz' Roman „Nackt unter Wölfen“ waren mit der „Gördeberg“-Episode in *Leute mit Flügeln* bereits 1960 im Kino wirksame mediale Bilder gefunden worden, die später immer wieder

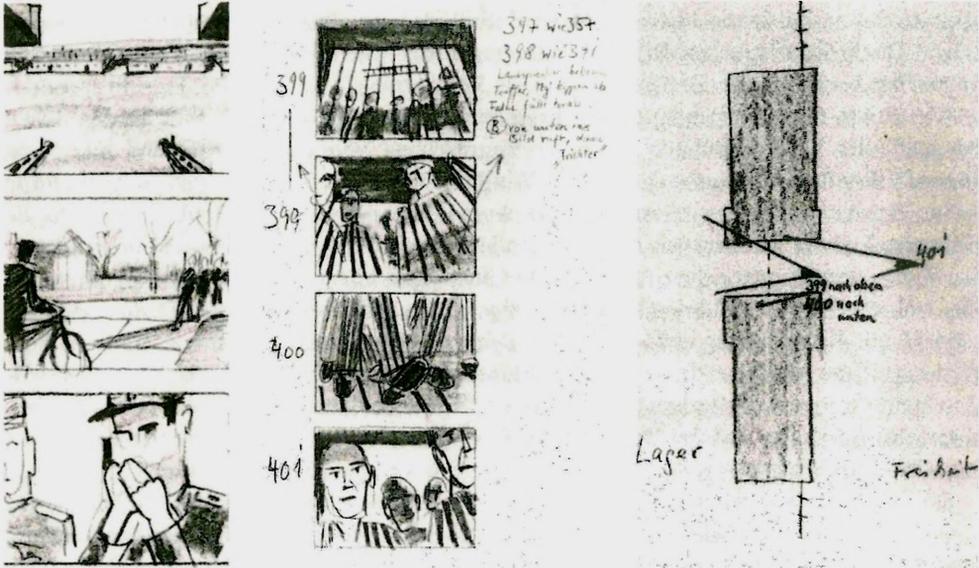
81 Vorschläge für Buchkürzungen bzw. Änderungen (undat.). Konrad-Wolf-Nachlaß: Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin; Sign. 419.

zitiert wurden.⁸² Mit überarbeiteten Dialogen strahlte die Selbstbefreiungs-Sequenz des Films eine Stringenz aus, die die ursprüngliche Drehbuchfassung nicht vermuten ließ.⁸³ Unterstützt wird die „authentische“ Anmutung der Befreiungsszene durch den gewählten Kunstgriff des Regisseurs, die filmische Gegenwart auf Farbfilm abzulichten und die Rückblende-Sequenzen in die historische Vergangenheit in schwarz-weiß zu halten.



82 Einem Interview mit Drehbuchautor Paul Wiens ist in der Ausgabe Nr. 8/1960 unter anderem ein großformatiges Foto beigelegt. Es zeigt in der Totalen im Vordergrund Ludwig Bartuschek, wie er auf dem Appellplatz vor dem Tor des Konzentrationslagers einem Mithäftling ein Gewehr überreicht, neben ihm eine heruntergerissene Hakenkreuzfahne liegend, im Hintergrund nach vorne anstürmende Häftlinge. Folgender Text ist beigelegt: „1945 – Als die langersehnte Freiheit kam. Die Häftlinge sprengten die Kerkermauern und Lagertore; in Auschwitz, in Ravensbrück, in Buchenwald. Wieder richteten Männer wie Bartuschek das Gewehr gegen die Peiniger; ausgemergelt, erschöpft von jahrelanger, qualvoller Haft, fürchteten sie auch in der letzten Stunde nicht den Tod ...“

83 Vgl. die erste Drehbuchfassung vom 14.5.1959, BArch Berlin. SAPMO DR 117; Sign. 3669, Einstellungen 264–276, S. 138ff.



Befreiung des fiktionalisierten Konzentrationslagers Buchenwald in Leute mit Flügeln (1959/60) von Konrad Wolf.

(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film Leute mit Flügeln / DEFA-Stiftung, Skizzen aus der zweiten Drehbuchfassung vom 18.8.1959/ Archiv der Stiftung Akademie der Künste / Nachlaß Konrad Wolf)

Dann verfällt der Film unvermittelt in eine eklatante kontrafaktische Erzählweise: Vor den Toren des befreiten Lagers begegnen die anrückenden Panzer der Roten Armee, die noch vor den Amerikanern in dem fiktiven Ort „Gördeberg“ angekommen sind, den nunmehr freien Lagerinsassen, die erfolgreich die Gewalt über das Lager errungen haben. Mit einem ironisch gemeinten Aperçu endet die Sequenz: Nachdem der amerikanische Flieger Dave (gespielt von Manfred Krug) tatkräftig am bewaffneten Häftlingsaufstand teilgenommen hat, verspricht, Bartuscheck, ein Lebenszeichen zu schicken (Dave: „Wohin soll ich Dir schreiben?“ Bartuscheck: „Ludwig Bartuscheck, Kommunistische Partei Deutschlands, ZK“). Im Befreiungsjubel schnappt sich Dave ein Fahrrad am Wegesrand und radelt singend hinter den übermächtig wirkenden sowjetischen Panzern her, Richtung Westen ...⁸⁴

Es ist zwingend, daß die folgende Sequenz im geschichtspolitischen Kontext nur so oder überhaupt darstellbar war: Mit den Rotarmisten übernehmen die Häftlinge gemeinsam die Verwaltung des Lagers, wohin gefangengenommene SS-Leute, ehemalige NSDAP-„Partei-genossen“, Wehrmachtssoldaten und versprengte Reste des „Volkssturms“ verbracht werden. Der befreite Buchenwaldhäftling Bartuscheck nimmt die Personalien von den deutschen Gefangenen auf, bis ihm unvermittelt auch sein Sohn gegenübersteht, der als Flakhelfer einer Volkssturmeinheit gefangengenommen worden war. Diese Szene, die nicht auf dem KZ-Gelände, sondern in einem nahegelegenen „Gehöft an der Chaussee“ (Kulisse, kein realer Handlungsort, T.H.) entfaltet wird, mochten bei manchem Zuschauer wohl Assoziati-

84 Zweite Drehbuchfassung vom 18.8.1959, BArch Berlin SAPMO DR 117; Sign. 147, Einstellung 411, S. 207f.

onen zu dem tabuisierten historischen sowjetischen Speziallager in Buchenwald geweckt haben. Doch die filmischen Bilder verschwiegen den potentiellen Erinnerungsbezug und folgten der Lesart von der Befreiung durch die Rote Armee.⁸⁵

Wie Erwin Geschonneck in seinen Erinnerungen festhielt, bereitete ihm als Menschen mit leidvoller KZ-Erfahrung eine solche Vermischung von Authentizität und Fiktion in dieser DEFA-Produktion, die in Schwarz/Weiß (Rückblenden in die Vergangenheit) und in Farbe (Szenen in der Gegenwart) gedreht wurde, keine Probleme. Für ihn bedeutete die Figur des Ludwig Bartsch die erste große Rolle in einer DEFA-Produktion, in der er den Typus des kämpferischen Antifaschisten ausprägen konnte.⁸⁶ *Leute mit Flügeln* wurde wie frühere DEFA-Produktionen der fünfziger Jahre, die beiden *Ernst Thälmann*-Filme 1954/55 von Kurt Maetzig und Karl Georg Egel oder *Lied der Matrosen* von Egel und Paul Wiens, verfilmt von Maetzig und Günter Reisch, (1958) offiziell als Vermächtnis der SED-Geschichte rezipiert. Im Rahmenprogramm der Kulturkonferenz des ZK der SED, des Ministeriums für Kultur und des Deutschen Kulturbundes im April 1960 wurde er vorgeführt, in großer Anzahl kamen ab August 1960 weitere Kopien zum Einsatz.

Doch bald aber verschwand er aus den Kinoprogrammen. Denn die mit großer Energie vorangetriebenen Anstrengungen der DDR-Wirtschaftsplanung um eine eigene ostdeutsche Flugzeugindustrie gerieten aufgrund wirtschaftspolitisch strategischer Entscheidungen im RGW selbst zur Fiktion.⁸⁷ Unüblicherweise hatte das DDR-Fernsehen den so aufwendig hergestellten DEFA-Film erst gar nicht übernommen. Der Film geriet rasch in Vergessenheit. Spätere filmhistorische Wertungen der Arbeiten Konrad Wolfs ignorierten ihn weitgehend, selbst in der letzten, zu DDR-Zeiten 1990 noch veröffentlichten Ausgabe der medienwissenschaftlichen Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“.⁸⁸

Leute mit Flügeln war ein Produkt der wiederkehrenden Monumentalisierung in der DDR-Geschichtspolitik seit 1958. Doch abgesehen von den beschriebenen politischen Umständen, die den Film „vergessen“ machten, ist in der fiktiven Episode von der Befreiung des Lagers „Görbeberg“ ein ästhetisch-politisches Muster angelegt, das Herzstück der offiziellen Darstellung Buchenwalds als Widerstandserzählung visualisiert, nämlich von der glorreichen bewaffneten Selbstbefreiung des Lagers unter kommunistischer Führung. Damit lag der Film also durchaus im Trend einer Kanonisierung der Lagergeschichte. Zu Beginn der sechziger Jahre, als sich die SED-Führung nach dem Bau der Mauer „nicht mehr nackt unter Wölfen“ (Walter Ulbricht) wähnte, hatte sich in DEFA-Filmen der um den historischen Ort rankende symbolische Bild-Fundus zu etablieren begonnen. Im ostdeutschen Spielfilm Ende des Jahrzehnts wurde das Motiv „Buchenwald“ ausschließlich als didakti-

85 Drehbuchfassung vom 18.8.1959: ebd.; Sign. 407, Einstellungen 412–427, S. 209–214.

86 Geschonneck berichtete ausführlich in seinen Erinnerungen über seine Lagerzeit: *Meine unruhigen Jahre. Lebenserinnerungen*, Berlin 1984, hier zit. nach Aufl. 1995², S. 196.

87 *Leute mit Flügeln* wurde aus dem Verkehr gezogen, nachdem das ehrgeizige Flugzeugbauprojekt in der DDR daran gescheitert war, daß der potentielle Hauptabnehmer für Flugzeuge, die UdSSR, selbst ein Mittelstreckenpassagierflugzeug baute und kein Interesse mehr an der Dresdener Flugzeugproduktion zeigte; s. auch Ralf Schenk, *Mitten im kalten Krieg 1950 bis 1960*, in: *Filmmuseum Potsdam* (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, S. 146.

88 Vergleiche die 1990 veröffentlichte Ausgabe 39 der „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft“ („Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte“).

sches Moment gebraucht. Beispielsweise verknüpfte Regisseur Janosz Veiczi in *Schritt für Schritt* (1960)⁸⁹ eine „beschwörend anmutende Buchenwald-Montage“ mit dem nahezu in Echtzeit filmisch wiedergegebenen Vereidigungs-Zeremoniell von NVA-Rekruten.⁹⁰

Hingegen blieben DEFA-Produktionen in ästhetisch eigenwilliger Machart, wie etwa *Professor Mamlock*⁹¹, die von der bitteren und für ihn tödlichen Erkenntnis eines jüdischen Arztes vom Vernichtungswillen des NS-Systems in Deutschland erzählt oder *Der Fall Gleiwitz*⁹², der formal eigenwillige Rekonstruktionsversuch der nationalsozialistischen Provokation im August 1939 gegen Polen, die Ausnahme bzw. ernteten von der Kulturbürokratie starke Kritik.⁹³ DEFA-Produktionen, die sich offenkundig unbequemen Fragen zuwandten, etwa inwieweit NS-Täter auch in der ostdeutschen Gesellschaft wiederzufinden seien und überdies noch ästhetisch vom DEFA-*mainstream* abwichen, fanden nur ein ausgesprochenes Minderheitenpublikum. So näherten sich Regisseur Joachim Kunert und Autor Günther Kunert in streckenweise expressiven Kameraeinstellungen mit *Das zweite Gleis*⁹⁴ der Geschichte von der Verstrickung zweier Eisenbahnbeschäftigter in die Ermordung eines flüchtigen jüdischen KZ-Häftlings der Frage des Umgangs mit der NS-Zeit in der DDR der frühen sechziger Jahre an.

Während die offizielle Erinnerung an das NS-System zu einem entscheidenden Faktor der Geschichtsdeutung der DDR geworden war und abweichende Stimmen in die Defensive gedrängt worden waren, blieb dies auch für den Gebrauch filmischer Bilder, die sich auf die Lagergeschichte und -erfahrung in Buchenwald bezogen, nicht folgenlos. Die Verfilmungen des 1958 erschienenen Romans *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz markieren in mehrfacher Hinsicht eine Zäsur in der Rezeptionsgeschichte von „Buchenwald“ in der DDR; zum einen, weil nun hier ausdrücklich erstmals im DDR-Film konkret vom Konzentrationslager Buchenwald erzählt wurde, zum anderen, weil mit den ästhetischen Mitteln des Kinos die ersehnte „Massenwirksamkeit“ einer „gültigen“ Erzählung erzielt werden konnte und emotional starke Bilder geschaffen wurden.

89 Inhalt: Ein pazifistisch eingestellter Arbeiter hadert mit seinem Sohn, der sich zur NVA gemeldet hat. Der Vater trifft mit dem Kommandeur seines Sohnes zusammen. Er ist der Bruder seines Kollegen, gegen den er bei der Gestapo trotz Folter nicht ausgesagt hat. Das Gespräch der beiden und ein aufklärender Besuch der Gedenkstätte Buchenwald lassen ihn die Gründe seines Sohnes verstehen. Regie: Janosz Veiczi, Drehbuch mit Rudolf Böhm und Heinz Kahlau, nach der Erzählung „Hanna, die Jawa und ich“ von Karl-Heinz Rappell, Einsatz ab 7.10.1960.

90 So der Dramaturg Dieter Wolf in seiner Porträtskizze von Regisseur Janosz Veiczi, in: Rolf Richter (Hg.), DEFA-Spielfilme und ihre Kritiker, Berlin(O) 1983, Band 2, S. 212ff., hier: S. 220. Statistiken weisen 3,7 Millionen (!) Zuschauer innerhalb von knapp sieben Monaten aus, die weithin Pflichtveranstaltungen für „Angehörige der Streitkräfte der DDR“ und Vorfürungen von „Massenorganisationen“ beiwohnten.

91 Regie: Konrad Wolf, Premiere: 17.5.1961.

92 Gerhard Klein, Wolfgang Kohlhaase, Premiere: 24.8.1961.

93 *Professor Mamlock* erreichte bei ähnlicher Laufzeit 940 000, *Der Fall Gleiwitz* 761 000 Zuschauer. Wenn DEFA-Filme in den sechziger Jahren die Millionengrenze erreichten, konnten sie schon als erfolgreich gewertet werden.

94 Einsatz des Films ab 26.10.1962. Nach drei Wochen wurden nur etwa 130 000 Zuschauer gezählt. BArch Berlin DR 1; 4168. Vgl. Erika Richter, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Filmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, Berlin 1994, S. 172ff.

KAPITEL 4

Visualisierung eines „Gründungsromans“: *Nackt unter Wölfen*

1. Romanentstehung und Probleme mit der Verfilmung

Apitz' Buch, der eine langjährige Haftzeit im nationalsozialistischen Konzentrationslager Buchenwald überlebt hatte, nahm nach seiner Erstpublikation einen festen Platz im literarischen Kanon antifaschistischer Publikationen in der DDR ein. Mit insgesamt 58 Auflagen bis 1989 und weltweit über drei Millionen verkauften Exemplaren zählt es zu den erfolgreichsten belletristischen Publikationen des Verlagswesens der DDR.¹ Die wechselvolle Geschichte des Buches ist unmittelbar mit den filmischen Adaptionen verknüpft: als Produktion des Deutschen Fernsehfunks 1960 und als DEFA-Kinofilm 1963. Im folgenden soll deshalb auf Entstehungszusammenhänge wie auf die mehrfache „Übersetzung“ und mediale Neugestaltung dieses im antifaschistischen Kanon der DDR herausragenden Buches eingegangen werden.

Als zeitweilig freier Autor und Dramaturg beim DEFA-Studio für Spielfilme dachte Apitz bereits recht früh an die Verfilmung der Geschichte eines von Häftlingen in Buchenwald geretteten polnisch-jüdischen Kindes.² Im November 1954 unterbreitete er erstmals dem damaligen Direktor des Spielfilmstudios, Hans Rodenberg, den Vorschlag, die Geschichte von einem in Auschwitz geborenen dreijährigen „polnischen Knaben“ zu behandeln, der im „Februar oder März 1945“ mit einem der Häftlingstransporte unter Aufsicht eines polnischen Häftlings nach Buchenwald gelangt war und in die Obhut von Häftlingen verschiedener Nationalität gelangte. Solchen unerwünschten *rassischen* Nachwuchs hätte die Lager-SS zu vernichten versucht, was in diesem Falle bis zur Befreiung Buchenwalds hätte verhindert werden können. Bemerkenswert ist der Hinweis von Apitz auf den SS-

1 Ingrid Hähnel/Elisabeth Lemke, Millionen lesen einen Roman. Bruno Apitz' „Nackt unter Wölfen“, in: Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion, Leipzig 1987, S. 21–60 und zu seinem geschichtspolitischen Stellenwert v. a. Thomas Taterka, Grundzüge des Lagerdiskurses in der DDR, S. 359ff. Mit der Entstehungsgeschichte des Romans befaßt sich Susanne Hantke, die eine kritische Edition der Manuskripte von Bruno Apitz zu dem Roman vorbereitet.

2 Interview von Josef-Hermann Sauter mit Bruno Apitz, veröffentlicht in: Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1974, hier bes. S. 363ff.

Kommandoführer der Effektenkammer, „Tommy“, der „ein Auge zudrückte“, zumal er sich angesichts der „mulmigen“ Kriegssituation mit den Häftlingen „gut stellen“ wollte.³ Doch aus der Studioleitung in Babelsberg erntete er nur demonstratives Desinteresse. „So rührend die Tatsachen an sich sind“, werde eine im Konzentrationslager spielende Filmgeschichte in ihrer Wirkung als „problematisch“ erachtet, weil sie den heldenhaften antifaschistischen Kampf nicht widerspiegeln, so die Meinung der begutachtenden Lektorin.⁴ Nach Meinung der Studioleitung sei das Buch „für den heutigen Kampf gegen den Faschismus und Neofaschismus nicht aktuell“. Einige Jahre später tat Rodenberg Apitz gegenüber sehr überrascht und schützte ein Mißverständnis vor.⁵

Die Ablehnung des Filmstudios in einer Zeit, als die Vorbereitungen für den Aufbau der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald in vollem Gange waren, mutet nur scheinbar paradox an. Der Studioleitung schien nicht nur die „antifaschistische Thematik“ schon ausreichend besetzt. Mit begutachtenden Kollegen vom Deutschen Schriftstellerverband (DSV) zweifelte sie auch an den literarischen Qualitäten des Autors, dessen Renommee als Buchenwaldhäftling indes unbenommen war. Gewichtiger und letztlich entscheidend waren die Maßgaben eines Antifaschismusbildes dieser Jahre, das von dem spezifischen historischen Gewicht einzelner Widerstandsgruppen oder gar individuellen Schicksalen von Opfern absehen wollte. Dabei lag auf dem Tisch des Lektorats des DEFA-Spielfilmstudios in Babelsberg außer dem Apitzschen Manuskript auch ein Filmszenarium des russischen Autors und Überlebenden des Konzentrationslagers Mauthausen Juri Pilar mit dem Titel *Die letzten Tage*. Seine Erinnerungen an die „Arbeit der internationalen Parteigruppe“ im Lager Mauthausen bis zur Befreiung publizierte der Verlag „Volk und Welt“ 1957 unter dem Titel *Wir bezwangen den Tod*.⁶ „Die sowjetischen Genossen sehen keinen vordringlichen Grund, diesen Film in der UdSSR zu produzieren, würden uns aber sehr gern bei diesem Projekt hinsichtlich der Rechte der Bezahlung des Autors, der Beteiligung sowjetischer Schauspieler usw. jede von uns gewünschte Hilfe leisten“, notierte Chefdramaturg Konrad Schwalbe in einem Bericht von einem Gespräch in Moskau über zukünftige Co-Produktionen der DEFA mit sowjetischen Studios im Rahmen des jüngst abgeschlossenen Kulturabkommens. Obwohl sich Politbüromitglied Heinrich Rau, ein ehemaliger Gefangener und Augenzeuge von der Befreiung Mauthausens, sehr für das Buch interessierte, blieb auch dieses Manuskript liegen.⁷ Vielleicht wurde das Szenarium im Spielfilmstudio wegen seiner streckenweise drastisch-realistischen Erzählweise verworfen. Möglich ist aber auch, daß es zumindest die Überlegungen von Konrad Wolf und Karl Georg Egel bei den Arbeiten an der geschichtspolitisch paßfähigen epischen Heldensaga *Leute mit Flügeln* beeinflusste. Jedenfalls scheu-

3 Schreiben von Apitz an Rodenberg vom 27.11.1954. Es liegt der Skizze „Junge Ehe“ bei, die nichts mit dem Buchenwald-Stoff zu tun hat, BArch Berlin; DR 117; 8661. Für diesen Hinweis danke ich Detlef Kannapin ganz herzlich.

4 Aktenvermerk der Dramaturgin des Studios, Eva Seemann, vom 5.1.1955, worin sie die Ablehnungsgründe zusammenfaßte, BArch Berlin; DR 117; Nr. 13 („Verträge Autoren“).

5 Schreiben Rodenberg an Apitz, 5.5.1962, BArch Berlin; DR 117; V1.

6 Die Handlung der fiktionalisierten Geschichte ist im Konzentrationslager „Melkhausen“, irgendwo in Österreich, angesiedelt.

7 Bericht Konrad Schwalbes an Hermann Schauer von seinen Moskauer Gesprächen über zukünftige Co-Produktionen mit der Sowjetunion, 6.10.1958, BArch Berlin; DR 117; BA 1931.

ten damals, so ein früherer Kollege von Apitz in der Dramaturgieabteilung des Spielfilmstudios, „DEFA und Verantwortliche in der SED-Führung [...] davor zurück, ‚leidende‘ Antifaschisten in den Vordergrund zu stellen. Man wollte nur ‚unverzagt kämpfende‘ präsentieren.“⁸ Sicherlich spielte dabei die Haltung in den Führungsgremien der SED eine gewichtige Rolle, die im Prozeß der geschichtspolitischen „Selbstlegitimierung“ (Manfred Overesch) der DDR darauf drängten, die Zeit des Nationalsozialismus als erschöpfend behandelt und „bewältigt“ in das Kabinett des Traditions- und Erbekanons einzustellen.

Weitsichtiger hingegen setzte der „Mitteldeutsche Verlag“ darauf, im Jahr der Eröffnung der Gedenkstätte Buchenwald mit einem attraktiven Buchtitel die Jahresplanung zu erfüllen. Zunächst voller Vorbehalte, begriffen die betreuenden Lektoren rasch die emotionale Stärke des Romans, der die Geschichte der illegalen Lagerorganisation der Kommunisten mit der anrührenden Rettungsaktion im Lager verknüpft und dabei die Realität der komplexen und brutalen Überlebensstrategie unter den Lagerbedingungen nur andeutet. Während bereits veröffentlichte, kritisch-differenzierende Berichte und Darstellungen von ehemaligen Buchenwaldhäftlingen wie Ernst Wiecherts *Der Totenwald* oder Benedikt Kautskys *Teufel und Verdammte* (beide 1946) nur geringe Auflagenhöhen zugebilligt bekamen oder wie Eugen Kogons *Der SS-Staat* (1946) und Erich Maria Remarques *Ein Funke Leben* (1952) in der DDR keine Druckfreigabe erhielten, war mit dem Apitzschen Manuskript eine parteiliche wie emotional packende Sicht von einem „unbefleckten“ heroischen Widerstandskampf zu erwarten. Apitz hatte die bisher verfaßten skizzenförmigen Entwürfe zu einem Buchmanuskript verarbeitet, das die Lektoren in Halle betreuten. So erschien der Roman 1958 zum ersten Mal in kleiner Auflage und verkaufte sich dann überraschend schnell. Bereits nach wenigen Monaten waren hunderttausend Exemplare abgesetzt und Nachauflagen gestartet.

Die systematische Mobilisierung zu Besuchen in Buchenwald nach der Eröffnung der Gedenkstätte, mit organisierten Arbeitseinsätzen von FDJ-Gruppen zu Restaurierungsarbeiten auf dem Gelände und unzähligen Jugendweiherveranstaltungen, illustrieren sicherlich den Funktionsmechanismus einer kampagnenartigen, verordneten Gedenkmaschinerie der DDR. Doch das Ausmaß der „Pilger“-Massen auf dem Ettersberg⁹ verwies indes auch auf ein virulentes Interesse an dem historischen Ort, so daß der „ungeplante“ Bucherfolg von „*Nackt unter Wölfen*“ als Indiz für die damalige Sensibilisierung in der DDR wie im Ausland für Überlebensgeschichten aus der NS-Zeit gelten kann.¹⁰

8 Hans Müncheberg, *Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk – Erlebtes und Gesammeltes*, Berlin 2000, S. 151.

9 Nach offiziellen Angaben besuchten bis Ende 1983 über zehn Millionen Menschen die NMG Buchenwald und das ehemalige Lager. Klaus Trostorff, Direktor der NMG, anlässlich des 40-jährigen Jahrestags der Gründung des illegalen Internationalen Lagerkomitees in Buchenwald in dem Beitrag „Ihre Kraft und Standhaftigkeit sind uns Ansporn im Friedenskampf“, in: „Neues Deutschland“ 10./11.9.1983.

10 Klaus Wischnewski, der damalige stellvertretende Chefdramaturg des DEFA-Spielfilmstudios retrospektiv zur Produktionsgeschichte des DEFA-Films, in: Regie: Frank Beyer, S. 175.

2. Das Fernsehspiel

Im Vorfeld der Eröffnungsfeierlichkeiten der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“ hatte Apitz zunächst seine Buchgeschichte für eine Hörspielfassung¹¹ bearbeitet, auch ein Bühnenstück entstand. Anders als die DEFA begann sich der Deutsche Fernsehfunk bereits im Erscheinungsjahr für das Buch und seinen Autor zu interessieren. Apitz erlaubte früheren DEFA-Kollegen, die mittlerweile zur Fernsehdramatik nach Ostberlin übergewechselt waren, einen Blick in das Manuskript zu werfen.¹² Apitz hatte sich zunächst skeptisch bei den Drehbucharbeiten gegenüber einer Fernsehfassung geäußert. Denn er sah die Romangeschichte viel eher in großen Kinobildern. „Wird es hier die einzig gültige und mögliche wahrheitsgetreue Form annehmen, die ich als Autor fordern muß? Kann diese nicht eigentlich nur der Film?“ Doch die Fernsehredaktion hielt „Apitz und sein Manuskript fest“, der am liebsten wieder davon Abstand genommen hätte. Mit der von Günter Kaltopen geleiteten Produktionsgruppe schuf Apitz 1959 eine Dramatisierung des Buches.¹³ Er wohnte regelmäßig den Proben bei und nahm an der Arbeit mit den Schauspielern auf dem Set teil, begleitete die Produktion bis zur Endphase.¹⁴ Tatsächlich wurde die damalige Kapazität des Fernsehfunks stark gefordert. Die Vielzahl an Personen und Handlungsorten des live produzierten Fernsehspiels warf erhebliche organisatorische und logistische Probleme auf. Nur wenige Filmeinblendungen mit Außenaufnahmen waren möglich. Um Pannen auszuschließen, wurde das Fernsehspiel am Vorabend der Sendung gleich zweimal live durchgespielt und sicherheitshalber auf Film aufgezeichnet. Die DEFA-Studios gaben nun auch produktionstechnische Unterstützung. Trotz aller Schwierigkeiten geriet die Sendung

-
- 11 Am Sonntagmorgen, dem 10.4.1958, konnten die Hörer von Radio DDR I die Sendung *O Buchenwald, wir jammern nicht und klagen* empfangen, eine „klingende Anthologie von Liedern und Weisen“, die im KZ Buchenwald entstanden waren; spät abends, um 22.30 Uhr, sendete Radio DDR II dann die Hörspielfassung von Apitz (Regie: Joachim Witte). Dann wurde es nochmals von Radio DDR 1 am Tag der Eröffnung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald am 19.4.1958 wiederholt. Die Rollen sprachen Peter Sturm („Pippig“), Günther Simon („Krämer“), Manfred Borges („Höfel“), Edwin Marian („Kropinski“), Johannes Knittel („Kluttig“), Günter Meyer-Bredel („Reineboth“), Walter Schramm („Rose“), Walter Jupé („Zweiling“), Marianne Wüschler („Hortense“); s. auch René Schwachhofer, *Aufstand gegen die SS-Schergen (Der Buchenwald-Roman von Bruno Apitz als Hörspiel)*, in: „Neue Zeit“, 20.9.1958.
 - 12 Die betreuenden Dramaturgen Hildegard Tetzlaff und Hans Müncheberg, in: Hans Müncheberg, *Blaues Wunder*, S. 151.
 - 13 Filmdrehbuch zusammen mit Rolf Eichler, Regieassistentz: Rolf Eichler und Hildegard Diestelmann, Dramaturgin: Hildegard Tetzlaff, Kamera: Hans Heinrich, Fernsehkamera: Heinz Böhme, Hanna Christian, Horst Sauer, Filmbauten Alfred Schulz; die Darsteller: Bochow (Hans-Peter Minetti), Bogorski (Gert Schaefer), André Höfel (Manfred Borges), Hortense (Angela Brunner), Krämer (Johannes Wieke), Pippig (Fred Delmare), Kropinski (Edwin Marian), Pribula (Herbert Köfer), Reineboth (Wilfried Ortman), Riomand (Michael Mellinger), Zweiling (Wolfram Handel), das Kind (Frank Noll), Länge: ca. 115 min.
 - 14 Über elektronische Aufzeichnungsverfahren wie MAZ-Technik verfügte das DDR-Fernsehen damals noch nicht; s. den Bericht der Dramaturgin Hildegard Tetzlaff, *Feuer und Unrast*. Bruno Apitz und die Vorbereitung des Fernsehspiels „Nackt unter Wölfen“, in: „Berliner Zeitung“, 29.4.1960 und die Erinnerungen von Hans Müncheberg, der ebenfalls Bruno Apitz von der Dramaturgieabteilung des DEFA-Spielfilmstudios her kannte. *Blaues Wunder aus Adlershof*, S. 151ff.

von *Nackt unter Wölfen* zu einem der größten Erfolge des DDR-Fernsehens dieser Jahre.¹⁵ Seit 1960 galt auch der Tag der Befreiung Buchenwalds als Schwerpunkt in der Programmplanung, und die Lesart der Selbstbefreiung durch bewaffnete Häftlinge unter Führung politischer kommunistischer Häftlinge rangierte ganz oben in der Liste von Leitmotiven für die Ausgestaltung des Antifaschismus-Gedenkens.

Die Produktion des DDR-Fernsehens unter Leitung des routinierten Fernsehregisseurs Georg Leopold¹⁶ ist eine, den damaligen Möglichkeiten adäquate, kammerspielartige Inszenierung mit stark dialogischer Handlungsführung und eher statisch wirkendem Spiel der Akteure. Nur wenige Außenaufnahmen verweisen auf den historischen Ort, wie Kameraeinstellungen auf den rauchenden Kamin des Krematoriums, eine Kamerafahrt entlang des Lagerzauns in der Exposition oder der Blick eines Häftlings am Lagerzaun vom Ettersberg herunter auf das Thüringer Becken in einer Szene.

Als Realkulisse für die Außenaufnahmen, insbesondere für die Schlußszene „Stürmung des Lagertors“¹⁷ dienten der Lagertorkomplex von Buchenwald mit Appellplatz und dem Gebäude der ehemaligen Effektenkammer. Die Dreharbeiten fanden vom 15. Februar bis 2. März auf dem verschneiten Ettersberg statt. Nur wenige Wochen zuvor hatte dort das Drehteam der DEFA-Produktion *Leute mit Flügeln* noch letzte Einstellungen abgedreht.¹⁸

Mit einer assoziativen Montage von Archivaufnahmen und auf dem Gelände von Buchenwald inszenierten kurzen Szenen¹⁹ bildet die Exposition eine visuelle Klammer, die den Zuschauer auf den historischen Ort einstimmt und auf bei den Zuschauern abrufbare bildhafte Vorstellungen vom NS-Terror-Regime verweisen sollte:

... ein Häftlingstreck aus Auschwitz im Gänsemarsch ... prügelnde SS-Schergen und wild bellende Hunde ... der abfahrende Transportzug mit Güterwaggons ... der Qualm des Schornsteins der Lokomotive, der überleitet zum rauchenden Schlot des Buchenwalder Krematoriums...

Diese Bilder rekurrieren auf den aus Film und Literatur bekannten Zeichenvorrat zur Illustrierung des NS-Terrorregimes, begleitet von symbolischen Motiven nationalsozialistischer Herrschaft:

... (in Groß- und Detailaufnahmen) Uniformabzeichen ... Stiefel von SS-Wachgruppen ... (akustische und visuelle Zeichen des terroristischen Lagerregimes: „har-

15 Peter Hoff, *Fernsehen in der DDR von 1961 bis 1971*, in: Knut Hickethier, *Geschichte des Deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, S. 292.

16 Leopold führte beim Fernsehfunk in diesen Jahren auch Regie bei unterhaltsamen Stoffen wie *Papas neue Freundin* (1960), *Tempel des Satans* (1961) oder *Oh, diese Jugend* (1962).

17 Vgl. die Beschreibung auf den Seiten 186–193 der vorliegenden Untersuchung.

18 Dekorationen: Vorspann und „Vor Lagertor“ (Bild 60), „Bunkergang“ (56, 62), „Baracke innen“ (50), „Appellplatz vor Baracke“ (51, 54, 57), „Oberer Laufgang“ (58, 63, 65), „Wachturm“ (59, 64), Nachtaufnahme „Vor Bochows Baracke“ (2). BArch DR 117; 3186/2/180a („Nackt unter Wölfen“), Produktionsnr. 11/60).

19 Die wie die Schlußpassagen und einiger anderer Einstellungen in Buchenwald im Februar 1960 mit Hilfe der Ramacher-Produktion des DEFA-Spielfilmstudios Babelsberg realisiert wurden.

sche Befehle eines SS-Offiziers“, „bellende und Zähne fletschende Hunde“); ein Häftling lehnt zu Tode erschöpft an einer Hauswand, den Blick auf das schmiedeiserne Lagertor mit der Inschrift „Jedem das Seine“ gerichtet, während im Hintergrund eine Häftlingsgruppe über den verschneiten Platz getrieben wird ...



Buchenwald als Ort des Sterbens. Ankunft neuer Häftlinge im verschneiten Lager (Quelle: Still aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam).

Die Handlung der Fernsehverfilmung indes spielt sich überwiegend in Innenräumen ab, so daß den Zuschauer das klaustrophobe Gefühl einer geschlossenen, überschaubaren Welt kaum verläßt. Die wenigen Außenaufnahmen vermitteln den trostlosen und menschenfeindlichen Eindruck eines Lagers in winterlicher Atmosphäre. Erst in der Selbstbefreiungssequenz wird dies schließlich durchbrochen.

Wie im Roman spielt die Fernseh-Geschichte in den letzten Tagen vor der Befreiung des Lagers. Bereits an der Bearbeitung der Hörspielfassung hatte Apitz die Struktur seiner Erzählung verdichtet und sich weitgehend auf den Hauptstrang der Kindesrettung und den Kulminationspunkt der siegreichen Befreiungsaktion des Lagers durch bewaffnete Häftlinge konzentriert. Eine stringente dramaturgische Verkettung wurde geschaffen, die sich in der Romanfassung erst allmählich erschließt.²⁰ Der Film lenkt unmittelbar die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Grundkonflikt der Erzählung, spart die im Roman beschriebene Ankunft des Polen Jankowski aus, der heimlich das jüdische Kind in einem Koffer ins Lager gebracht hatte. Höfel, der Kapo der Effektenkammer, gerät in einen schweren Zwiespalt, als er das Kind mit seinen Kameraden Pippig und Kropinski vor der SS verstecken will, die es mit Sicherheit umbringen würde. Man erfährt, daß Höfel zur illegalen kommunistischen Organisation gehört. Als ehemaliger Soldat soll er Häftlinge an versteckten Waffen ausbilden und sich deshalb keinem zusätzlichen Risiko aussetzen, was zweifellos diese Rettungsaktion bedeuten würde. Höfel will sich der Parteidisziplin beugen, muß aber zugleich seine Funktion in der Untergrundorganisation vor seinen Kameraden verbergen. Schließlich vermag er sich den Protesten Pippigs und Kropinskis wie auch seinen eigenen Gefühlen nicht verschließen. Er informiert Bochow von der Parteiführung, der ihm gefährliche „Gefühlsdu-

20 Ingrid Hähnel/Elisabeth Lemke, *Millionen lesen einen Roman*, S. 33.

selei“ vorhält. Denn es stünde das Leben eines Kindes gegen das von 50 000 Häftlingen und die Sicherheit der illegalen Organisation. Höfel stößt die nüchterne Herangehensweise Bochows ab („Hast Du denn kein Herz im Leib?“), doch sieht er auch keine Alternative. Bochow erzielt Einverständnis mit dem Lagerältesten Krämer, ebenfalls ein Genosse, obwohl diesem die Sache „gegen den Strich geht“, das Kind und seinen polnischen Retter mit dem nächsten Gefangenentransport aus dem Lager zu schaffen. Der Zuschauer erfährt, daß der Zielort das Vernichtungslager Bergen-Belsen sei, also beide in den nahezu sicheren Tod gehen würden. Bochow rechtfertigt sich vor Krämer: „Es ist hart, was wir verlangen, aber die Bedingungen, unter denen wir leben, sind hart.“



Das Kind, in einem Koffer verborgen, wird von Häftlingen in die Effektenkammer gebracht und dort versteckt (Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

SS-Scharführer Zweiling, ein Rückversicherer nach beiden Seiten, entdeckt das Kind bei den Häftlingen Pippig und Kropinski in der Effektenkammer, zwingt Höfel zu einem Handel. Er würde keine Meldung machen, falls ihm Höfel für die Zeit nach Ankunft der amerikanischen Armee, die schon den Rhein überschritten habe, eine Leumundsgarantie zusicherte. Krämer macht Höfel heftige Vorhaltungen, sich mit einem „Spitzbuben“ einlassen zu wollen. Schließlich aber einigen sie sich, die Sache selbst zu regeln und Bochow nicht einzuweihen.



Bedroht durch die SS-Gewalt. SS-Mann Zweiling (Wolfram Handel) versucht sein Wissen zu nutzen, um sich bei Häftlingen rückzuversichern (Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

Der Handlungsverlauf in wenigen wechselnden Handlungsorten gewinnt an Dynamik, als sich Zweiling auf Anraten seiner kapriziösen, kalt berechnenden Ehefrau Hortense dazu entschließt, eine anonyme Botschaft an SS-Hauptscharführer Reineboth zu lancieren, die suggeriert, Höfel würde ihn zu erpressen versuchen. Reineboth wiederum durchschaut Zweilings Doppelspiel und zwingt ihn, die Drahtzieher der kommunistischen Organisation ausfindig zu machen. Das Internationale Lagerkomitee (ILK) muß nun die Angelegenheit verfolgen, als Höfel und Kropinski in verschärften Arrest genommen werden, verhört und schwer gefoltert werden. In einer geheimen Zusammenkunft drängt Bochow zum Handeln. Der Pole Pribula ist für einen Aufstandsversuch, der Franzose Riomand beschwichtigt. Schließlich meldet sich der Sowjetrusse Bogorski zu Wort. „Wir sehen in Höfel nur einen kleinen, schwachen Menschen. Ich sehe in ihm einen Kommunisten. Das ist großer Unterschied.“ (Kamera-Zoom auf Bogorski, Nahaufnahme und Ablende).



Zusammenkunft der Illegalen

Linkes Bild: (links Gert Schaefer als Bogorski, rechts Hans-Peter Minetti als Bochow). Der Topos des sowjetischen Führungsanspruchs im Lager und die „Weisheit der Partei“

Rechtes Bild: Der Pole Pribula (Herbert Köfer) und der Franzose Riomand (Michael Mellinger)
(Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

Bevor die SS nach dem Verrat des Häftlings Rose das Versteck des Kindes finden kann, hat es der Sowjetrusse Bogorski bereits selbst heimlich an einen anderen Ort gebracht. Über einen Spitzel erhält die SS eine Liste mit 46 Personen, die sie als Führungsgruppe der Illegalen vermutet. Kurz vor Beginn der Evakuierung des Lagers vor der heranrückenden amerikanischen Armee ordnet sie die Erschießung der 46 an. Wieder bespricht das ILK die Lage, und wiederum gibt Bogorski den Weg vor. Man müsse die Häftlinge über das Lager verteilt verstecken: Sand auf einem Haufen könne man mit einer Schaufel packen, nicht aber, wenn man ihn fein verteile. Ein Häftlingsaufstand wird erwogen. Man erfährt, daß nationale Widerstandsgruppen kämpfen und die Evakuierung des Lagers verhindern wollen. Krämer gibt die wenigen versteckten Waffen für einen Kampf gegen 6 000 SS-Leute zu bedenken und rechtfertigt sein Handeln wegen des Kindes. Es sei keine leichte Entscheidung, Menschen auf Transport und damit in den Tod zu schicken, um andere Menschen zu retten. Bochow sekundiert und fordert „Disziplin, Geduld und Bereitschaft“. Die Lage der immer näher heranrückenden Front verändere sich täglich zu Gunsten der Häftlinge. Der

Sowjetrusse Bogorski schließlich wirft entschlossen ein, die 46 nicht auszuliefern. Bochow: „Genossen, das ist der Aufstand. Man will kämpfen, auf Sieg oder Tod.“ Bogorski zuversichtlich: „Der Sieg, Genossen, nur der Sieg.“ Das Kind, nun in Häftlingskleidung, wird zu den Häftlingen in die Baracke gebracht. Diese verhindern, daß ein SS-Offizier das Kind im letzten Moment noch erschießt. Die SS beginnt sich abzusetzen. Waffen werden aus den Verstecken geholt.

Für die Inszenierung des dramatischen Finales (Bewaffnung der Häftlinge, die Besetzung des Wachturms, der Abmarsch der SS) nahm sich offenkundig die Produktionsgruppe in Babelsberg die abgedrehten Sequenzen für *Leute mit Flügeln* zum Vorbild. Die Befreiungssequenz (Außenaufnahmen Buchenwald und in Kulissen):

Kampfszenen auf einem Wachturm am Lagertor, allen voran Bogorski ... Der SS-Schütze wird überwältigt, Bogorski dreht das erbeutete MG in Richtung SS-Kommandantur ... Die Hakenkreuzfahne am Lagertor wird heruntergerissen ... Bogorski und Bochow schütteln sich die Hände (Großaufnahme) ... Jubel von Häftlingen ... das Kind in ihrer Mitte.

Die SchlußEinstellung zeigt die Figurengruppe vor dem Glockenturm der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.



Mit Symbolismen aufgeladene Inszenierung des Aufstands im Fernsehfilm
(Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

In der Fernsehadaptation geht es zweifellos um das wirkungsvolle Bild einer funktionsfähigen und unbeirrt siegeszuversichtlichen illegalen Arbeit der Kommunisten im Lager Buchenwald. Handlungen im Zusammenhang mit der Lageroutine (Sortieren der Habseligkeiten ankommender Gefangener, Zusammenstellen einer Häftlingsliste für den nächsten Transport, Beschaffung von Lebensmitteln für das Kind über Häftlingsbeziehungen) haben zu meist illustrierende Bedeutung. Nur selten verweisen sie auf die Sache selbst oder sind handlungsdramatisch relevant, etwa in der Unterredung Bochows mit Krämer, als der Lagerälteste seine inneren Konflikte offenlegt. Streckenweise ist die Inszenierung sehr um eine historisch gemäße Rekonstruktion äußerlicher Details bemüht. So tragen die Kapos im Ge-

gensatz zu den einfachen Häftlingen Zivilkleidung und Armbinden mit der Aufschrift „Capo“, der Lagerälteste überdies hohe Schaftstiefel. Doch ausgespart bleiben viele Schilderungen in Apitz' Roman vom Lageralltag, insbesondere vom „Kleinen Lager“, von der Arbeit der Funktionshäftlinge der Lagerselbstverwaltung, von den Außenkommandos und den chaotischen Zuständen, die vor allem in den letzten Wochen vor der Befreiung das Lagerbild prägten.

Kaum wurde die Substanz der Figuren, wie sie im Roman entworfen sind, ausgeschöpft. So sind die SS-Offiziere recht oberflächlich, zuweilen schematisch gezeichnet; ihre Typisierung erstreckt sich vom ängstlich-hinterhältigen Zweiling, den zynisch Kalkulierenden aber zum letzten Vernichtungsschlag gegen das Lager und die „Kommune“ entschlossenen Reineboth und Schwahl bis zu dem brutal-cholerischen Fanatiker Kluttig. Ihre Charakterisierung weist kaum über vordergründige Zeichnung ihrer Physiognomien hinaus: SS-Offizier Zweiling ertappt die Häftlinge in der Effektenkammer des Lagers in ihrer rührenden Sorge um das „kleine Menschlein“. In dem lauern den Verhandeln mit Höfel zieht er demonstrativ mit seinem stiefelbewehrten Fuß die schützende Decke von dem auf Kleidern sich krümmenden kleinen Jungen. Er ist als triebhafter und dummer Mensch, seine Frau Hortense als skrupellos Kalkulierende, als „blondes Gift“ gezeichnet. Ausgiebig sind hingegen die Folterszenen der SS ausgebaut, ein Charakteristikum vieler für den Film oder das Fernsehen adaptierter antifaschistischer Stoffe. So bleibt diese Fernsehadaptation insgesamt ästhetisch dem filmischen Heroismus von DEFA- (und sowjetischen) Produktionen der fünfziger Jahre verpflichtet.

Stärker ausdifferenziert ist die Häftlingsgruppe, doch bleibt auch diese weithin flächig. Am profiliertesten unter den Häftlingen ist der vor der Folter schwach gewordene Rose (Peter Sturm), der beim Verhör der SS aus Angst zitternd, in höchster Not sogar alles auf den schwer mißhandelten Pippig abwälzt (er weiß nicht, daß Pippig bereits seinen Verletzungen erlegen ist). Roses von Panik geleitetes Verhalten führte unweigerlich zu seinem Verrat, das in expressiven, symbolgeladenen Bildern des Fernsehspiels ausgemalt ist:

Die Angst von „Rose“ vor dem bevorstehenden Verhör durch die SS-Schergen ist intensiv ausgespielt, bis er Verrat begeht. Schnitt. „Pippig“ wird mit brennenden Zigaretten gefoltert. Sein Gesicht in Großaufnahme, sein Schrei wird verlängert, parallel zu einer Überblendung von seinem geschundenen Gesicht aus eine Einstellung mit dem friedlich schlafenden Kind.

Die Pffligkeit von Häftlingen, Verbindungen im Lager zu nutzen und der SS ein Schnippchen zu schlagen (Pippig), das ungestüme Vorwärtsdrängen polnischer Genossen (Pribula) aber auch der standhafte Heroismus der Häftlingsgemeinschaft, bewegt sich im Rahmen einer wortlastigen Inszenierung der Aufstandsplanung. Die entscheidenden Auseinandersetzungen werden verbal ausgetragen (Bochow-Krämer, Treffen der Illegalen), nicht szenisch aufgelöst. Nur andeutungsweise sind die Konflikte einzelner Protagonisten vertieft worden. Bochows anfänglich harte Haltung gegen die Kindesrettung ändert sich durch die Initiative einzelner Kameraden (Höfel, Pippig, Kropinksi), vor allem durch die überlegte Haltung des Russen Bogorski. Generell wirkt diese Figur, in der Handlungskette gar als *deus ex machi-*

na, wie ein Katalysator in den Entscheidungsdebatten der Illegalen und als Akteur in aussichtslosen Momenten. Als Pendant zu Bochow verkörpert er eine höhere „Weisheit“ (die der sowjetischen Partei), ohne aufdringlich allwissend zu sein. Sie kommt sinnfällig darin zum Ausdruck, daß Großaufnahmen von ihm zumeist die Sequenzen von der Zusammenkunft der Illegalen abschließen.



Das illegale Lagerkomitee beschließt den Aufstand. Links: Lagerältester Krämer (Johannes Wieke)
(Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel NACKT UNTER WÖLFEN / DRA Potsdam)

Bogorski greift entscheidend in den Handlungsverlauf ein, als er, anders als im Roman, eigenmächtig das Kind ohne Wissen der Genossen des Lagerkomitees vor dem Zugriff der SS rettet. In der Aufstandssequenz wird er als kämpferischer Motor ins Bild gerückt, kulminierend in der eigenhändigen Eroberung des Maschinengewehrs auf dem Wachturm über dem Haupttor des Lagers. Im Roman hingegen ist er bei der Befreiung nicht dabei, weil er russische Kriegsgefangene auf einem Transport begleitet, um ihre Befreiung zu organisieren.²¹

Insgesamt beförderte der Film in erster Linie ein Bild von der illegalen Organisation, das der Intention des Romans von Aplitz nahekam, sich aber der psychologischen Motivation einzelner Akteure und vieler „Zwischentöne“ der Romanvorlage letztlich verschloß. Die sowjetische „Führungsrolle“ ist demonstrativ szenisch verankert. Immerhin verlieh die Menschlichkeit der Häftlinge – ihr uneigennütziges, sich selbst gefährdender Einsatz für das Leben des Kindes – der Widerstandsorganisation eine entscheidende humane Dimension, die in vielen fiktionalen Widerstandsgeschichten der DEFA und des Fernsehens bis dahin selten zu finden war. Die Standhaftigkeit Einzelner und die Flexibilität des Parteinetzes fügten sich zu einer Einheit zusammen.

Die Plazierung des Fernsehspiels (als Direktübertragung) am Vorabend zum 15. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds, am Sonntag, dem 10. April 1960, um 20 Uhr, zeugt von dem hohen Stellenwert in der Programmplanung und erreichte bei noch recht bescheidener Ausstattung der Haushalte mit Empfangsgeräten eine für dramatische Fernsehproduktionen bis dahin ungekannte Beachtung. Am Vormittag war ein Sendeplatz für eine einstündige

21 Roman „Nackt unter Wölfen“, 26. Aufl. der ersten Ausgabe des Mitteldeutschen Verlages Halle/Saale 1958, S. 469f.

Direktübertragung von der Kundgebung um 11 Uhr freigehalten worden. Danach folgte das Melodram *Lilo Hermann* von Paul Dessau nach dem gleichnamigen Poem von Friedrich Wolf. Auf der Titelseite der Programmzeitschrift „Funk und Fernsehen“, Nr 16(1960), prangte eine Fotografie, auf der Apitz Schulkindern aus seinem Buch vorträgt; im Hintergrund ist ein raumfüllendes Bücherregal zu sehen. Die Bildunterschrift informiert den Leser: „Bruno Apitz erzählt den Jungen Pionieren Gert, Peter und Monika in ihrem Berliner Zentralhaus aus seiner elfjährigen Haftzeit.“ Auf viele Zuschaueranfragen hin wurde die Sendung wenige Wochen nach der ersten Ausstrahlung am Vorabend des Gedenktages der Befreiung wiederholt. Das Kollektiv des Fernsehspiels erhielt 1960 den Kunstpreis der DDR überreicht. Jetzt tauchte nach der Ausstrahlung verschiedentlich in der Presse auch der Wunsch nach einer Kinoverfilmung auf. Im Montagnachmittagsprogramm des 12.4.1965, um 15.30 Uhr, wurde das Fernsehspiel in der beliebten Reihe „Bei Professor Flimmrich“ für die diesjährigen Jugendweiheteilnehmer erneut gesendet.²²

3. Die Kino-Verfilmung der DEFA

Trotz seiner uneinheitlichen Inszenierung verhalf das Fernsehspiel dem Roman von Apitz zu weiterer Popularität, wie die wenigen überlieferten Zuschauermitteilungen an die Fernsehredaktion vermuten lassen.²³ Die Zuschauer waren derart beeindruckt, daß der Fernsehfunk auch einen Export des Werks erwog. Apitz, dem bereits im Erscheinungsjahr der Nationalpreis III. Klasse verliehen wurde, registrierte wohl mit Genugtuung den raschen Ausverkauf der ersten Buchauflagen und die ersten Übersetzungen (bis 1960 ins polnische, tschechische und ungarische, bulgarische, schwedische, selbst ins japanische).

Mittlerweile hatten sich die kulturpolitischen Rahmenbedingungen verändert. Mit Unterstützung aus dem Haus des nun von Hans Bentzien geleiteten Kulturministeriums konnte das neue Leitungspersonal des DEFA-Spielfilmstudios andere Wege einschlagen. Denn die „staatsoffizielle Inflationierung des Themas“ durch Gedenkrituale, Heldenverehrungen und antiwestliche Abgrenzungsrhetorik hatte selbst Mobilisierungswillige ermüden lassen.²⁴ Im Kino begannen sich neue Tendenzen abzuzeichnen, als jüngere DEFA-Regisseure wie Konrad Wolf, Heiner Carow und Frank Beyer auch international stark beachtete Filme mit anti-faschistischer Thematik realisierten.²⁵ Mit ambitionierter Kamera- und Handlungsführung

22 In kurzer Folge wurde das Fernsehspiel 1961 am 23.4., 6.9. und 29.11. ausgestrahlt, nach längerer Pause dann am 28.4.1975, am 10.1.1977 und am 6.2.1980.

23 DRA Potsdam. Historisches Archiv, Sammlung Zeitgeist. Auswahl 1954–1961; vgl. auch die unter dem Titel „Nackt unter Wölfen“. Großer Erfolg eines aktuellen Fernsehspiels über die Befreiung des KZ Buchenwald“ versammelten Leserbriefe in: „Neues Deutschland“, vom 19.4.1960.

24 Vgl. Klaus Wischnewskis Beitrag, Die bittere Aktualität. „Nackt unter Wölfen“ 1963, in: Ralf Schenk, Filmuseum Potsdam (Hg.), Regie: Frank Beyer. Berlin 1995, S. 174–179, hier: S. 174.

25 Darunter *Sterne* (1959) und *Professor Mamlock* (1961) von Konrad Wolf, *Fünf Patronenhülsen* und *Königskinder* von Frank Beyer und Walter Gorrish (1960 und 1962), *Sie nannten ihn Amigo* von Heiner Carow, Vera und Claus Küchenmeister (1959) *Der Fall Gleiwitz* von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase (1961).

wurden individualisierte „starke“ Geschichten realisiert, die weniger aufdringlich dem kanonischen Katalog Rechnung trugen. Die NS-Vergangenheit wurde aus teilweise neuen Perspektiven behandelt. Die Erfahrung antifaschistischer Widerstandsaktivitäten erschloß sich in Regiearbeiten jüngerer Filmkünstler wie *Fünf Patronenhülsen* (1960), *Königskinder* (1962) oder *Das zweite Gleis* (1962).²⁶

Nach dem unerwarteten Erfolg des Apitzschen Bestsellers bekam die Studioleitung der DEFA die Auflage, die Geschichte von *Nackt unter Wölfen* in ein Kinoformat zu bringen und warb nun vehement um den Erfolgsautor. Bereits 1959 hatte Klaus Wischnewski, der stellvertretende Chefdramaturg des Babelsberger DEFA-Studios, bei Apitz angefragt und signalisiert, daß die DEFA eigentlich schon lange den Romanstoff verfilmen wolle. Noch zutiefst verärgert über die Ablehnung seines Stoffes durch den früheren Studiodirektor Rodenberg vor drei Jahren reagierte Apitz offensichtlich ziemlich unwillig.²⁷ Doch er sah wohl auch seinen Traum von einer Kinoverfilmung näher rücken und stellte seinerseits harte Bedingungen, unter anderem eine die Gepflogenheiten sprengende Honorarforderung, der die DEFA schließlich ein gutes Stück entgegenkam.²⁸ 1960 vereinbarte das Studio mit dem Intendanten und Regisseur am Deutschen Theater, Wolfgang Langhoff, der selbst einige Monate von den Nationalsozialisten in einem Konzentrationslager interniert worden war, die Regiearbeit zu übernehmen. Eine Zusammenarbeit kam zunächst nicht zustande, bzw. die Verhandlungen zogen sich in die Länge. In der Zwischenzeit wandte sich Apitz der Realisierung der Fernsehfassung zu.

1962 nahm das DEFA-Projekt Gestalt an. Nachdem sich der von Apitz favorisierte Wolfgang Langhoff als Regisseur von anderen Verpflichtungen nicht frei machen konnte, erhielt Frank Beyer die Chance und begann nach Abschluß seines Films *Königskinder*, mit Bruno Apitz an einer Kinoverision von *Nackt unter Wölfen* zu arbeiten.²⁹ Mehrere Gründe veranlaßten den damals Dreißigjährigen (Jahrgang 1932), sich an dem Vorhaben zu beteiligen. So gelang es vor allem mit antifaschistischen Stoffen Ende der fünfziger Jahre, aus der künstlerischen Krise der DEFA-Filmproduktion herauszufinden und dem chronischen Mangel an „echten“, überzeugenden Geschichten abzuwehren. „Zunächst war ich nicht besonders froh über dieses Angebot, denn ich wollte mich nicht zu einem Spezialisten für antifaschistische Themen entwickeln. Auf der anderen Seite war dieser Roman nicht nur ein Bestseller in der Nachkriegsliteratur der DDR, sondern ein in viele Sprachen übersetzter Welterfolg.“ Die literarische Vorlage, eigentlich eine Novelle, schien ihm als Filmvorlage besonders gut geeignet.³⁰ Schließlich sah sich der Absolvent der renommierten tschechoslowakischen

26 Bei den beiden erstgenannten Filmen war Frank Beyer als Regisseur beteiligt. Die Drehbücher schrieb der Remigrant und „Spanienkämpfer“ Walter Gorrish, bei *Königskinder* hatte auch Gorrishs Frau Edith mitgeschrieben; Joachim Kunert führte Regie bei der Umsetzung des Drehbuchs *Das zweite Gleis* dem von dem Autor Günter Kunert.

27 Studiodirektor Jochen Mückenberger und Chefdramaturg Klaus Wischnewski in einem Schreiben an den stellvertretenden Kulturminister Hans Bentzien, 16. April 1962, BArch Berlin; DR 117; V1.

28 Wischnewski an Apitz vom 30.4.1959 und Apitz' Antwort, BArch Berlin; DR 117; 1946.

29 Zur Zusammenarbeit Beyers mit Apitz siehe Beyers Ausführungen im Gespräch mit Ralf Schenk, in: Regie: Frank Beyer, S. 38ff. Kamera: Günter Marczinkowsky, Musik: Joachim Werzlau, Bauten: Alfred Hirschmeier/Willy Schäfer, Produktionsleitung: Hans Mahlich.

30 Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben*, München 2001, S. 108.

Filmakademie FAMU im Einklang mit dem gesellschaftspolitischen Paradigma des Antifaschismus als moralischer und verbindlicher Grundlage zur Mahnung an die nationalsozialistische Verfolgung verpflichtet. Das Gemeinsame, Verbindende der jüngsten DEFA-Produktionen über die nationalsozialistische Vergangenheit, so der Regisseur im Rückblick, „war ihr Antifaschismus, der ja gleichzeitig die moralische Grundlage der sich neu formierenden DDR-Gesellschaft war. Ich fühlte mich als Teil dieser Gesellschaft. Insofern waren diese Stoffe indirekt doch auch Gegenwartsstoffe.“³¹

Autor Apitz konnte mit der neuen Studioleitung das Projekt mit dem jungen Regisseur ohne die übliche dramaturgische Zwischeninstanz verwirklichen und setzte trotz Einwände der Studioleitung durch, daß die üblicherweise geforderten „literarischen Vorstufen“ des endgültigen Drehbuchs entfielen. Bevor ein regulärer Vertrag zum Abschluß kam, begannen 1962 die Dreharbeiten. Immerhin galt die Verfilmung des Romans auch in der Leitung des Kulturministeriums als wichtigstes Projekt des Babelsberger Studios des Produktionsjahres 1962. Apitz war sich nicht nur Erwartungen von verschiedenen Seiten bewußt. Er arbeitete nun unermüdlich an seiner Herzensangelegenheit.³² „Die Verfilmung meines Romans ist für mich ebenso eine politische Notwendigkeit, wie die Arbeit am Roman selbst, den ich entgegen erheblicher Widerstände und ohne Rücksicht auf meine damalige wirtschaftliche Lage geschrieben habe“, erklärte er der Studioleitung der DEFA. „Einfach und klar: Kommt aus irgendwelchen Gründen kein Vertrag zustande, dann wird der Film eben ohne einen solchen gemacht werden“, fügte er kampfeslustig hinzu.³³ Der mittlerweile auch international bekannte Autor stand Beyer regelmäßig bei den Dreharbeiten als Berater zur Seite.

Das kulturpolitische Schwerpunktvorhaben wurde als eines der ersten DEFA-Produktionen im neuen Cinemascope(Breitwand)-Format hergestellt. Der größte Teil der Außenaufnahmen entstand auf dem Gelände in Buchenwald, der versierte Studio-Szenograph der DEFA, Alfred Hirschmeier, hatte dort Teile der früheren Lageranlagen – Häftlingsbaracken, Wachtürme – wieder aufbauen lassen. Regisseur und Autor bemühten sich um bekannte Schauspieler mit hohem Sympathiewert, die teilweise bereits beim Fernsehfilm mitgewirkt hatten bzw. die Beyer bei seinen früheren Regiearbeiten zu schätzen gelernt hatte. Aus gesundheitlichen Gründen ließ sich Ernst Busch für die Rolle des Lagerältesten Krämer nicht gewinnen. Einen kongenialen Ersatz fanden Apitz und Beyer in Erwin Geschonneck, der bereitwillig zusagte, auch wenn ihm während der Dreharbeiten oft traumatische Erinnerungen an seine eigene, langjährige KZ-Haft Mühe bereiteten.³⁴ Wie beschrie-

31 Im Interview mit Ralf Schenk, in: Regie: Frank Beyer, S. 39ff. hier zit. S. 38.

32 Aktennotiz von Friedrich Staat, dem Justitiar des DEFA-Studios, vom 5.10.1960, BArch DR 117;V1 und Stiftung AdK Nachlaß Bruno Apitz; 97.

33 Schreiben von Apitz aus Weimar, wo er sich zu Probeaufnahmen aufhielt, an die Direktion des DEFA-Spielfilmstudios, 16.5.62, BArch DR 117; V1.

34 Zu den Dreharbeiten für den DEFA-Film siehe Erwin Geschonnecks Lebenserinnerungen, *Meine unruhigen Jahre*, S. 198ff. Die weiteren Hauptdarsteller sind: Armin Müller-Stahl („André Höfel“), der bereits in Beyers *Fünf Patronenhülsen* und *Königskinder* tragende Rollen spielte, Gerry Wolf („Bochow“), Hans Hardt-Hardtloff als der Blockälteste im „Kleinen Lager“. Fred Delmare verkörperte wie im Fernsehfilm den „Pippig“, die SS-Offiziere „Zweiling“, „Reineboth“, „Mandrill“, „Kluttig“ Wolfram Handel, Erik S. Klein, Fred Ludwig und Herbert Köfer, wie im Fernsehspiel die „Hortense“ Angela Brunner. Das Buchenwaldkind mimte Jürgen Strauch. Beyer und Apitz überzeugten Peter Sturm, den

ben, hatte Geschonneck in Konrad Wolfs *Leute mit Flügeln* (1960) die zentrale Figur eines standhaften, kampfproben wie gleichsam leidgeprüften kommunistischen Arbeiterfunktionärs und Urgesteins des gesellschaftlichen Aufbaus in der DDR verkörpert. Um bekannte Schauspieler aus der UdSSR, ČSSR und Polen zu gewinnen, nahm die Produktionsleitung Verzögerungen in Kauf. Die Rolle des „Kropinski“ übernahm Krzystyn Wójcik, die des „Jankowski“ Boleslaw Plotnicki. Den „Bogorski“ spielte der russische Schauspieler Wiktor Awdjuschenko, der auch die tragende Rolle eines sensiblen, von dem Verlust seiner Familie gezeichneten, sowjetischen Offiziers im 1958 verbotenen Wismut-Film *Sonnensucher* von Konrad Wolf gestaltete. Die Figur bei *Nackt unter Wölfen* ist mit ähnlichen Charakterzügen ausgestattet. Da der Film erst 1972 in der DDR aufgeführt wurde, war Beyer möglicherweise an einem sowjetischen Schauspieler gelegen, der beim DDR-Publikum durch Produktionen aus der sogenannten liberalen „Tauwetter“-Phase der Kulturpolitik 1955/57 bekannt geworden war.

Beyers Regiearbeit unterschied sich in wesentlichen Punkten von der seines Regiekollegen Leopold beim Fernsehen. Abgesehen von der eher sparsamen Ausstattung des Fernsehspiels unterscheiden sich die beiden Produktionen bereits in der Grundstimmung auffallend. Während für das Fernsehspiel Außenaufnahmen in winterlicher Kargheit realisiert worden waren und dadurch der visuelle Eindruck der Menschenfeindlichkeit des Lagerregimes noch verstärkt wurde, mutet die DEFA-Produktion „neutraler“ an; die Dreharbeiten für die DEFA-Produktion fanden von Mai bis Oktober 1962 statt.

Im Einverständnis mit dem Autor wollte Frank Beyer sich nicht eng an die erzählerische Struktur des Romans halten, geschweige denn, eine dokumentarische Rekonstruktion von den Geschehnissen der letzten Tage leisten. Vielmehr interessierten ihn im Gegensatz zum Fernsehspiel „die Spannung zwischen Heroismus und Alltäglichkeit, Mut und Angst“, die individuelle Not von Lagerhäftlingen in der sogenannten Häftlingsselbstverwaltung, standhafte Haltung und Schwäche künstlerisch zu verdichten.³⁵ Beim DEFA-Film ist der Grundkonflikt zwischen spontanem humanem Handeln und parteilicher Disziplin innerhalb klandestiner Strukturen der Illegalen, zwischen den Handlungszwängen in der von der SS geschaffenen „Selbstverwaltung“ der Häftlinge und einem permanenten Ausnahmezustand in verschiedenen Situationen präziser als im Fernsehfilm erfaßt, er tritt schärfer hervor. Nach Beyers Erinnerung ließ sich Apitz von einer Dramaturgie überzeugen, die den existentiellen Konflikt in der Häftlingsverwaltung um die Kindesrettung im Filmszenario noch zuspitzte: „Bruno Apitz hatte schon einen eigenen Drehbuchentwurf geschrieben, den ich nicht sehr mochte. Ich hatte das deutliche Gefühl, daß ich den Romanautor Apitz vor dem Drehbuchautor Apitz in Schutz nehmen mußte. Seine Haupttechnik bestand darin, zwei längere Romanszenen so ineinander zu verschachteln, daß vier kürzere Filmszenen aufeinanderfolgten. Wir stellten in vielen Fällen die Grundstruktur des Romans wieder her, in dem in großen Blöcken auf die Aktionen der Häftlinge die Gegenaktionen der SS folgten.

schwach gewordenen Häftling und Verräter „Rose“ nochmals zu spielen. In der kleinen aber nicht unbedeutenden Nebenrolle als alter Mann wirkte auch Bruno Apitz mit.

35 Frank Beyer im Werkstattgespräch mit Klaus Wischnewski: Über Jakob und andere, in: „Film und Fernsehen“ (1975)2, S. 18–24, hier: S. 19 und im Gespräch mit Ralf Schenk, in: Regie: Frank Beyer, S. 40.

Schließlich mündete alles in den großen Showdown, in dem es um Leben und Tod des Lagers und des Kindes ging.“³⁶



Intro: Der Lagerälteste Krämer (Erwin Geschonneck) auf dem Appellplatz des KZ Buchenwald (Quelle: Still aus dem DEFA-Film *NACKT UNTER WÖLFEN* / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Erwin Geschonneck berichtete später, mit welcher Behutsamkeit in Szenengestaltung und schauspielerischem Agieren vorgegangen wurde, um ein Höchstmaß an Authentizität zu erreichen.³⁷ Dies deuten bereits die ersten Sequenzen an:

Ein Mann (Krämer/Geschonneck), ein sogenannter „Funktionshäftling“ (er trägt nicht die typische Sträflingskleidung, sondern Zivil, mit Armbinde), schreitet rasch über den leeren Appellplatz des Lagers. Er gibt ein Signal mit einer Trillerpfeife. Forsch marschiert die Blaskapelle des Lagers auf, bestehend aus Häftlingen. Die SS gibt den Befehl zum Häftlingsappell. Die Kommandos strömen aus den Baracken im Gleichschritt auf den Appellplatz, formieren sich in Reih und Glied. Einige Häftlinge raunen sich Neuigkeiten zu: Die Amerikaner hätten bereits den Rhein bei Remagen überschritten. Die Kommandos rücken unter den Klängen der lärmenden Blechmusik zur Arbeit ab.

(Szenenwechsel) Ein Zug mit neuen Häftlingen trifft ein. In der Menge befindet sich ein Mann mit einem Koffer, dessen Inhalt er nur mit knapper Not vor den Schergen der SS verbergen kann (SS-Mann: „Was hast Du in deinem Koffer; wohl Deinen Schmuck, was?“ und stößt ihn mit dem Gewehrkolben vorwärts). Die Neuankömmlinge werden vor die Effektenkammer getrieben, müssen sich dort im Freien entkleiden und erhalten Häftlingskluft, werden geschoren und ins Bad geschleucht. Die Häftlinge Pippig und Höfel sammeln die abgelegten Sachen ein und wollen dem Po-

36 Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht*, S. 113.

37 Erwin Geschonneck, *Meine unruhigen Jahre*, S. 200. Frank Beyer gab in seinem Gespräch mit Ralf Schenk zu verstehen, daß Geschonneck sehr darauf achtete, daß sich in seiner Darstellung des Lagerältesten Krämer keine „Sentimentalitäten“ einschlichen; Gespräch mit Frank Beyer, in: Regie: Frank Beyer, S. 39.

len Jankowski, den Koffer abnehmen. Er wehrt sich, dem zitternden Mann ist die Verzweiflung im Gesicht geschrieben. Sie beruhigen ihn, inspizieren den Inhalt des Koffers (der zunächst dem Blick des Zuschauers verborgen bleibt) und schaffen ihn unverzüglich in die Wäschekammer. Alle Kameraden der Kammer sind gerührt von dem Anblick des Dreijährigen. Der Häftling Rose: „ein richtiger kleiner Mensch“.

Oftmals dominieren, bei Verzicht auf vordergründige Symbolismen, eine subjektive Kamera und sorgfältig arrangierte Einstellungen, Groß- und Detailaufnahmen.

(Szenenwechsel) Höfel berichtet Bochow von dem Kind. Bochow: „Hast Du vergessen, daß Du nicht auffallen darfst. Du weißt, was alles an Dir hängt.“ Höfel erregt: „Wenn es denen da oben in die Hände fällt, geht es hopps. Ich habe selbst einen Jungen zu Hause, er ist 7 Jahre alt und ich hab' ihn noch nicht gesehen. Ich verstecke das Kind oder ich gebe es zu ihnen ab. Was soll ich denn machen?“ Bochow trifft die Entscheidung. „Morgen geht ein Transport ab. Ich werde dafür sorgen, daß der Pole mitgeht. Du gibst ihm das Kind zurück.“ Mit einer wenig glaubhaften, beruhigend gemeinten Geste: „Er hat es bisher geschafft, dann wird er es auch weiter schaffen.“ Höfel: „Du hast gar kein Gefühl.“ Bochow, zur Tür gewandt, nach einer kurzen Pause, ohne sich umzudrehen, erwidert tonlos: „Nein.“



Das in der Effektenkammer versteckte *Buchenwaldkind* bringt Kapo Höfel (rechts: Armin Müller-Stahl) in Gewissenskonflikte

(Quelle: Still aus dem DEFA-Film *NACKT UNTER WÖLFEN* / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Höfel entschließt sich, Krämer die eigenmächtige Aktion zu beichten, Schweißperlen stehen auf seiner Stirn: „Ich konnte nicht anders. Ich konnte es nicht. Walter, wenn wir hier lebend heraus kommen, werde ich mich verantworten.“ Krämer: „Die Partei ist hier. Hier wird entschieden.“ Der Lagerälteste Krämer läßt Höfel das Kind in die Seuchenbaracke bringen, wo die SS sich nur selten sehen läßt und verheimlicht es zunächst dem Parteimann Bochow.

Bei einem geheimen Treffen des illegalen Lagerkomitees wird der Vorfall mit dem Kind besprochen. Der Russe Bogorski legt Bochow seine Sicht dar: Höfel habe einen Fehler begangen, weil er nur nach seinem Herzen, Bochow hingegen, weil er nur mit dem Verstand gehandelt habe. Bochow gibt zu, daß er sich selbst um das Kind hätte kümmern müssen. Der

Vorschlag eines jungen Polen zum Aufstand wird abgelehnt, eine Befreiung Höfels und Kropinskis aus dem Bunker wird erwogen, spielt aber in der weiteren Handlung keine Rolle mehr.

Obwohl die Lager-SS nun das Versteck kennt, findet sie das Kind nicht und hat keine Handhabe gegen die Malträtierten. Sie verstärkt ihre Bemühungen, Verantwortliche der politischen Häftlinge, der „Kommune“, aufzudecken. Hier wird eine neue Figur eingeführt, die in der Fernsehverfilmung fehlt: Zweiling setzt einen Spitzel, einen „Zinker“, auf die Häftlinge an („Wurach“). Dadurch erhält die SS eine Liste mit 46 Namen, die mutmaßliche Führungsgruppe der illegalen Organisation. In der SS polarisieren sich die Meinungen. Lagerkommandant Schwahl will aus taktischen Gründen Brachialgewalt vermeiden, weil er den anrückenden Amerikanern kein Belastungsmaterial liefern will, während ihm der fanatische Kluttig Feigheit vorwirft. Schließlich stimmt Schwahl zu, die 46 heimlich erschießen zu lassen, mit Ausnahme des Lagerältesten Krämer, der für einen reibungslosen Ablauf der Lagerevakuierung benötigt werde.

Im Gegensatz zur Fernsehadaptation verzichteten Beyer und Apitz weitgehend auf drastische Gewaltszenen. Folter wird zumeist indirekt inszeniert, die Not der Häftlinge, unter Schmerzen durchzuhalten, wie Höfel und Kropinski, wird behutsam ausgespielt.

Die Differenzierung der Charaktere erfolgt auf Seiten der Häftlinge ebenso wie bei den SS-Chargen mit durchdachter Schauspielführung. Während die Figur Zweiling im Fernsehfilm seine menschenverachtende Haltung ostentativ zum Ausdruck bringt, schwankt er im DEFA-Film beim Anblick des Kindes zwischen Angst und Berechnung. Der Zuschauer nimmt ihn nach und nach als zögernden, letztlich gefühllosen Menschen wahr. Umgekehrt erscheint Reineboth als „sehr überzeugende Studie des scheinbar zurückhaltenden heimtückisch-gefährlichen SS-Obersturmführers“³⁸, der sich gleichzeitig auf ein „Abtauchen“ vor der Verfolgung durch die Amerikaner vorbereitet. Nuancierungen sind bemerkenswert: Reineboths brutal-direkter Umgang beim Verhör mit dem polnischen Gefangenen und seine ausgesuchte Höflichkeit gegenüber dem Deutschen (der ebenso gefoltert wird) oder in den ausgespielten Konflikten zwischen den SS-Offizieren.

38 So der Rezensent in der *Berliner Zeitung* zur Premiere des DEFA-Films, 11.4.1963. Dies spiegelt auch veränderte Bewertungsmaßstäbe von Schauspielerleistungen im Vergleich zu den eher von politischen Motiven geleiteten der fünfziger Jahre wider: So erhielten die SS-Darsteller Wolfram Handel, Herbert Köfer und Erik S. Klein zusammen mit Gerry Wolf („Bochow“) 1964 den Heinrich-Greif-Preis 1. Klasse.



Drohende Gefahr für die Häftlingssolidarität: das Doppelspiel des SS-Mannes
(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film *Nackt unter Wölfen* / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Die Häftlingsgruppe wirkt im DEFA-Film in ihrem humanen Handlungswillen ähnlich geschlossen wie im Fernsehfilm, jedoch mit wichtigen Ausnahmen: Rose ist der einzige in der Häftlingsgruppe, der sichtlich mit der grauen, düsteren Alltäglichkeit des Lagers zu kämpfen hat. Deutlich wird die Angst vor Verrat unter Folter als moralisches Problem mit politischem Hintergrund thematisiert (Später sieht man Rose, wie er sich schuldbewußt an SS-Mann Zweiling und dem Spitzel vorbeidrückt; sein weiteres Schicksal bleibt offen).

Anders als im Fernsehfilm ist diese Figur weniger als „Verräter“, denn als ein von langer Lagerhaft zermürbter, willensschwacher Mensch gekennzeichnet. Die virulente Angst, kurz vor Ende doch noch „kaputtzugehen“, wird nachdrücklich an dieser Figur nachvollziehbar. Während Pippig von der SS vernommen wird, assoziiert Rose in einem verzweifelten Selbstgespräch in der Gestapozelle: „Buchenwald ... Schlamm, nichts als Schlamm ... pitsch patsch, pitsch patsch, Appell ... Stehen ... Kälte ... Frieren ...“ Die Kameraarbeit bleibt dabei neutral und verzichtet auf effektvoll-dramatisierende Einstellungen. Nur so konnten Beyer und Apitz Peter Sturm nochmals dazu gewinnen, diese Rolle zu übernehmen. Sturm war selbst lange in Buchenwald interniert gewesen und hatte mit Herbert Sandberg im Maurerkommando unter der Obhut Robert Siewerts entscheidende Überlebensvorteile erhalten.

Schließlich wird im Spielfilm die vorherrschende Harmonie der Häftlingssolidarität in einer Nebenszene gebrochen. Der polnische Jude Jankowski ist in einem Block des sogenannten „Kleinen Lagers“ untergebracht, wo schieres Chaos herrscht. Rücksichtslos bekämpfen sich die Menschen beim Essenfassen untereinander. Der Häftlings-Kapo ist überfordert, schreit sie an: „Seid Ihr noch Menschen, Ihr verdammten ... Ich schlage Euch alle zusammen“ und zu dem Kameraden Pippig gewandt: „Die Kerle sind nicht zur Vernunft zu bringen.“ Wie in den knappen Schilderungen der Zustände des „Kleinen Lagers“ in Apitz' Roman³⁹ bleibt auch diese Szene nur eine Marginalie, doch setzen die entsprechenden

39 Roman, ebd. S. 60–64 und S. 149. Besonders ab 1943 dienten Sonderzonen im Lager als Durchgangsstation, wo Häftlingskontingente unter weit schlimmeren hygienischen Verhältnissen als im übrigen Lager untergebracht waren. Das KZ erhielt ab diesem Zeitpunkt neben politischen Häftlingen aus dem besetzten Europa überwiegend Zugänge von sowjetischen und polnischen Zwangsarbeitern bzw. polnischen und ungarischen jüdischen Häftlingen. Siehe die Kurzbeschreibung des „Kleinen Lagers“ von

Filmszenen einen „ruppigen“ Akzent.⁴⁰ In der Fernsehfunk-Adaption hingegen fehlen sie völlig. Im DEFA-Film ist es der einzige Handlungsabschnitt, visuell sehr expressiv mit unruhiger Bildführung in Szene gesetzt, der dem Eindruck entgegensteht, daß die Häftlinge die Abgründe des Lageralltags souverän überblicken, wie es sich dem Zuschauer im Verlauf der Handlung aufdrängt.



Andeutung der KZ-Wirklichkeit: Tumult wegen der Essensvergabe im „Kleinen Lager“
(Quelle: Still aus dem DEFA-Film NACKT UNTER WÖLFEN / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Handlungsschritte sind im Gegensatz zum Fernsehfilm deutlich motiviert, etwa wenn Höfel Bochow erklärt, warum er das Kind versteckt hat. Getreu der Romanvorlage erfahren die Zuschauer aus der Dialogführung beim DEFA-Film von der Vorgeschichte, wie der Pole Jankowski das jüdische Waisenkind bis zur Ankunft in Buchenwald vor dem sicheren Tod retten konnte. Während im Fernsehfilm auf diese Figur völlig verzichtet wurde, ist dem Abtransport Jankowskis aus dem Lager eine Episode gewidmet. Wenn auch die DEFA-Inszenierung nicht der Frage nach dem Schicksal Jankowskis nachgeht, wird in einer Folge von Einstellungen das Dilemma der Häftlinge sinnfällig inszeniert:

Verzweifelt im Chaos des „Kleinen Lagers“ vor Abmarsch des Häftlingskontingents herumirrend, fleht er den Häftling Kropinski an, daß er das Kind nicht im Stich lassen könne. Von seinem Landsmann vernimmt Kropinski die Worte: „Ich bin mehr als der Vater. Ich habe das Kind gerettet.“ Höfel steht einsam am Rande des Marschzuges. Auch Bochow und Krämer beobachten die Menschenkolonne. Krämer: „Manchmal denke ich, was wir für eine hartgesottene Gesellschaft geworden sind.“ Ihre Sichtposition aus dem Verwaltungstrakt läßt den informierten Zuschauer erahnen, daß es im Lager verschiedene Orte mit sehr unterschiedlicher Nähe zum Tod gab.

Harry Stein, in: Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur Ausstellung, S. 149ff., S. 154f.

40 Dazu zählt auch die bereits erwähnte folgende Passage mit Jankowski vor Beginn des Häftlingstransports.



Macht und Ohnmacht des Kapos: Höfel (Armin Müller-Stahl) muß den Abtransport der Häftlinge mit ansehen (Quelle: Still aus dem DEFA-Film NACKT UNTER WÖLFEN / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Auch auf einer anderen Ebene unterscheidet sich die DEFA-Variante in bemerkenswerter Weise vom Fernsehfilm:

Während im Fernsehfilm die Widerständler in ihrem geheimen Versteck demonstrativ einen Schwur ablegen und Bochow sie mit der Parole „Disziplin, Geduld und Bereitschaft“ einschwört, legt die DEFA-Inszenierung nahe, daß menschliche Gefühle anstatt äußerliche Parteidisziplin die entscheidenden Motive für das Handeln der Häftlinge seien. So erläutert der Sowjetrusse Bogorski dem Deutschen Bochow: „Höfel hat Fehler gemacht mit Herz, Du hast Fehler gemacht mit Verstand. Wenn beide für sich allein ...“ Für den Zuschauer liegt die Antwort auf der Hand.

Generell erfährt beim DEFA-Film die Charakterisierung der zentralen Akteure, die politischen Häftlinge, die auch den Aufstand und die Selbstbefreiung des Lagers vorbereiten, eine deutliche Akzentverschiebung. Zwar behält der Sowjetrusse Bogorski den Nimbus eines „letztinstanzlichen“ Beraters, doch ist er beim DEFA-Film weniger exponiert als in der Fernsehfassung, er erscheint vielmehr als ein Erster unter Gleichen. Gespielt von Erwin Geschonneck, problematisiert der Lagerälteste Krämer im DEFA-Film wie in der Romanerzählung vor den Mitgliedern der Widerstandsgruppen die schwere Entscheidung, Menschen auf Befehl der SS in den Tod schicken zu müssen. Er fragt die anderen, was er als Lagerältester hätte tun sollen: Die Anordnung, „Todestransporte“ zusammenzustellen, verweigern? Das Kind ausliefern? Dann wäre Pippig noch am Leben. Aber das Kind wäre getötet worden...

Der scheinbar unlösbare, geradezu klassisch zugespitzte dramatische Konflikt wird im DEFA-Film in einer quasi höheren Synthese aufgelöst, der „Einheit von Herz und Verstand“ im politischen Handeln. Mit der DEFA-Inszenierung verabschiedeten sich die Künstler von der in den fünfziger Jahren vorherrschenden Doktrin einer stalinisierten kommunistischen Partekultur von blindfolgender Disziplinbereitschaft und versuchten sich einer „zeitgemäßen“, dem Erfahrungshorizont von Zuschauern in der beginnenden Reformphase der frühen sechziger Jahre, anzunähern.⁴¹ Wenn auch hier in bemerkenswerter Weise gegenüber

41 Vgl. dazu etwa Monika Kaiser, *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker. Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen 1962 bis 1972* (Zeithistorische Studien; 10). Berlin 1997.

dem Fernsehfilm der in der SED der frühen fünfziger Jahre parteinotorisch ausgetragene „Kapo-Konflikt“ angedeutet wird, verhartet der Hinweis auf die prekäre Situation der politischen Funktionshäftlinge in Buchenwald, Häftlinge zu retten und andere dem Tod auszuliefern, ihre Nähe zum SS-Lagerregime und die latente Bedrohung dieser fragilen Lage auch in der Gestaltung des DEFA-Films für den Zuschauer nur im Ungefähren.⁴²

Schließlich aber mündet die Filmhandlung in ein furioses Befreiungsszenario, die in einigen bedeutenden Nuancen vom Roman abweicht. Eine dramatische Szenenfolge von eminent politisch-symbolischer Bedeutung wurde montiert:

Krämer erfährt von der SS am Lagertor, daß das gesamte Lager am selben Tag, Punkt zwölf Uhr mittags, zur Evakuierung auf dem Schild vor dem Haupttor anzutreten habe. Nachdem er die Nachricht erfahren hat, daß die Amerikaner nur noch 12 km vor Weimar seien, erteilt Bochow die Befehle an die bewaffneten Gruppen und die Militärorganisation, sich in Bereitschaft zu halten und gibt die Parole aus, daß alle in den Blocks ausharren sollen. Sie haben nun „alles auf eine Karte gesetzt“, wie Bochow gegenüber Krämer die Entscheidung bekräftigt. Am Himmel ziehen Bombenflugzeuge entlang. Das Lager weigert sich geschlossen, dem Befehl der SS Folge zu leisten. Schwerebewaffnete Einheiten der SS rücken vor und gehen auf dem KZ-Gelände in Stellung. Der fanatische SS-Offizier Reineboth kommt in die Baracke, wo die politischen Häftlinge das Kind verstecken. Ein alter Mann verdeckt das Kind hinter seinem Rücken. Doch der SS-Offizier Reineboth entdeckt es doch. Der kommunistische Parteisekretär Bochow löst sich aus den Reihen der Häftlinge, stellt sich neben Bruno Apitz und nimmt das Kind auf den Arm. Als Reineboth seine Pistole zückt, rücken die Häftlinge vor Bochow, dem alten Mann und dem Kind zusammen. Sie bilden eine menschliche Schutzwand. Der SS-Mann zieht sich zurück. Die SS rückt Hals über Kopf ab.

Mit dieser Szenenfolge des DEFA-Films und dem Inszenierungskniff einer im Roman nicht angelegten Figur, die des alten Mannes, dargestellt von Bruno Apitz (!), gelangen Regisseur und Autor eine dramatische Intensität, eine Aura der Authentizität, die sich in ihrer Visualisierung kaum mehr überbieten ließ.

42 In DEFA-Filmen dieser Periode, etwa in *Spur der Steine* von Frank Beyer (Buch mit Karl Georg Egel, 1965/66), *Denk bloß nicht, ich heule* von (1964/65, Frank Vogel, Manfred Freitag, Joachim Nestler) oder *Berlin um die Ecke* (Gerhard Klein, Wolfgang Kohlhaase) sind Parteileute, die schwere Fehler und innere Konflikte eingestehen, nicht selten. Doch wurden die genannten Produktionen im Zuge des 11. ZK-Plenums verboten. Da der Kapo-Komplex in der DDR-Geschichtsschreibung und -politik ausgeblendet wurde, bleibt der Tabubruch begrenzt. Hinweise, die eine entsprechende zeitgenössische Rezeption dieser Filmsequenzen vermuten lassen, ließen sich nicht auffinden.



Bruno Apitz als alter Häftling (rechts) an der Seite des KP-Manns Bochow (Gerry Wolf) mit dem *Buchenwaldkind* (Quelle: Still aus dem DEFA-Film NACKT UNTER WÖLFEN / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Danach folgt die Schlußsequenz, der Sturm der bewaffneten Häftlinge auf das Lagertor, getreu nach der Romanvorlage:⁴³

Bewaffnete Häftlinge greifen das Tor mit den noch besetzten Wachtürmen unter Führung von Mitgliedern des Illegalen Lagerkomitees an (im Bild vor allem Bogorski und Bochow), entwaffnen die SS-Leute, öffnen das Tor. Bochow geht an die Lautsprecheranlage, zunächst zögerlich, dann energisch: „Hört Ihr mich, Kameraden? Wir sind frei, frei, frei“ (Schnitt, das Lager in der Totalen, Bochows Stimme schallt über das Lager). Aus allen Baracken strömen jubelnd die Häftlinge (Schnitt, Frontalaufnahme Appellplatz von der höchsten Stelle über dem Tor aus) und füllen in einer einzigen, massenhaften Bewegung zum Lagertor hin den Appellplatz aus.



43 Ebd., S. 508ff.





Effektvolle Genremuster im Aufstandsszenario der DEFA-Verfilmung
(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film *NACKT UNTER WÖLFEN* / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv).

Diese Sequenz ist mit großer Dramatik auf dem Gelände der Gedenkstätte Buchenwald inszeniert worden. Beyer und Apitz arbeiteten mit einem großen Aufgebot an Komparsen, die im Thüringischen aus NVA-Einheiten, unter Lehrerstudenten der PH Erfurt und aus Betrieben verpflichtet wurden. Beyer und Apitz hatten sich dieser pathetischen Einstellung ausgiebig gewidmet: Unverkennbar stand die *Mise en scène* des bereits beschriebenen Häftlingsaufstands in Konrad Wolfs *Leute mit Flügeln* Pate.⁴⁴

Doch im Gegensatz dazu und zur Fernseh-Adaption von *Nackt unter Wölfen* erfuhr die Stilisierung der Lagergeschichte als Befreiungs-Fabel durch die beschriebene Szene mit Bruno Apitz, dem Parteisekretär und dem Kind eine ästhetische Vollendung, ein Gewicht verliehen, das den Film zur kongenialen visuellen Entsprechung des Romans machte und ihn in das symbolische Arsenal des Geschichtskanons der Buchenwald-Erzählung in der DDR einfügte. Als retardierendes Moment erfolgte in der Befreiungssequenz mit kurzen Szenen noch eine Brechung, der triumphal-erlösende Gesamteindruck der Schlusssequenz bekam so eine tragisch-symbolische Note:

Der alte Häftling (Bruno Apitz), der kurz zuvor mit seinem Körper das Kind im Kreis der Kameraden vor dem SS-Offizier Reineboth beschützt hat, tanzt nun vor Freude mit dem Kleinen, bis er zusammenbricht. Krämer findet den Toten und mischt sich mit dem weinenden Kind unter die Menge, findet seine Mitkämpfer. Bogorski und Bochow reichen sich in der Menge die Hand.

Die DEFA-Inszenierung der Befreiung des Lagers von innen her, die auch die Befreiung des „Buchenwaldkindes“ war, ließen die Zuschauer an die letzten Sätze von Apitz' Roman erinnern:

„Plötzlich rannte Kropinski davon, das Kind vor sich gestreckt, zum Tor, in den tosenden Sturm hinein. ‚Marian!‘ rief Höfel ihm nach, ‚wohin läufst du?‘ Doch der

44 (Siehe S. 63–69 der vorliegenden Untersuchung).

Strudel hatte den Glücklichen schon in sich aufgenommen. Kropinski hob das schreiende Bündel über sich, damit es nicht erdrückt werde von der brodelnden Flut. Einer Nußschale gleich schaukelte das Kind über den wogenden Köpfen. Im Gestau quirlte es durch die Enge des Tores, und dann riß es der Strom auf seinen befreiten Wellen mit sich dahin, der nicht mehr zu halten war.⁴⁵

Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des DEFA-Films *Nackt unter Wölfen* ist ein anschauliches Beispiel für eine spezifische künstlerische Verarbeitung des offiziellen Widerstandsbilds. Regie und Autor war es gelungen, die Konventionen schematischer antifaschistischer Heldenfiguren und -konstellationen früherer DEFA-Produktionen, die auch in der Fernsehinszenierung noch zu finden sind, zu differenzieren, „indem der einzelne in seinem eigenverantwortlichen und eigenständigen Handeln nobilitiert“ wird.⁴⁶ Die Verklammerung der Kindesrettung mit der Widerstandsstory fand im DEFA-Spielfilm dabei mit deutlich anderen Akzenten statt als im Fernsehfilm. Damit verabschiedeten sich Roman und Verfilmungen keineswegs von dem Grundpfeiler der Geschichtspolitik in der DDR: die letztlich unfehlbare kommunistische Partei, die selbst in der tiefsten Niederlage der Arbeiterbewegung siegreich bleibt.

Apitz hatte nicht nur sein Lebenswerk frühzeitig vollenden können. Über die Kinoadaption wurde das antifaschistische Heldenbild wirkungsvoll dramatisiert und emotionalisiert, was der kulturpolitischen Forderung nach „packenden“ vorbildhaften Stoffen Anfang der sechziger Jahre entsprach. Deutlicher als der Fernsehfilm, der noch in vielem als ästhetisches Produkt des vergangenen Jahrzehnts und der damaligen bescheidenen Möglichkeiten des Fernsehfunks in Adlershof zu werten ist, beeinflusste die DEFA-Produktion den Diskurs über Widerstand und KZ-Opfer, indem die Roman- und Filmerzählung auch Konflikte innerhalb des Widerstandskreises im KZ erstmals andeutete und dafür starke, „unvergessene“ visuelle Bilder lieferte. Dabei wird die besondere Situation der Juden im Lager („Kleines Lager“) als Ort, der Züge eines vorsätzlichen Massenmordes trug, in beiden Filmadaptionen nicht problematisiert, in der Spielfilminszenierung immerhin angedeutet. Erlaubte die künstlerische Verdichtung großherziger, lebensrettender Einsätze für das versteckte Kind keine kritische Nachfrage mehr nach den Lagerrealitäten?⁴⁷

Für die sich als politische Häftlinge verstehenden Buchenwald-Überlebenden und wohl nicht nur für die kommunistischen, duldete die Darstellung damals keinen Widerspruch. Beyer und Apitz zeigten noch vor der Premiere den Film ehemaligen Buchenwaldern. Harry Kuhn, ehemals militärischer Verantwortlicher des Illegalen Lagerkomitees im KZ Buchenwald, später Sekretär der VVN und Mitarbeiter im Außenministerium der DDR: „Der Film füllt die spürbare Lücke in der Geschichte der Konzentrationslager aus. Es ist ein Dokument

45 Zit. nach der 26. Aufl. der ersten Ausgabe des Mitteldeutschen Verlages, Halle/Saale, von 1958, S. 514.

46 So die Bilanz von Claude Conter in seiner Examensarbeit, Bruno Apitz. Eine Werkgeschichte, Universität Bamberg 1998, S. 187.

47 Gedenkstätte Buchenwald (Hg.), Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, Göttingen 1999, bes. S. 115ff. und Katrin Greiser, „Die Masse von ihnen stellt kein kampffähiges Element dar“. Deutsche Kommunisten zur Evakuierung in Buchenwald, in: Ulrich Fritz/Silvia Kavcic/Nicole Warmbold (Hg.), Tatort KZ. Neue Beiträge zur Geschichte der Konzentrationslager, Ulm 2003, S. 138–157.

des Aufstandes und der Selbstbefreiung des Konzentrationslagers. [...] (Hervorhebung, TH). Das unterscheidet ihn von anderen KZ-Filmen, die ihr Schwergewicht auf die Leiden der Häftlinge legen“. Er vermißte allerdings eine zufriedenstellende Darstellung der „Einheit der Arbeiterklasse“. Heinz Gronau, einst Gefangener in Buchenwald mit der Funktion eines Lagerelektrikers und späterer Kommandeur des Wachregiments „Feliks Dzerzynski“ in Berlin, pflichtete ihm bei, sei doch der Film ein „ausdrucksvolles Dokument unserer Selbstbefreiung“.⁴⁸ Der Rezensent des *Neuen Deutschland* resümierte: Der Film ist ein Stück bewältigte Vergangenheit. Er weist als Hohelied vom Menschen in die Gegenwart und Zukunft.“⁴⁹

4. Kontroverse Rezeption des DEFA-Films

Mit knapp zweieinhalb Millionen Mark Produktionskosten zählte der Film zu den Großvorhaben des DEFA Spielfilmstudios. Entsprechend startete er am 10. April 1963 mit 24 Kopien, mit 22 Trailern wurde in den Kinotheatern breitflächig für das Epos geworben. Signalwirkung hatte der Erfolg bei den Filmfestspielen in Moskau, wo Autor und Filmschöpfer enthusiastisch gefeiert wurden.⁵⁰ Der damalige Generaldirektor der DEFA, Jochen Mückenberger, beschrieb die fulminante Wirkung des Befreiungsfinales der Kinoverfilmung: „Ich werde nie vergessen, welche Wirkung *Nackt unter Wölfen* im Großen Saal des Kreml hatte, während der Moskauer Filmfestspiele, wie das internationale Publikum auf den Schluß reagierte, als die KZ-Häftlinge aus Fenstern, Türen, Luken, Verliesen ins Freie ausbrachen ...“⁵¹

Das Spielfilmdrama erreichte bereits nach einem Jahr über 800 000 Zuschauer, bis Ende 1976 überstieg es die Anderthalb-Millionengrenze, nachdem es 1975, im Jahr der dreißigsten Wiederkehr des Befreiungstages, ein zweites Mal mit neuen Kopien zum Einsatz kam. Die Nationale Volksarmee, die Liga für Völkerfreundschaft und andere Massenorganisationen wurden großzügig mit 35mm- und Schmalfilm-Kopien versorgt. In der Gedenkstätte in Buchenwald und in der Jugendbegegnungsstätte auf dem Ettersberg waren Kopien selbstverständlich. 1987 wurde die Genehmigung für weitere 15 erteilt.⁵² Seit den siebziger Jahren war der Film jährlich mindestens einmal, zumeist im April oder zum Antikriegstag am ersten September, im DDR-Fernsehen zu sehen. Der Außenhandel der DEFA verkaufte Kopien in alle Länder Osteuropas, nach Vietnam und Kuba sowie nach Großbritannien, in die Be-

48 „Neues Deutschland“, 7.4.1963 [Hervorhebungen T. H.].

49 Ebd., 11.4.1963.

50 Vgl. auch das Sujet Nr. 4 in der DEFA-Wochenschau *Augenzeuge*, Nr. 30(1963).

51 In einem Interview mit Ralf Schenk: Die besten Jahre, Jochen Mückenberger über seine Zeit als DEFA-Generaldirektor 1961–1966, in: *Apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin 2001, S. 10–28, hier: S. 16).

52 Filmkarte *Nackt unter Wölfen*; Archiv Progress Filmverleih; 1975 wurden auch *Sterne* von Konrad Wolf und *Königskinder* von Frank Beyer wieder eingesetzt, und Beyers *Jakob der Lügner* hatte in diesem Jahr seinen Kinostart.

nelux-Länder, nach Japan und nach Griechenland. Selbst in den USA erfolgten in den sechziger Jahren vereinzelt Aufführungen („Naked among wolves“).

Nach dem Kinostart in verschiedenen westeuropäischen Ländern waren zunächst häufig positive bis euphorische Stimmen zu lesen: ein „ehrliches“ und „psychologisch überzeugendes“ Werk, ein Film des „Mutes und der Kameradschaft unter den schrecklichen Umständen und eine gewaltige humanistische Anklage aus der DDR gegen die deutsche Nazi-Vergangenheit.“⁵³ In größeren Zusammenhängen betrachtet, wurde die Wahrnehmung der Verfilmung im Verlauf der sechziger Jahre deutlich differenzierter. Bereits die hier angeführten vereinzelt Pressestimmen verweisen auf die komplexe Hintergrundfolie unterschiedlicher Erinnerung nicht nur im Kontext des Ost/West-Konflikts, sondern in ihrer ästhetischen Wertung. Filmische Auseinandersetzungen der frühen sechziger Jahre mit den nationalsozialistischen Konzentrationslagern zogen sich durchaus quer durch die politischen Systemblöcke. Hellsichtig urteilte eine Rezensentin beim liberalen „Observer“: „Nackt unter Wölfen“ – was für ein Titel – ist ein kunstvoller Mikrokosmos der deutschen Situation in ostdeutscher Sicht ... Der Film ist gut fotografiert und viel besser, als er hätte sein können, aber er verliert schrecklich bei einem Vergleich mit Munks ‚Passagierin‘.“⁵⁴ Im „Sunday Telegraph“ war nach dem britischen Kinostart zu lesen, der Film sei „rauh, blutig und realistisch, aber vor allem ist der Film als Unterhaltung aufgefaßt.“ Er sei propagandafern, arbeite gekonnt mit Thriller-Elementen, doch fehle eine Dimension: „Die Passagierin“ – Munks Film über Auschwitz – öffnete ein Fenster zu einer von Menschen geschaffenen Hölle.“ *Nackt unter Wölfen* begnüge sich hingegen, „eine blutige Variante über ‚Schneewittchen und die sieben Zwerge‘ zu liefern.“⁵⁵ Ein amerikanischer Rezensent, der wohl weniger mit den Eigenheiten ostdeutscher Gedenkpolitik vertraut war, goutierte 1967 nach der Vorführung einer synchronisierten Fassung in New York den „hard-realistic style“ des Films von Beyer und Apitz, schien aber deutlich irritiert, weil aus der Handlung nicht ersichtlich werde, wer die Gefangenen Buchenwalds 1945 eigentlich befreite.⁵⁶ Im Februar 1964 war *Nackt unter Wölfen* auch in Kuba zu sehen. Der ADN-Korrespondent gab die unterschiedlichen Nuancen einer eher kritischen Haltung zu dem Film in regierungsnahen Zeitungen wieder. Während „preludio 11“ vor allem einer in der DDR bekannten Logik huldigte und sich über die Episode mit dem „Verräter“ Rose beschwerte, der untypisch sei gegenüber dem vielfachen Heldentum in Buchenwald, bedauerte „revolucion“ etwas umständlich, daß Frank Beyer „mit seiner sicheren Kenntnis der Grammatik des Films“ nicht verstanden hätte, „die Bequemlichkeiten des beispielgebenden Kinos“ zu vermeiden. ‚Nackt unter Wölfen‘ hätte tiefgründig sein können, wenn er den Konflikt in seiner Gesamtheit behandelt hätte, den die Rettung eines Kindes für die Gefangenen darstellte, die das Leben einer großen Anzahl Genossen gefährden konnte. Diesem Widerspruch, der durch die Oberflächlichkeit des gemeinsamen Gefühls und einer schematischen Moral ersetzt ist, hätte eine

53 Vgl. die Zusammenstellung von Pressestimmen „Nackt unter Wölfen in der ausländischen Kritik“. Pressearchiv Rote Informationen; Pressearchiv DRA Potsdam; 010 – 523.1N.

54 Penelope Gilliatt, in: „The Observer“, vom 16.8.1964., ebd.

55 Philip Oakes in: „Sunday Telegraph“, vom 16.8.1964., ebd.

56 Bosley Crowther, The Screen: Death Camp. ‚Naked Among Wolves‘ at 34th Street East, „New York Times“, 19.4.1967, ebd. Der Verleiher in den USA war die Firma Lopert Pictures, der Film lief mit englischen Untertiteln.

durchdachte Führung die durchaus mögliche Tiefe des Films geben können. Aber Beyer zieht es vor, in der direkten Andeutung und auf dem Niveau der Anekdote zu bleiben, wie er, ohne wenigstens die widerspruchsvolle Bedingung wegzulassen, den Konflikt durch Worte und Inhaltsangabe löst. Ebenso gewiß, wie er sich auf gute Schauspieler stützt, mißbraucht er den Vordergrund, um fotografisch die Gesten der Personen zu dramatisieren, fällt er in eine gewisse, Effekte haschende Rhetorik, die bereits vom modernen Film überholt ist.⁵⁷

Heftiger Widerspruch regte sich noch vor der Erstaufführung im Nachbarland Polen. Ein Rezensent der Tageszeitung „Polityka“ hatte beim Moskauer Filmfestival mehrere Produktionen aus verschiedenen Ländern gesehen, die sich mit der Vergangenheit der NS-Konzentrationslager beschäftigten. Gegen den Beitrag der DDR wandte er ein, daß angesichts des Eindrucks vorhandener filmischer Dokumentaraufnahmen, die bei der Befreiung der Lager entstanden sind, zu sehr Pathetik vorherrsche: „Der Akzent liegt auf dem kollektiven Heldentum der Häftlinge. Als sich die Alliierten dem Lager nähern, fliehen die SS-Bewacher, die Gefangenen holen versteckt gehaltene Karabiner, Maschinenpistolen, Handgranaten usw. hervor und laufen den Befreiern mit Triumphgeschrei entgegen. Sogar eine effektvolle Fahne hat sich gefunden, die der Anführer dem Zug voranträgt. – Diese erhabenen Szenen decken sich gerade nicht sehr mit vorhandenen Dokumenten. Von den Amerikanern während der Befreiung gemachte Aufnahmen zeigen halbverbrannte Leichen und ein paar zu Skeletten abgemagerte Überlebende, die sich nicht mehr bewegen können.“⁵⁸

In einem Brief an die Redaktion verteidigte Regisseur Frank Beyer die Lesart seines Films und verwies auf die besondere Geschichte Buchenwalds, wo es gelungen sei, nach langem, hartem Kampf eine Widerstandsgruppe aufzubauen. Er verstand die DEFA-Verfilmung auch als Polemik gegen eine fatalistische Geschichtsbetrachtung, wonach das Schicksal der Gefangenen in den faschistischen Lagern nur ein einziger großer Leidensweg gewesen sei. „Es geht nicht darum, die Verbrechen der Faschisten zu bagatellisieren. Wohl geht es aber darum zu zeigen, wie aufopferungsvoll russische, polnische, tschechische, französische, deutsche und andere Antifaschisten gekämpft haben. In diesem Zusammenhang unterscheidet sich unser Film in der Tat von manchen anderen Werken, die über die gleiche Thematik gemacht wurden.“⁵⁹

Während die polnische Presse vor allem auf die stilistischen Unterschiede zwischen dem „deutschen Bild voller Expression“ von *Nackt unter Wölfen* und der nüchternen ästhetischen Strenge aktueller polnischer Produktionen über das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz aufmerksam gemacht hatte, sich dabei einer kritischen Debatte über die dahinterliegenden Motive und Ursachen der „Heldenperspektive“ im DEFA-Film wohlweislich enthielt, verwiesen die genannten DDR-Autorinnen in ihrem Beitrag aus den achtziger Jah-

57 ADN-Korrespondent, 9.2.1964, ebd.

58 Zygmunt Kaluzynski in der „Polityka“ vom 9.11.1963, zit. bei Ingrid Hänel und Elisabeth Lemke, *Millionen lesen einen Roman* (Fn. 197), S. 47f.

59 Aus dem Brief Beyers an die Redaktion der „Polityka“, zit. ebd. Beyer zufolge unterstützte die Mehrheit der internationalen Jury des Moskauer Filmfestivals 1963 die massiven Einwände des polnischen Kommissionskollegen, eines Auschwitz-Überlebenden und versagte den Filmschöpfern von *Nackt unter Wölfen* die Goldmedaille, die aus guten Gründen Federico Fellinis *8 ½* verliehen wurde. Beyer erhielt die Silbermedaille für die beste Regiearbeit. Wenn der Wind sich dreht, ebd., S. 117f.

ren auf die „besonderen Erfahrungen polnischer Bürger mit dem deutschen Faschismus“, d. h. mit der nationalsozialistischen Ausrottungspolitik von Juden in Polen, die die polnischen Reaktionen auf die DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* sicherlich beeinflusst hätten. Auch sie vertieften jedoch ihre Überlegungen nicht weiter und vermerkten nur, daß die Hintergründe der damaligen Diskussion in Polen noch genauer zu durchdenken seien.⁶⁰

Gerade wegen der besonderen Umstände der polnischen Kontroverse über die DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* ist bezeichnend, daß sie damals in den DDR-Medien nicht aufgegriffen wurde. Auch Frank Beyers Schreiben an die „Polityka“ verblieb bis in die achtziger Jahre hinein unveröffentlicht. Wohl waren in DDR-Kinos verschiedentlich aus östlichen Nachbarstaaten Beispiele einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Konzentrationslagergeschichte zu sehen.⁶¹ Doch nur der Rezensent der *Märkischen Volksstimme*⁶² erinnerte den Leser, wenn auch mit kaum diskutablen Pathos, an den Nachkriegsfilm *Die letzte Etappe* der aus Ravensbrück befreiten Wanda Jakubowska und Gerda Schneider. Eine qualifizierte Auseinandersetzung über die unterschiedliche Wertigkeit filmischer dokumentarer Bilder und Fiktionalisierungen von Lagererfahrung am Beispiel des DEFA-Films, wie der Kommentar des Rezensenten der „Polityka“ nahelegte, wurde in der DDR der sechziger Jahre nur am Rande versucht, etwa in der nur schwer zugänglichen Zeitschrift „film“ der DDR-Filmclubs, die von 1964 bis 1968 eine Filmkritik in ungehohnt offener Weise pflegte.

Nachdem es bei den Westberliner Filmfestspielen im Juli 1963 eine vom Club der Filmschaffenden der DDR organisierte Pressevorführung gegeben hatte – der Rowohlt-Verlag hatte bereits eine westdeutsche Ausgabe des Romans auf den Markt gebracht –, war der DEFA-Film jahrelang nur in Sondervorführungen oder in Filmclubs zu sehen. 1968 schließlich fand *Nackt unter Wölfen* einen bundesdeutschen Verleih. „Er kommt spät. Wichtig ist, daß er kommt“, meinte Kritiker Friedrich Luft in der Tageszeitung „Die Welt“ am 20.7.1968. Zweifellos war die Resonanz in der gewerkschaftlichen oder politisch kritischen Öffentlichkeit recht stark. Der Roman von Apitz zählte bald zum Programmrepertoire der gewerkschaftseigenen „Büchergilde Gutenberg“. „Nackt unter Wölfen“ erhielt einen wichtigen Platz in der gewerkschaftlichen Traditionspflege. Unter dem populären Vorsitzenden des baden-württembergischen Landesverbands, Willi Bleicher, der von 1938 bis 1945 als Gewerkschafter mit einem Parteibuch der KPD in Buchenwald festgehalten worden war und weiterhin über die deutsch-deutsche Grenze hinweg in engem Kontakt zu den Vereinigungen ehemaliger „Buchenwalder“ bzw. zum Komitee der Antifaschistischen Widerstands-

60 Ebd. S. 49.

61 Andere Filme dieser Thematik wie *Das Ende unserer Welt* von Wanda Jakubowska (1964, DDR-EA: 25.9.1964) oder *Transport aus dem Paradies* (Zbynek Brynych, ČSR 1962, DDR-EA: 25.10.1963) waren in den sechziger Jahren in der DDR vereinzelt zu sehen, während der bereits in den zitierten Rezensionen erwähnte Film *Die Passagierin* von Andrzej Munk (1961/63) in der DDR keine Zulassung erhielt. *L'Enclos* (Armand Gatti, Italien/Jugoslawien 1961) oder die westdeutschen Filme *Morituri* (1948) und *Lang ist der Weg* (1948) wurden nicht angekauft, der polnische Nachkriegsfilm *Die Grenzstraße* von Alexander Ford (1947) stellte das Staatliche Filmarchiv der DDR erst in den achtziger Jahren einem kleinen Publikum vor.

62 „Dieser Film ist an Tiefe und Schönheit, an Wirkung und kompositorischer Vollendung mit dem polnischen Meisterwerk ‚Die letzte Etappe‘ zu vergleichen.“ Ausgabe vom 10.4.1963.

kämpfer (KAW) stand⁶³, zählten Kopien von *Nackt unter Wölfen* zu den regelmäßig genutzten Medien in der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit. Im Katalog des mit DDR-Mitteln finanzierten Münchener „Unidoc Film“-Verleihs war *Nackt unter Wölfen* mit einer Reihe antifaschistischer DEFA-Spiel- und Dokumentarfilme unter dem Stichwort „Gegen Faschismus und Krieg“ zu finden.

Generell wurde der DEFA-Film in führenden westdeutschen Zeitungen durchaus freundlich, wenn auch nicht unkritisch aufgenommen. 1963 fand eine Rezensentin: „Der Film ist breit angelegt, es gelingt ihm nicht ganz, sich der Schwarzweißmalerei zu enthalten ..., das Niveau der berühmten DEFA-Filme ‚Der Untertan‘ nach dem Roman von Heinrich Mann oder ‚Die Mörder sind unter uns‘ erreicht er nicht.“ Trotzdem erinnere der sauber handwerklich gemachte Film streckenweise, vor allem in der Schlußsequenz, an die großen russischen Filme der zwanziger Jahre. Insgesamt hebe sich der bundesdeutsche Wettbewerbsbeitrag äußerst negativ von dem DEFA-Film ab.⁶⁴ Abgesehen von der actionreichen Befreiungssequenz am Ende von *Nackt unter Wölfen* lobte der Kritiker Friedrich Luft die bescheidene Inszenierungshaltung Beyers, der versuche, „keineswegs inszenatorisch zu imponieren“, was führende Filmkritiker in der DDR ebenfalls hervorhoben.⁶⁵ Der Kern von Lufts Kritik lautete: Der DEFA-Film braucht Helden. Er schafft sie sich durch die kommunistische Widerstandsorganisation, die das Ausrottungslager tapfer durchsetzt. Vornehmlich Genossen operieren menschlich, listig und erfolgreich [...] Sie waren mutig ohne Zweifel. Aber daß ihnen hier eine Art Ausschließlichkeit zugeteilt wird, macht, leider, den Film streckenweise für seine Partei allzu parteilich. Dadurch hört man seiner wichtigen Moral skeptischer zu, als man möchte. Schade, daß ein DEFA-Film denn doch immer als solcher zu erkennen sein muß. In diesem Fall besonders.⁶⁶ Er schloß mit dem Hinweis auf das Buchenwaldkind „Stefan Yerze Zweig“, der Student in Tel Aviv sei und sich in Frankfurt aufhielt, „als die KZ-Prozesse abgehandelt wurden“. Dort habe er mehrere seiner Retter getroffen. „Das Leben schreibt noch, wenn auch selten, Romane mit gutem Ausgang.“

In der Besprechung in der „Süddeutschen Zeitung“ wurde die Aufführung des Films während der „Woche der Brüderlichkeit“ in München honoriert und auf „Stefan Yerze Zweig“ als Zeugnis von Tapferkeit und Unbeugsamkeit hingewiesen.⁶⁷ Doch störte den Rezensenten an der Filmgeschichte auch die einfach strukturierte Kluft zwischen den vorzüglich organisierten Kommunisten, darunter „vielen Kapos, alles hochanständige Leute, die sich höchst-

63 Vgl. den westdeutschen Dokumentarfilm von Hannes Karnick und Wolfgang Richter *Du sollst Dich nie vor einem lebenden Menschen bücken* – Willi Bleicher (1978, 35 min).

64 Die von Artur Brauner verantwortete deutsch-jugoslawische Gemeinschaftsproduktion *Mensch und Bestie* (anderer Titel: „Riskante Welle“, Regie: Edwin Zbonek, Buch: Sigmund Bendskover, Al Bronsow, Robert Azderball) auf Einladung der Festspielleitung bekam einen Platz außerhalb des Wettbewerbs und wurde bei der westdeutschen Filmkritik einmütig als „verkitscht“ abgelehnt. Die Filmbewertungsstelle der Länder zeichnete ihn hingegen mit dem Prädikat wertvoll aus. Brigitte Jeremias, Zwei deutsche KZ-Filme. „Nackt unter Wölfen“ und „Mensch und Bestie“, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ vom 11.7.1963.

65 Vgl. etwa Fred Gehlers Besprechung im „Sonntag“ Nr. 15/1963, S. 7.

66 Friedrich Luft, Das Kind von Buchenwald. Der DEFA-Film „Nackt unter Wölfen“ läuft jetzt auch im Westen, in: „Die Welt“ vom 20.7.1968.

67 Eine Filmdokumentation aus der DDR. „Nackt unter Wölfen“ im Studio für Filmkunst, in: „Süddeutsche Zeitung“ vom 18.3.1968.

tens um Fragen der politischen Taktik streiten, die überleben wollen, neugierig, auf das was danach kommt“ und den Nazichargen, die den unabwendbaren militärischen Untergang vor Augen haben, aber unfähig sind, das politisch-moralische Desaster des „Dritten Reiches“ zu erkennen. „So wie an die Fixierbarkeit ungebrochener Charaktere glaubt der Film an die Abbildbarkeit der Realität. Der Originalschauplatz Buchenwald, die Verhöre und Folterungen, der Jargon der Nazis: das alles soll Wirklichkeit suggerieren, kann aber nie den Hauch von Atelier hinwegnehmen.“ Angemessen sei dem Thema eher eine filmische Verarbeitung, die sich der Dialektik von Chaos und Ordnung des Lagers auszuliefern wagt, dem Schrecken, „der keine Dramaturgie erfindet für eine ‚Einrichtung‘, die keiner Dramaturgie gehorcht.“ Dennoch vermag der DEFA-Film mit seiner emotional angespannten Atmosphäre, so der Kritiker der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, etwas von den Diskussionen und Zweifeln der Häftlinge, bevor sie sich zur tödlich riskanten Rettung des Kindes entschließen, plausibel erklären.⁶⁸

Ungeachtet der zwar freundlichen aber distanzierteren Kritik wurden solche Fragen offensichtlich auch in der Bundesrepublik nicht weiter vertieft. Gleiches galt auch für die offenkundige Stilisierung der Selbstbefreiung Buchenwalds durch bewaffnete Häftlinge, so daß die Autoren einer Dokumentation *Buchenwald* (ca 40 min) des Westdeutschen Rundfunks (WDR) zum 30. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds im wesentlichen der DDR-offiziellen Darstellung folgten. Vor Kritikern auf der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche im November 1975 fand der Fernsehbeitrag beifällige Aufnahme. Eine Untersuchung der Wirkung des Apitzschen Romans und des DEFA-Films in der Bundesrepublik und in der DDR steht noch aus. Bis Ende 1978 registrierte die Hauptverwaltung Film knapp über 1,6 Millionen Zuschauer des Kinofilms mit über 32 Vorführlizenzen sowohl im RGW-Bereich als auch im „nichtsozialistischen Währungsgebiet“.⁶⁹

5. Die Romanverfilmung als medialer Verstärker

Sicherlich erwiesen sich die Apitzsche Textvorlage und die DEFA-Verfilmung als erzählte Wertungen, als exemplarische Vorbilder dessen, „was von den Konzentrationslagern zu welchem Ende wie zu sagen sei.“⁷⁰ Aus heutiger Sicht war mit der Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* ein Gipfelpunkt erreicht worden, der Varianten künstlerischer Verarbeitung von Lagererfahrung kaum noch Raum bot.⁷¹ Indem er als Beleg für die Kompetenzen der DEFA gewertet wurde, blutvolle Menschen auf die Leinwand zu bringen, „an deren Taten

68 Gerhard R. Koch, „Antifaschistische Filme“, Ausgabe vom 13. Mai 1970.

69 Auflistung „DEFA-Spielfilme mit antifaschistischer Thematik 1946 bis 1978“, HV Film, Abt. Wissenschaft und Information, 26.2.1979, BArch Berlin DR 1; 149449.

70 Thomas Taterka, Grundzüge des Lagerdiskurses, S. 318.

71 Siehe Harry Stein, „Nackt unter Wölfen“ – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, S. 28ff., in: Sehen, Verstehen und Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945 KZ Mittelbau-Dora 1943–1945 (Materialien des Thüringer Instituts für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung und Medien, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, für die Vorbereitung von Besuchen in den Gedenkstätten, Heft 43 [1999], S. 27–40.

wir ihren Wert messen können“, erfuhr der DEFA-Spielfilm *Nackt unter Wölfen* in der offiziellen Rezeption und im schulischen Unterricht eine quasi-dokumentarische Anverwandlung. Seit 1970 war der Roman im Curriculum für alle 9. Klassen als verbindliche Lektüre vorgesehen, Gelegenheiten für den Besuch des DEFA-Films, der immer wieder ins Kino-Repertoire aufgenommen wurde, wurden pädagogisch genutzt. Im Bildungsfernsehen waren Fernsehfilm und die Kinoversion immer wieder zu sehen.⁷² Wie nachhaltig die Wirkung des DEFA-Films bis heute noch zu sein scheint, legen die Ergebnisse einer 1995 vom Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) anlässlich des hundertsten Geburtstages des Films im Einzugsgebiet der neuen Bundesländer vorgenommenen Zuschauerumfrage nahe. Neben der westdeutschen Verfilmung von Zuckmayers *Des Teufels General* zählten sie die DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* zu den 50 besten deutschen Filmen. Seit 1989 ist er wiederholt von mehreren deutschen Fernsehanstalten ausgestrahlt worden.⁷³ Heute wird die DEFA-Verfilmung zuweilen als „authentische Geschichte“ von internationalem Rang gepriesen.⁷⁴

Mit dem Erfolg von Roman und Film wurde in der DDR der sechziger Jahre ein regelrechter, über die Medien vermittelter Kult um das „Buchenwaldkind“ entfacht, nachdem bekanntgeworden war, daß Stefan-Jerzy Zweig und sein Vater Zacharias in Israel lebten. Der junge Zweig begab sich nach Frankfurt zu dem im Dezember 1963 eröffneten Verfahren gegen Verantwortliche in Auschwitz.⁷⁵ Mit Hilfe der Journalistin Charlotte Holzer gelang es ihm, einen seiner „Lagerväter“, wie er sie nannte, ausfindig zu machen. In Stuttgart besuchte er den Vorsitzenden des baden-württembergischen IG Metall-Verbands Willi Bleicher. Bleicher hatte auch in der DDR als Verhandlungsführer im südwestdeutschen Metallarbeiterstreik 1963 eine beachtliche Popularität erlangt. Die Begegnung des damals dreiundzwanzigjährigen Zweig mit dem Gewerkschafter bewirkte in der Bundesrepublik eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die literarische Vorlage und ihrer komplexen Rettungs- und Überlebensgeschichte des „Juschu“ in Buchenwald.⁷⁶ Im Februar 1964 fuhren die beiden über die Grenze nach Weimar, wo sie mit Bruno Apitz, Robert Siewert und anderen ehemaligen Häftlingen zusammentrafen. Das DDR-Fernsehen strahlte einen Kurzbericht⁷⁷ vom Besuch Zweigs und der Delegation in Buchenwald aus. Am selben Tag las Bruno Apitz vor den Mikrofonen des Deutschlandsenders Passagen aus *Nackt unter Wölfen* zur geheimen

72 Ingrid Hähnel/Elisabeth Lemke, *Millionen lesen einen Roman*, S. 49–54.

73 MDR/drefa (Hg.), *Die 50 besten deutschen Filme*, Berlin 1995. Der Film wurde aus Anlaß zur Erinnerung an die antisemitische „Reichskristallnacht“ im Oktober 1998 im Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) und im Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg (ORB) sowie zum Holocaust-Gedenktag 1999, weiterhin auch in den folgenden Jahren ausgestrahlt.

74 Veröffentlichung von ICESTORM Entertainment auf DVD5-Format und VHS-Video. 2003.

75 Am 20. März 1964 begann das DDR-Fernsehen in der Reihe „Telestudio West“ mit Sonderberichten zum „Auschwitz-Prozeß“ in Frankfurt a M.; vgl. J. Wilke/B. Schenk/A. A. Cohen/T. Zernach, *Holocaust und die NS-Prozesse. Die Presseberichterstattung in Israel und Deutschland zwischen Aneignung und Abwehr*, Köln/Weimar/Wien 1995.

76 Siehe etwa: Wolfgang-Dietrich Zöllner, *Er lebte ‚Nackt unter Wölfen‘ – und Freunden. ‚Juschu‘ besucht nach zwanzig Jahren in Stuttgart seinen Lebensretter Willi Bleicher*, in: „Frankfurter Rundschau“ vom 5. Februar 1964. Aufgespürt wurde ‚Juschu‘, so Zöllner, durch die Popularität des DEFA-Films „nach dem Roman von Bruno Apitz“(!)

77 *Stefan Zweig auf dem Eltersberg* (2 min), gesendet am 9.2.1964.

Lagerorganisation in Buchenwald und zur Verfolgung durch die SS.⁷⁸ Weitere Radiobeichte und -features folgten. Am Befreiungstag im April 1964 brachte der Deutschlandsender einen von Bruno Apitz mitverantworteten Bericht mit Jerzy Zweig, Charlotte Holzer, Apitz selbst und Robert Siewert. Eingeschnitten sind eine Tonaufnahme vom Besuch Zweigs und Apitz' in der Gedenkstätte und eine Lesung Kurt Goldsteins, ein ehemaliger KZ-Häftling, aus Apitz' Roman. Im Kommentar wurde Bleicher kurzerhand zum DDR-Bürger umfunktioniert, um den Ruhm der DDR, das „Buchenwaldkind“ entdeckt hatte, nicht zu schmälern. Zweig bedankte sich in französischer Sprache für den herzlichen Empfang, den ihm die Stadt Weimar bereitet hatte.⁷⁹

Die in der DDR selektiv freigegebenen dokumentarischen Zeugnisse über das „Buchenwald-Kind“ Stefan Jerzy Zweig belegten nach Ansicht der überlebenden Buchenwaldkommunisten, daß „der Roman ‚Nackt unter Wölfen‘ der Wahrheit und Wirklichkeit in vollem Maß gerecht [...], daß nur Einzelheiten dichterisch frei gestaltet“ worden seien.⁸⁰ Daß das Kind nun eine Biographie, seine Retter nun Namen und Gesichter bekommen hatten, wurde als großer Gewinn, als Realitätsschub gewertet. Tatsächlich leiteten die filmischen Varianten von „Nackt unter Wölfen“ aus heutiger Sicht eine umfassende Fiktionalisierung der Lagergeschichte Buchenwalds ein. Wie Peter Reichel in seiner Darlegung zu diesem Beispiel eines „menschlichen Antifaschismus“ im DEFA-Film der sechziger Jahre betont, geriet die „ergreifend-schöne Geschichte von der solidarischen Rettung des Kindes“ zwar zu einem großen Publikumserfolg. Sie verdeckte aber viele Aspekte von Lagerwirklichkeit, von Strategien des Überlebens in der barbarischen Ordnung des Konzentrationslagers, die erst mit dem Ende der DDR thematisiert werden konnten.⁸¹

Der Verfasser neigt der Ansicht zu, daß zu einer für die Geschichtspolitik der DDR mythischen Erzählung (Harry Stein) die entsprechenden Bilder geliefert wurden, die zumindest historiographisch gültiger Detailforschung in der DDR noch Spielraum boten. Jedenfalls war mit der Verfilmung von „Nackt unter Wölfen“ ein Gipfelpunkt erreicht worden, der Varianten künstlerischer Verarbeitung von Lagererfahrung nur noch einen begrenzten Gestaltungsraum zumaß.

78 Sondersendung am 9.2.1964, 18 Uhr (18 min), DRA Potsdam; DS 64/116.

79 Sendung *Stefan Jerzy Zweig – ein Kind überlebt Buchenwald* am 11.4.1964 (15 min), Autoren: Ernst Donhoff, Bruno Apitz. DRA Potsdam; Archivnr. 2013936001. Mit Dank an Christoph Classen, ZZf Potsdam, für diesen Hinweis.

80 Vgl. ausführlich dazu: Harry Stein, „Nackt unter Wölfen“ – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, in: Sehen, Verstehen und Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945 KZ Mittelbau-Dora 1943–1945. Materialien des Thüringer Instituts für Lehrerfortbildung, Lehrplänenentwicklung und Medien, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, für die Vorbereitung von Besuchen in den Gedenkstätten, Heft 43/1999, hier: S. 27.

81 Siehe Peter Reichels Analyse zu dem Entstehungszusammenhang von „Nackt unter Wölfen“, in: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München Wien 2004, S. 193–200.

KAPITEL 5

Stereotypen und die Suche nach „echten Bildern“ bis 1989

1. Bilder zur Lagergeschichte in DEFA-Spielfilmen als filmische Zeichen

Selbst unaufmerksamen Zeitgenossen war nicht entgangen, daß die Berichterstattung in der Kino-Wochenschau und in Nachrichtensendungen des Fernsehens seit der Einweihung der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald 1958 erheblich zugenommen hatte. Bekannte Bilder kehrten immer wieder: von Außenansichten der Anlage mit Stacheldrahtzaun, von einem Wachpostenturm, von der charakteristischen Gesamtansicht des Haupttores und des Appellplatzes, von Verbrennungsofen des Krematoriums in Buchenwald für die Überreste verstorbener Gefangener, vom Mahnmal, dem Glockenturm, von Ansprachen und Kundgebungen am internationalen Befreiungstag in Buchenwald, von Kranzniederlegungen ausländischer Delegationen oder von prominenten Besuchern. Sie erschienen als visuelles Ensemble für die staatsoffiziellen Feiern. In Film- und Fernsehproduktionen setzte sich eine Tendenz zur Standardisierung, Stereotypisierung von Bildern durch.¹ Visuelle Metaphern, ikonographische Elemente und Visiotype wurden gefunden, für „Buchenwald“ ein Vorrat an metaphorischen Bildern und komplexen Zeichen erarbeitet. Solch filmisches Material wurde zu visuellen „Pathosformeln“² reduziert, dessen unmittelbarer Entstehungszusammenhang, die

1 Hier sei vor allem auf die Arbeiten von Uwe Pörksen verwiesen: *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotypen*, Stuttgart 1997 und *Ders., Visiotype. Die Welt der zweiten Anschauung*, in: Ulla Fix/Hans Wellmann (Hg.), *Bild um Text – Text und Bild*, Heidelberg 2000, S. 1919–213. In seinem durch seinen frühen Tod leider von ihm nicht mehr weiterentwickelten Untersuchungsansatz stützte sich Harry Blunk auf die Diltheysche Formel des „Emblems“. *Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm*, München 1984, S. 21; Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff beschreiben in ihrer Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft (Konstanz 2002) den Film als kulturelle Äußerung, der u.a. mit visuellen rhetorischen Figuren und ikonographischer Verdichtung realisiert wird. Zu überlegen wäre, ob etwa Bill Nichols konstruktivistisches Konzept des Dokumentarfilms für komplexere Untersuchungen des Films als kultureller Äußerung generalisiert werden könnte (*Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991).

2 Als Beispiel die Einstellungssequenz aus *Du und mancher Kamera*: (1. Einstellung) Ein Foto-Album mit verschiedenen Personenporträts wird aufgeschlagen (Sprecherkommentar): „Auf sie alle warteten

Befreiung der Lager 1944/45, im situativ-kulturellen Kontext immer schwächer wahrgenommen werden konnte. Dies gilt vor allem auch für zeitgenössische Filmaufnahmen nach der Befreiung des Lagers, insbesondere derjenigen, die Kameraleute der US-Armee in Buchenwald gemacht hatten. Die signifikante Symbolik der Buchenwald-Gedenkstätte war streng funktional gegliedert und wurde seit 1958 als vordergründiges, emblematisches Zeichenensemble für den Gedächtnisort in Film- und Fernsehbildern beständig reproduziert. Zunehmend überlagerte dieses die Geschichtlichkeit des Ortes.

Aber „Buchenwald“ als symbolischer Ort benötigte im kulturellen Gebrauch immer wieder neue, unverbrauchte Bilder. Autor und Regisseur der DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* hatten bereits diesem Bedürfnis wie auch der Realgeschichte Rechnung getragen, ohne in geschichtspolitische Tabuzonen einzudringen.

Im systemübergreifenden medienkulturellen Kontext ergaben sich deshalb im Laufe der Jahre immer wieder Spielräume, Gestaltungsprinzipien zu variieren und durchaus massenwirksame Produktionen zu realisieren. Davon profitierte auch die Bereicherung des Buchenwald-Themas mit filmischen Bildern. DEFA-Produktionen orientierten sich zuweilen auch an westlichen aufwendigen Kino-Großproduktionen im Breitwandformat zur Geschichte des Zweiten Weltkrieges. Auch das DDR-Fernsehen war Nutznießerin geschichts- und erinnerungspolitischer Erweiterungen wie etwa in den achtziger Jahren und schließlich auch Produzent individualisierter Geschichten über die Lagergeschichte Buchenwalds.

Zwischen Stereotypen und Individualisierung der Lagergeschichte bewegte sich seit den sechziger Jahren die Produktion von „Buchenwald“-Filmen in Film und Fernsehen der DDR. „Emblematisch“ aufgeladen waren etwa Bilder von Häftlingen aus Konzentrationslagern in der Gemeinschaftsproduktion der DEFA mit MOSFILM, wie der Farbfilm *Fünf Tage – Fünf Nächte*, der 1961 in die Kinos kam.³ Hier wird ein Figurenmotiv der Handlung des ersten DEFA-Films, *Die Mörder sind unter uns* (1946), wieder aufgegriffen:

Dresden 1945. Die zerstörte Stadt hat die Rote Armee besetzt. Während die Bestrebungen des sowjetischen Kommandanten auf Hochtouren laufen, die Bilderschätze des Zwingers zu finden und nazistischen Fanatikern zu entreißen, kehrt die junge Katrin als Überlebende aus einem Konzentrationslager zurück. Mit ihrem tatkräftigen Optimismus verleiht sie ihrem Freund Paul, einem seelisch zerrütteten jungen Maler, neue Hoffnung, während er von der Rettungsaktion der Gemälde durch die Sowjetarmisten und russische Wissenschaftler schließlich auch einen rationalen Lebenssinn vorgeführt bekommt.

Gaskammern und Krematorien. Das Giftgas lieferte der deutsche Chemiekonzern IG Farben“ (2. Einstellung:) Behälter mit Aufschrift „IG Farben“ (3. Einstellung) Pässe verschiedener Herkunft, ein russischer, ein tschechischer, ein italienischer Paß (Sprecherkommentar) „Mehr als 10 Millionen Menschen aus allen Ländern Europas ... Die Neuordnung Europas im Sinne der deutschen Konzerne hatte begonnen“ (4. Einstellung:) Berg mit menschlichen Skeletten (Sprecherkommentar:) „Drohend stand vor der Menschheit die Barbarei“. Vgl. hierzu Thomas Heimann, Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit*, S. 209.

3 Mosfilm/DEFA, Regie: Lew Arnshtam, Anatoli Golowanow, Heinz Thiel, Buch: Lew Arnshtam, Wolfgang Ebeling, 107 min, DDR-Premiere: 7.3.1961. Dimitri Schostakowitsch komponierte die Filmmusik.

Wenn der Besuch dieses Kinofilms größtenteils als erziehungspolitische Maßnahme angeordnet worden war, ist sein symbolischer Gehalt gerade deshalb charakteristisch für kanonisierte Elemente der Visualisierung:

„Katrins“ Schicksal bleibt ebenso unbestimmt wie „Susannes“ in Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* aus dem Jahr 1946 oder „Barbaras“ in *Frauenschicksale* von Slatan Dudow von 1952. Das ist insofern auch bemerkenswert, weil KZ-Erfahrung von Frauen seit Wanda Jakubowskas und Gerda Schneiders halbdokumentarischer Produktion *Die letzte Etappe* (1947/48) selten nur noch thematisiert wurden wie etwa in dem seinerzeit zurückgezogenen Fernsehfilm *Esther* von Bruno Apitz und Robert Trösch.

Schließlich zieht in einer Einstellung von *Fünf Tage – Fünf Nächte* eine Marschkolonne von befreiten KZ-Häftlingen in ihrer gestreiften Kluft auf einer Landstraße vorbei, die mit ihren klappernden Holzschuhen auf dem Straßenpflaster einen makaber-markanten Rhythmus erzeugen. Im Kontext der fiktionalisierten Geschichte von der Sicherung des Bestandes der Dresdener Bildergalerie durch sowjetische Einheiten, von Sieg und Befreiung durch Sowjettruppen, bleiben solche Verweise auf befreite Lagerinsassen als erfahrungsgesättigtes, präsentendes Bild im Gedächtnis von Zuschauern der Kriegsgeneration. Doch ihre konkreten Schicksale wurden nicht weiter hinterfragt. Wie sensibel auch Künstler zuweilen mit der Glaubwürdigkeit solcher Rollen in bezug auf die Lagererfahrung umgingen, zeigt eine Reaktion der Schauspielerin Annekathrin Bürger. Sie beschwerte sich nach den ersten Drehmustern bei Haupt-Regisseur Arnstam, daß sie in ihrer Maske als KZ-Überlebende „zu gut“ aussehe.⁴

In der populären Erzählung des DEFA-Spielfilms *Die Abenteuer des Werner Holt*⁵ dienen Verweise auf KZ-Erfahrung als katalysatorische Brücken in der Wandlungsdramaturgie des Helden: In der in den letzten Kriegstagen angesiedelten Szenenfolge gegen Ende des Films veranlaßt die Ermordung eines Freundes durch einen SS-Wachsoldaten den jungen Flakhelfer Werner Holt dazu, den letzten entscheidenden Schritt zu tun, um sich von der Ideologie des Nationalsozialismus zu lösen. Sein Kamerad hatte den SS-Mann daran hindern wollen, einen gestrauchelten KZ-Häftling aus einer Marschkolonne zu erschießen. In der folgenden Sequenz feuert Holt in blinder Wut MG-Garben auf SS-Männer ab, deren brutale Energie sich bereits gegen den fanatisierten Freund Wolzow gerichtet hatte.⁶ Solche Szenen in DEFA-Filmen der sechziger Jahre sind vor allem vor dem Hintergrund der laufenden Prozesse gegen Kriegsverbrecher verständlich, worüber die DDR-Medien (z. B. über den Frankfurter „Auschwitz-Prozeß“ 1964) ausführlich berichteten.

Später kehren Bilder über Buchenwald oft als visuelle Zeichen wieder. Im ersten Teil des Mehrteilers *Der Sonne Glut* des Deutschen Fernsehfunks von 1971⁷ befinden sich befreite KZ-Häftlinge im Strom der Rückkehrer, die sich später am Wiederaufbau beteiligen. Eingebnet sind die unterschiedlichen Schicksale von Flüchtlingen, ausgebombten Zivilisten,

4 Heinz Thiel, *Die nackte DEVA*, Wilhelmshorst 1996, S. 86.

5 *Die Abenteuer des Werner Holt* (1963/64). Regie: Joachim Kunert, Buch zusammen mit Claus Küchenmeister, nach dem gleichnamigen Roman von Dieter Noll, 165 min, Premiere: 4.2.1965.

6 Vgl. Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DEFA-Film, in: Martin Sabrow (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 37–86, hier: S. 75–86

7 Regie: Christian Steinke, Autor: Edwin Marian, gesendet am 16.2.1971 im ersten Programm, 20 Uhr mit dem Titel „Zum Leben angetreten“.

Widerständlern und KZ-Gefangenen: „Sie kennen sich nicht, aber sie haben die gleiche Hölle hinter sich.“

Konkretere Bezüge zur visuellen Verarbeitung von „Buchenwald“ und des antifaschistischen Widerstands in Konzentrationslagern in *Nackt unter Wölfen* lassen sich schließlich wieder in *Die gefrorenen Blitze* finden⁸, eine der ambitioniertesten Produktionen des DEFA-Spielfilmstudios der späten sechziger Jahre. Der aufwendig produzierte Zweiteiler gelangte im April 1967 in die Kinos und wurde im DDR-Fernsehen mehrfach wiederholt.⁹ Diese aufwendige Inszenierung bewegte sich dabei im Koordinatensystem der Geschichtspolitik der DDR: der Popularisierung eines trotz aller Opfer siegreichen Antifaschismus. Gleichzeitig sucht der Film die Sichtweise westlicher Filme auf den Zweiten Weltkrieg zu konterkarieren und den Nachweis eines gezielten Spezialistentransfers aus dem besiegten Deutschland durch die amerikanischen Geheimdienste während der letzten Kriegshandlungen erbringen. Den Autoren und der DEFA-Leitung lag es aber vor allem an einer medien-gerechten Darstellung der vielfältigen Widerstands- und Sabotageaktivitäten gegen die serienmäßige Herstellung der sogenannten V2-Raketen, dem Paradepony der nationalsozialistischen „Wunderwaffen“-Propaganda, am Herzen. Angeregt durch Darstellungen und dokumentarische Berichte von Überlebenden und in Zusammenarbeit mit dem Häftlingskomitee Buchenwald/Dora, schufen sie ein größtenteils stimmig rekonstruiertes Panorama von Aufklärungs- und Sabotageaktionen von Widerstandsgruppen in verschiedenen Ländern Europas gegen das nationalsozialistische Rüstungsprogramm, die in westlichen Filmen entweder überhaupt nicht erwähnt oder bestenfalls dramaturgisch als Hilfstruppen der Westalliierten dargestellt wurden.¹⁰ Dabei nahmen die DEFA-Autoren an realgeschichtlichen Vorbildern Maß und reicherten die Handlung mit fiktionalen Charakteren als Identifikationsfiguren an. Die Filmfigur des Raketen-Konstrukteurs Wernher von Braun wurde aus taktischen Gründen während der Arbeiten am Drehbuch als „Raketenbaron“ fiktionalisiert, eine gekürzte und durch Synchronisation partiell umgedeutete Fassung wurde für den West-Export angefertigt.¹¹

-
- 8 Regie: Janos Veiczi, Buch: Harry Thürk (Premiere: 13.4.1967). Veiczi, Jahrgang 1924, gebürtiger Ungar, Fremdarbeiter im NS-Deutschland, nach 1945 Ausbildung bei der DEFA, realisierte u. a. für die DEFA: *Zwischenfall in Benderath* nach dem Schauspiel „Trojaner“ v. Curt Corrinth (1956), *Reportage 57* (1959), *Schritt für Schritt* (1960), *For eyes only* (ebenfalls mit Harry Thürk, 1963), *Anflug Alpha 1* (1971), *Ich will Euch sehen* (1976). Harry Thürk, Jahrgang 1927, Schriftsteller, Drehbuchautor, u. a. „Die Stunde der toten Augen“ (1958), „Das Tal der sieben Monde“ (1961), „Der Gaukler“ (1978), „Aufzeichnungen eines Geheimdienstmannes“ (1988).
- 9 Am 23.11.1967, 5.5.79 und 2.12.83 im Abendprogramm und am 1.12.69, 8.5.79 und 7. bzw. 9.12.83 im Vormittagsprogramm.
- 10 Vgl. die Spielfilme *Griff nach den Sternen* (BRD 1955, Regie: Carl-Heinz Schroth, mit Erik Schumann, Liselotte Pulver, Gustav Knuth), worauf Wernher von Braun entscheidenden Einfluß nahm und seine Selbststilisierung als unpolitischer, von den Nazis mißbrauchter Raketenpionier durchsetzen konnte. Weitgehend auf eine Spionagegeschichte reduziert ist der im westdeutschen Kino erfolgreiche *Operation Crossbow* (deutscher Verleihtitel: *Geheimaktion Crossbow*, Großbritannien 1965, Regie: Michael Anderson, mit Sophia Loren, George Peppard, Lilli Palmer).
- 11 Zur Produktions- und Wirkungsgeschichte ausführlich siehe Burghard Ciesla/Thomas Heimann, „Die gefrorenen Blitze“ zwischen Dichtung und Wahrheit, in: *apropos film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin 2002, S. 158–189.

Von Interesse ist hier die Schilderung der Häftlingsbedingungen und der filmischen Inszenierung des antifaschistischen Widerstands im Konzentrationslager „Mittelbau“, einem früheren Außenlager von Buchenwald, genannt „Dora“, wo ab 1944 die A4-Aggregate, die sogenannten V2-Raketen, fabrikmäßig gebaut wurden. Nach der weitgehenden Zerstörung des Raketentestgeländes bei Peenemünde auf der Ostseeinsel Usedom durch englische Bombardements wurde die Fabrikationsanlage unter enormem Zeitdruck und hohen Menschenverlusten in den unterirdischen Stollen des Kohnstein im südlichen Harz verlegt. Dort arbeiteten Ingenieure, Zivilarbeiter und KZ-Häftlinge unter Leitung führender Raketentechniker (Wernher von Braun, Arthur Rudolph) an der fabrikmäßigen Fertigung der Raketenwaffen.

Im November 1963 hatte Walter Bartel, damals Direktor des Instituts für Deutsche Geschichte an der Ostberliner Humboldt-Universität und führendes Mitglied des kommunistischen Widerstands im Konzentrationslager Buchenwald, eine studentische Forschungsgemeinschaft gebildet. Ziel war es, die Geschichte dieses Konzentrationslagers „Mittelbau-Dora“ bei Nordhausen, eines ehemaligen Nebenlagers von Buchenwald, zu erforschen. Daraus entstanden ab 1966 mehrere Diplom- und Staatsexamensarbeiten sowie Dissertationen über unterschiedliche Aspekte der Geschichte Mittelbau-Doras. Bis kurz vor Ende der DDR sind von Autoren aus dem Umkreis der 1963 eingerichteten „Mahn- und Gedenkstätte Mittelbau-Dora“¹² mehrere kleinere Veröffentlichungen erschienen, von unterschiedlicher wissenschaftlicher Qualität und in der Regel nur lokal verbreitet. Bartel begutachtete mit seiner studentischen Forschungsgruppe das Manuskript der DEFA-Produktion. Neben der ihnen nahegelegten autoritativen Buchenwald-Dokumentation „Mahnung und Verpflichtung“ stützten sich die Filmautoren auf die Aussagen „einer größeren Gruppe von Häftlingen“, die eigens im Februar 1966 während eines internationalen Symposiums über die Geschichte des Lagers Dora an der Berliner Humboldt-Universität zusammengekommen waren. „In jenen Tagen entstanden gerade die Szenen, die in der unterirdischen Raketenfabrik spielen. Unsere Gäste waren beeindruckt, wie getreu nach den überlieferten Dokumenten und Zeugenaussagen jede einzelne Szene unseres Films rekonstruiert wird.“¹³

Originalsprachen der Akteure mit eingesprochener deutscher Übersetzung und häufigen Einblendungen von Wochenschauaufnahmen korrespondierten mit einem lakonischen Reportagestil des Off-Kommentars, der sich zuweilen an einer kolportagehaften Szenengestaltung reibt. Die Autoren entschieden sich für „moderne“ Stilmittel bei der Gestaltung der Terrorapparate des NS-Staates, mit expressiven Hell-Dunkel-Kontrasten, Tonmontagen und stilisierten szenischen Arrangements. Die Filmbilder deuten die inneren Zustände im Lager Dora und die Brutalität des Lager-Regimes (ab 1944 unter der Kontrolle der SS) an, die in den westlichen Filmen äußerst selten visualisiert wurden bzw. im szenischen Repertoire des Thriller- und Agentengenres angesiedelt waren. So wurden Szenen im „Dora-Hauptstollen“ mit einer ansehnlichen Komparserie und aufwendigen Kulissen in einem stillgelegten Tun-

12 Vgl. hierzu Joachim Neander, Das Konzentrationslager „Mittelbau“ in der Endphase der nationalsozialistischen Diktatur: zur Geschichte des letzten im „Dritten Reich“ gegründeten selbständigen Konzentrationslagers unter besonderer Berücksichtigung seiner Auflösungsphase, Clausthal-Zellerfeld 1997 und Manfred Bornemann, Aktiver und passiver Widerstand im KZ „Mittelbau-Dora“ und im Mittelwerk (Schriftenreihe der KZ-Gedenkstätte Mittelbau-„Mittelbau-Dora“ Nordhausen 1994,2), Berlin/Bonn 1994.

13 Archiv der Gedenkstätte Buchenwald.

nel realistisch ins Bild gesetzt: Häftlings-Kolonnen unter Bewachung von prügelnden SS-Uniformierten mit Hunden, Eisenbahnwaggons und Tiefladern die die Raketenteile hinaus-transportieren. Doch die Arbeits- und (Über-)Lebensbedingungen der etwa 2 000 Häftlinge in den Stollen von „Dora“ bildeten auch in der Filmerzählung der DEFA nicht den Schwerpunkt.¹⁴ Wie auch in *Nackt unter Wölfen* fällt die weitgehende Abwesenheit von geschundenen, gebrochenen und getöteten Menschen einer Umgebung auf, die lebensbedrohlicher kaum sein konnte. Während das unterirdische SS-Regime und die extrem harten Arbeitsbedingungen nach zeitgenössischen Fotografien oder Aufzeichnungen von Überlebenden in den Arrangements zuweilen stark stilisiert nachempfunden wurden (eine Massenhinrichtung von Gefangenen in „Dora“, der kaum auszuhaltende Lärm in den unterirdischen Stollen)¹⁵, erfährt der Zuschauer nichts davon, daß es sich bei „Dora“ um einen weitverzweigten Lagerkomplex mit einer Vielzahl von Außenkommandos handelte, worin die unterirdische Raketproduktion nur einen Bruchteil ausmachte.¹⁶

Hingegen erhalten insbesondere im zweiten Teil („Operation Paperclip“) die Widerstandsaktivitäten von politischen Gefangenen in den Fabrikstollen eine tragende Funktion. Gegenmaßnahmen der SS werden drastisch ins Bild gesetzt, die in einer spektakulären Hinrichtung von 12 Häftlingen und der Erschießung des kommunistischen Häftlings Albert Kuntz, einer Realfigur der Lagergeschichte Buchenwalds, gipfeln.¹⁷ Nach der ersten Studioabnahme mußte das Gewicht der sowjetischen Gefangenen dramaturgisch mit der Figur des Kriegsgefangenen Gorbатов erhöht werden. Dieser hat sich als Agent bereits in Peenemünde eingeschleust und durchschaut rechtzeitig die faschistischen Pläne der Produktionsverlagerung nach „Dora“, wo er ebenfalls bald zur Stelle ist. Dort agiert er in Zusammenarbeit mit den deutschen Kommunisten als Inspirator und Organisator der Produktionsabsotage. Auch in dem Verhältnis zwischen deutschen Kommunisten und sowjetischen Gefangenen ist eine Parallele zur Inszenierung im DEFA-Film *Nackt unter Wölfen* zu erkennen.

Insgesamt korrespondieren die den politischen Untergrund von „Dora“ betreffenden Sequenzen in der szenischen Gestaltung, Kameraführung und bis in Details des Sets mit Szenen der DEFA-Adaption von Bruno Apitz und Frank Beyer. Narrative Muster und filmische

-
- 14 Vgl. etwa 157. Bild, Drehbuch „Die gefrorenen Blitze“ DII vom 25.7.1965. BArch Berlin; DR 117; S. 324ff. Womöglich lagen den Autoren auch die umfangreichen Aufzeichnungen von Jiri Benes vor, eines in der Tschechoslowakei geborenen Überlebenden von Auschwitz, Buchenwald und Dora, mit dem profanen Titel „In deutscher Gefangenschaft“ (217 S. Typoskript, Archiv der Gedenkstätte Mittelbau-Dora). Benes hatte sie 1945–47 in drei Auflagen in deutscher Sprache verbreitet. Doch kaum etwas wurde von der dichten und deshalb düsteren Reportage des Überlebenden filmisch umgesetzt. Mit freundlichem Dank an Brita Scheuer, Gedenkstätte Mittelbau-Dora, Nordhausen, für den Hinweis.
 - 15 Solche Bezüge stellten die Filmautoren durch Recherchen und mit Hilfe der LAG Buchenwald-Dora her; vgl. dazu auch den Dokumentarfilm von Mathias Joachim Blochwitz *Peenemünde – Schatten eines Mythos* (1999). Aufschlußreich ist auch der Bericht von Fritz Lehmann, eines ehemaligen politischen Häftlings in „Dora“ aus sozialdemokratischer Tradition: „AK 4“ sticht nicht mehr! „Sächsische Zeitung“, Dresden, vom 28.4.1967, kurz nach dem landesweiten Start des Films.
 - 16 Von den 60 000 Gefangenen des KZ „Mittelbau-Dora“ kam ein Drittel ums Leben, die meisten starben in Baukommandos. Grundlegend Jens-Christian Wagners Untersuchung, Produktion des Todes – Das KZ Mittelbau-Dora, Göttingen 2001.
 - 17 Er gehörte in den Anfangsjahren des KZ Buchenwald zu den Organisatoren der illegalen KPD-Gruppe und wurde Anfang 1945 nach der Aufdeckung von Sabotageversuchen im Außenlager Dora von der SS ermordet; s. Lutz Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S. 508.

Lösungen wurden variiert, etwa in der Inszenierung der geheimen Zusammenkünfte des illegalen Lagerkomitees, die von einer unsichtbar agierenden Kette von Häftlingssolidarität umgeben ist. Mit Hilfe anderer tauchen die Illegalen in den Untergrund unterhalb der Schlafunterkünfte in einem toten Stollen ab, nur unweit vom Lärm und Staub der Hauptstollenanlage. Während solche für die Gefangenen schrecklichen Bedingungen durch Erinnerungsberichte bekannt waren, reichen die Ähnlichkeiten des Kulissenaufbaus teilweise bis zur Ausleuchtung dieser Szenen von *Die Gefrorenen Blitze* mit jenen des DEFA-Films *Nackt unter Wölfen*.¹⁸



Filmische Annäherungen im DEFA-Film: Die unterirdischen Produktionsstätten von Dora-Mittelbau (Quelle: Stills aus dem DEFA-Film „Die gefrorenen Blitze“ (1967) / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Schließlich sind die Szenen zu einer Helden- und Widerstandsgeschichte im Kontext eines umfassenderen und vielschichtigeren erzählerischen Szenarios (internationaler Widerstand, amerikanische Nachkriegspläne für den Bau der Atombombe) arrangiert, der den Eindruck der Unbesiegbarkeit des Widerstands vermittelt. Im Begleitheft des Filmverleihs „Progress“ heißt es: „Hier wird Hitlers Rakete systematisch sabotiert“, und die Publikumszeitschrift „Filmspiegel“ übertitelte einen illustrierten Werkbericht über die DEFA-Produktion mit

18 Tatsächlich erfuhr das Gros der Gefangenen bis zum Bau der überirdischen Häftlingsunterkünfte unter solchen Bedingungen nicht einmal ein Minimum an Erholungspausen.

„Stärker als alle Wunderwaffen“.¹⁹ Beziehungen zwischen deutschen Kapos und politischen Häftlingen werden angedeutet, nicht thematisiert hingegen die aus der nationalen und politischen Heterogenität der Häftlinge resultierenden Spannungen. Hervorgehoben sind statt dessen die Widerstands- und Sabotageaktionen politischer Häftlinge, vor allem deutscher, sowjetischer, französischer, polnischer sowie die Tatsache, daß die wichtigsten Köpfe der illegalen Organisation der Deutschen noch im April 1945 ermordet wurden.

Allerdings erzählt der Film über den Widerstand in einigen Nuancen auch deutlich pointierter als in der DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen*. So wird die politische Lagerfeme gegen einen Spitzel ausgiebig geschildert. Nachdem er aufgefallen war, zitieren die Mitglieder des geheimen Häftlingskomitees den neu nach „Dora“ verbrachten Gefangenen „Zech“ in ihr Versteck. Der Neuzugang hat den Ruf, Kommunist zu sein. Seine Vita wird vom Lagerwiderstand eingehend geprüft, weil er im Tunnel Mitgefängene rüde angebrüllt hatte. Widersprüche in seiner vorgeblichen Lebensgeschichte kann er nicht entkräften. Als die Häftlinge die verräterische SS-Tätowierung unter seiner Achsel entdecken, ist er als Spion entlarvt. Zech ist kein „umgedrehter“ Gefangener – was in der Realität oft vorgekommen war – sondern ein SS-Mann, der mit einer „Legende“ in das Lager geschleust worden war, um den Urheber der Sabotageaktionen auf die Spur zu kommen.²⁰ Mit dieser Konstruktion ist allerdings auch die realgeschichtlich viel komplexere und problematischere Dimension eines mörderischen Selbstschutzes der Illegalen im Lager „Dora“ kaum tangiert.



19 Filmgespräch von Heinz Hofmann, in: „Filmspiegel“ 6/1966.

20 Die Hinrichtung Zechs durch die Häftlinge wird nicht visualisiert. Im weiteren erfährt der Zuschauer, daß er mit Alkohol widerstandsunfähig gemacht und in eine Häftlingskluft gesteckt wurde, die SS ihn, so „präpariert“, versehentlich als vorgesehenen Todeskandidaten liquidiert hatte. 220. Bild [„Dora – Toter Stollen“], Drehbuch D II vom 25.7.1965, BArch Berlin; DR 117; S. 432a.



Der Widerstand in Dora enttarnt den Spitzel „Zech“
(Quelle: Stills aus dem DEFA „Die gefrorenen Blitze“ / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Wie bereits bei der DEFA-Kinoverfilmung *Nackt unter Wölfen* kamen von polnischer Seite gravierende Einwände gegen das von Thürk und Veiczi geschaffene Gesamtszenario. Während Jerzy Bossak, der künstlerische Leiter des Warschauer Dokumentarfilmstudios WFD und Dozent an der renommierten Filmhochschule in Lodz, mit der DEFA über gemeinsame Projekte verhandelte, wurde er auch um seine Meinung zu dem Rohdrehbuch gebeten. Bossak hielt das Ansinnen der DEFA für fragwürdig, den in der westlichen Welt gepflegten Mythos um Wernher von Braun mit den beabsichtigten ästhetischen Mitteln mit Hilfe eines anderen zerstören zu wollen und wandte sich entschieden gegen die Tendenz des Drehbu-

ches, die Sabotage und Widerstandsaktionen zu einem überaus effektiven und letztlich gar entscheidenden Mittel gegen den nationalsozialistischen Raketenkrieg zu stilisieren. Statt dessen regte er an, das Zusammenwirken von Menschen, die um gemeinsame politische Ziele kämpfen, zu gestalten.²¹ Mit dem historischen Wissen um die faktische Wirkung der von einander unabhängig agierenden Widerstandsaktionen und angesichts der Tatsache, daß die Nazis auf bestem Wege gewesen seien, die A-Bombentechnologie zu entwickeln, sah seine dramatische Konstruktion vielmehr vor: Menschen aus verschiedenen Ländern versuchen jeweils auf ihre Weise, den Bau von Nazi-Raketen zu verhindern. Aber sie wirken nicht miteinander, sondern nebeneinander. „Es ist ein Drama von Menschen, die sich nicht verständigt haben, die sich nicht verständigen konnten und deshalb nicht imstande waren, einen vollen Erfolg zu erzielen. Und wer hat sich verständigt: Menschen, die scheinbar am weitesten voneinander getrennt waren: von Braun und die Amerikaner.“ Vor allem monierte er, daß der Beitrag des polnischen Widerstandes zu wenig gewürdigt worden sei. „Schließlich geht es hier um eine besonders ruhmvolle Karte in der Geschichte der polnischen Widerstandsbewegung, Man kann in einem deutschen Film die Verdienste der Polen nicht minder anerkennen, als es Churchill in seinen Memoiren getan hat.“²²

Generell hielt Bossak die von ihm als dominant wahrgenommene Tendenz im DEFA-Film für fragwürdig, den antifaschistischen Widerstand unter deutscher Führung als geschichtlichen Sieg darzustellen und die „schmutzigen Realitäten“ der Konzentrationslagerwirklichkeit auszublenden. Filmautor Harry Thürk verwarf diese Einwände Bossaks als „absoluten Blödsinn“ und schlußfolgerte konsequenterweise. „Das ist der Vorschlag für eine neue, völlig andere Konzeption ... Und gegen eine solche, im Prinzip pessimistische und auch geschichtlich unwahre Konzeption bin ich ganz entschieden.“²³

Schlußendlich genügten die Episoden des DEFA-Films *Die gefrorenen Blitze* vom antifaschistischen Widerstand im Lager „Dora“ im Kontext des kriegspolitischen Kräfteverhältnisses verschiedenen Aspekten geschichtspolitischer und erinnerungspolitischer Imagination. Sie bildeten eine Facette in der Buchenwald-„Fama“, flankierten das zentrale, visuell ausgestattete Narrativ von Widerstand und Selbstbefreiung in einer nachgeordneten Variante. Aber mit ihren Vorstellungen vom aufrechten Kommunisten Albert Kuntz, der einen Märtyrertod starb, bedienten sie die Erinnerungsarbeit der LAG Buchenwald-Dora. Überdeckt wurden schließlich auch realgeschichtliche Felder des Dora-Komplexes, der sperrig und letztlich tabuisiert blieb, etwa der auch von sowjetischer Seite betriebene „Spezialisten-transfer“ nach dem Abrücken der Amerikaner aus Thüringen. Zur Pressevorführung am 10.4.1967 kamen Robert Siewert von der LAG Buchenwald, der ehemalige „Dora“-Häftling Jüttner sowie Ehefrau Ellen und Sohn Leo des 1945 ermordeten Albert Kuntz. Den Buchenwaldern um Walter Bartel schien der Film gelungen, vor allem die „Dora“-Sequenzen, die mit dem bevorstehenden „Dora“-Prozeß und der Weigerung der westdeutschen Behörden, gegen die mutmaßlichen Mörder von Albert Kuntz aus Mangel an Beweisen Anklage zu erheben, eine aktuelle Konnotation erfuhren; sicherlich sei der Film ein großes politisches und geschichtliches Ereignis.

21 Bemerkungen Jerzy Bossacks für Regisseur Vejczy, Mai 1965, Bestand Dieter Wolf in der Mediothek der Universität Oldenburg.

22 Ebd.

23 Auszug aus Brief Thürks an Vejczy, 17.5.65 [Abschrift], ebd.

Erinnerung fand bei diesem DEFA-Film seine Codierung besonders in den „Dora“-Passagen, die wiederum in Gestalt der Charakterisierung des filmischen „Albert Kuntz“ für die deutschen „Buchenwalder“ eine überzeugende, „sehr menschliche“ Zentralfigur repräsentierte. Tatsächlich, auch hier im ästhetischen Sog der DEFA-Verfilmung von *Nackt unter Wölfen* zu verorten, ist „Albert Kuntz“ weniger als viriler, impulsgebender Motor des Widerstandes, denn als zurückhaltende und vor allem märtyrerhafte Persönlichkeit skizziert.

Ein anderer Weg für filmisches oder zumindest filmpublizistisches Erzählen war die Verankerung des historischen Schlüsselereignisses der (Selbst)-Befreiung Buchenwalds im narrativen, parteisanktionierten Interpretationsfluß deutscher Geschichte vermittelt fiktiver oder Realbiographien sowie mit Hilfe ikonographischer Konstruktionen.²⁴ Im DEFA-Spielfilm finden sich vor allem Vorbilder aus den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren, etwa in der fiktiven Figur des „Ludwig Bartuschek“ (*Das Lied der Matrosen*, 1958 und *Leute mit Flügeln*, 1960) oder in den verschiedenen Kinovariationen der DEFA über Karl Liebknecht (*Die Unbesiegbaren*, 1954, *Solange Leben in mir ist*, 1965 und *Trotz allem!*, 1972).²⁵

In der kontinuierlichen Programmplanung des DDR-Fernsehens spielten „runde Geburtstage“ eine deutlich wichtigere Rolle als für die Kinofilmproduktion der DEFA. Beiträge mußten ein gewisses Maß an Originalität aufweisen, um Zuschauer angesichts der westdeutschen Konkurrenz an das DDR-Fernsehen zu binden. So stand die Gesamtplanung des Fernsehfunks für das laufende Jahr 1970 unter anderem im Zeichen des hundertjährigen Geburtstages von W. I. Lenin. Zu berücksichtigen hatten die Redaktionen auch den hundertsten Jahrestag der Reichsgründung und des blutig niedergeschlagenen sozialrevolutionären Experiments der Pariser Kommune. In der Abteilung „Geschichtspublizistik“ fanden die Autoren Marquardt und Böttner eine Fabelführung, um diese Ereignisse mit der DDR-Geschichte zu verknüpfen. Ausgehend von der Gedenkfeier in Buchenwald im Jahre 1970, die wiederum an den historischen Schwur der befreiten politischen Häftlinge am 19. April 1945 erinnerte, konzentriert sich der Beitrag in einer kontinuierlichen Rückblende auf zwei ehemalige Häftlinge. Der eine, ein Franzose, ist Nachfahre einer Kommunardenfamilie in Paris, sein Urahn kämpfte vor der Mauer des Père-Lachaise. Der andere, ein DDR-Bürger, weiß von Genossen unter seinen Vorfahren, die bereits in der Eisenacher sozialdemokratischen Partei mitwirkten, als August Bebel vor dem Deutschen Reichstag sein Bekenntnis zu den Pariser Kommunarden ablegte und Karl Marx das neugegründete Deutsche Reich als einen mit parlamentarischen Formen verbrämten Militärdespotismus geißelte.

Mitunter wurden in Fernsehbeiträgen zu zeitgeschichtlichen Themen symbolische Bezüge zu Buchenwald hergestellt, die vor dem realgeschichtlichen Hintergrund kaum vertretbar waren, aber um so stärker auf den Gedenk-Kontext verwiesen. 1984 realisierte Karl Gass für das Fernsehen die zweiteilige Dokumentation *Revolution am Telefon* über den Attentatsver-

24 Vgl. Sandra Langenhahn, Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998, S. 267–280.

25 Über Rosa Luxemburg ist derlei im DDR-Kino nichts zu finden, während die filmische Interpretation von Margarethe von Trotta aus den frühen achtziger Jahren immerhin als westdeutscher Import in ostdeutschen Kinos zu sehen war.

such auf Hitler am 20. Juli 1944.²⁶ Wie der Titel schon nahelegt, war er in der geschichtspolitischen Wertung der DDR dem kommunistischen Widerstand nachgeordnet. Graf Stauffenberg ist zudem in einer verkürzten Interpretation als „progressiver“ Bündnispartner des Nationalkomitees Freies Deutschland (NKFD) vereinnahmt. Schließlich wird in abschließenden Sequenzen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Mahnmale in Ravensbrück und Buchenwald gelenkt.

Gleichwohl herrschten gerade in den oftmals schnell produzierten Fernsehsendungen im filmischen Umgang mit dem historischen Ort „Buchenwald“ im Kontext der Erinnerungspolitik große Spannungsmomente, die nicht einfach administrativ zu lösen waren, sondern die Komplexität von individueller Erfahrung, kanonischer Produktion und kulturpolitischen wechselnden Anforderungen in der DDR offenlegen. Am Vorabend des 20. Jahrestags der Befreiung Buchenwalds, am Sonnabend, dem 10. April 1965, strahlte der Deutsche Fernsehfunk in der Ausgabe der „Aktuellen Kamera“ den zehnminütigen Beitrag *Von der Selbstbefreiung Buchenwalds* aus. Der Schwerpunkt der Sendung lag darauf zu zeigen, daß belastete Nazianhänger und SS-Funktionäre²⁷ ungestraft in der Bundesrepublik lebten. Ausgehend von der Anprangerung vorgeblich faschistischen Erbes im Westen mündet die Darstellung in ein Statement des kommunistischen Buchenwald-Überlebenden Walter Bartel zur Selbstbefreiung durch politische Häftlinge, das visuell mit dem Finale des DEFA-Spielfilms *Nackt unter Wölfen*, des wirkungsvoll inszenierten Sturms von Häftlingen auf das Lagertor, unterlegt ist.

In einem späteren Fernsehbeitrag aus dem Jahr 1980, *Komm ins neue Leben mit!*²⁸, wird die Verschmelzung von historischen Fakten und Fiktion des Buchenwaldbildes hingegen deutlich differenzierter gezeichnet und auf eine interessante Weise „historisiert“. Es handelt sich um eine von der Chefredaktion „Publizistik“ verantwortete halbstündige Sendung in Erinnerung an den Aufruf des ZK der KPD vom 11. Juni 1945 an das deutsche Volk. Die Produktion erfolgte in Abstimmung mit dem Leitinstitut der SED, dem „Institut für Marxismus-Leninismus“ (IML), abgenommen wurde er von der Abteilung Propaganda des ZK der SED. Als Zeitzeugen hatten die Autoren den ersten Vorsitzenden des FDGB, Hans Jendretzky, den ehemaligen Dresdener Oberbürgermeister Walter Weidauer und Otto Sepke²⁹ gewonnen, der als Vorsitzender des deutschen Lagerkomitees der KPD im befreiten Konzentrationslager Buchenwald vorgestellt wird. Den bereits verstorbenen Anton Ackermann, einer der Verfasser des Aufrufs, zitierten die Autoren mit einem Film-Interview aus dem Jahr 1966. Absicht der mit historischem Bild- und Filmmaterial illustrierten Doku-

26 Vgl. auch Hans-Jörg Rother, Auftrag: Propaganda 1960 bis 1970, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92, Berlin 2000², hier: S. 98.

27 Namentlich genannt werden: Fürst Josias von Waldeck, ab 1939 oberster Polizei- und Gerichtsherr des KZ, die SS-Hauptsturmführer Bernhard Wehner und Wolfgang Otto, Staatssekretär Hans Maria Globke und sein früherer Vorgesetzter im „Dritten Reich“, Wilhelm Stuckart sowie Bundespräsident Heinrich Lübke.

28 Gesendet am 10.6.1980, erstes Programm, 21.05 Uhr, 30 min. 15 sec. Regie: Bernd Scharioth, Autor, Redaktion und Moderation: Gerhard Mackat, Kamera: Klaus Roland Schulz, Freimut Romanowski, Aufnahmeleitung: Gerhard Rentsch, Jutta Krekow, Produktionsleitung: Martin Eigenwillig, Schnitt: Imke Gerber.

29 S. die biographischen Angaben bei Niethammer, Der „gesäuberte“ Antifaschismus, S. 515; dort ist seine Funktion als Leiter des KPD-Komitees nicht erwähnt.

mentation war es, über die Zeitzeugenberichte den Bogen von den Aufbaujahren bis zur aktuellen gesellschaftlichen Situation der DDR zu spannen.

Die Sequenzfolge mit dem Buchenwald-Überlebenden Otto Sepke beginnt mit Fotos von Gefängnisfassaden, dem Hinrichtungsraum Berlin-Plötzensee und von Gegenständen, die auf die Vernichtung politischer Delinquenten im NS-Staat hindeuteten; ein Foto zeigt Ernst Thälmann beim Rundgang im Gefängnishof, dann Thälmann in der Gefängniszelle. Ein Ausschnitt „Stacheldrahtzaun des Konzentrationslagers Sachsenhausen“ ist im Bild zu sehen, und schließlich folgen die Aufstandsszenen („Sturm auf das Lagertor“) aus der Schlußsequenz des DEFA-Spielfilms *Nackt unter Wölfen*.

In dokumentarischen Einstellungen verfolgt Otto Sepke mit seiner Frau am Monitor eines Schneidetischs Ausschnitte von Filmaufnahmen aus dem befreiten Lager Buchenwald im April 1945. Zu sehen und zu hören ist eine mit dem Text-Insert „Aus ‚Die Todesmühlen‘ US-Film“ gekennzeichnete, etwa zweiminütige Original-Passage aus diesem Dokumentarfilm.³⁰ Sie zeigt Zivilisten aus Weimar, die auf Anordnung der US-amerikanischen Armee und unter Aufsicht von Soldaten und ehemaligen Häftlingen das grausige Szenario im Lager besichtigen mußten. Die Schnittfolge ist so montiert, daß die Passage mit *Todesmühlen* aus der Zitatebene (Schneidetischformat) in die Bildkadrung des Films wechselt. Dabei wird der Originalkommentar beibehalten und somit die zeitgenössische Diktion übernommen, die Mitschuld und Opferperspektive betont. In einer nachfolgenden Einstellung erläutert Sepke die schwierige Aufgabe der Kommunisten, ihr Umerziehungsprogramm in der sowjetisch besetzten Zone gegenüber einer damals unbekanntem Masse von ehemaligen „Partei-genossen“ und NS-Mitläufern durchzusetzen. Danach berichtet Sepke vor der Kamera, wie er 1945 den vom Berliner Rundfunk gesendeten Aufruf des ZK der KPD im Radio hörte, stenographische Niederschriften des Aufrufes aus dem KZ heimkehrenden Kameraden mitgab und sich selbst auf den Weg nach Greifswald machte, wo er als Kreissekretär der KPD den Wiederaufbau mit organisierte.

30 In Gänze konnten ihn Mitglieder des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR im Bezirkszentrum Potsdam in der Reihe „Der antifaschistische Film“ mit anderen Produktionen wie „*Why we fight No. 1 – Prelude to War*“ von Frank Capra (1943) oder „*Our Russian Front*“ (USA 1941) von Joris Ivens sehen.



Buchenwaldhäftling Otto Sepke mit Frau im Schneiderraum beim Sichten der Szenen aus dem amerikanischen Film „Todesmühlen“
(Quelle: Stills aus dem Fernsehbeitrag „Komm ins neue Leben mit“ (1980) / DRA Potsdam)

Trotz einiger Bedenken gegen die formale Gestaltung befürwortete die Programmredaktion den Filmbeitrag, vor allem aufgrund der bisher kaum bekannten historischen Filmaufnahmen, wie im Falle der erwähnten Ausschnitte aus *Todesmühlen*: „Ein Film auf jeden Fall, der zeigt, daß es auch anders als nach den ursprünglichen Klischees geht“ und: „Mit den Erinnerungen alter Genossen an den Aufruf der KPD machten die Schöpfer des Beitrages, denen alle Anerkennung zu zollen ist, den Älteren die Ziele wieder gegenwärtig, die sie vor 35 Jahren in Angriff nahmen. Den Jüngeren wurde der Ausgangspunkt vor Augen geführt, den die heute erreichten Erfolge hatten. Fabelhaft das Ineinanderfließen der bildmäßigen Umsetzung dieses Themas, der vielen wenig bekannten historischen Bild-, Film- und Tondokumente und der Widerspiegelung des neuen, unseres heutigen Lebens mit den Worten der Veteranen.“³¹ Abgesehen von dem Rat von IML-Mitarbeitern, Parteiveteranen als Zeitzeugen zu berücksichtigen, ließ sich nicht klären, ob die begleitende fachliche Beratung führender Parteihistoriker Auswirkungen auf die filmische und textliche Darstellung des Buchenwald-Komplexes hatte.³² Zumindest aber signalisierte der Beitrag den Willen von Machern und Entscheidungsträgern beim Fernsehen, eingefahrene Gleise in der filmischen Verarbeitung des Buchenwald-Komplexes zumindest partiell zu verlassen.

31 In einer Notiz zur Programminformation der Chefredaktion (undat.) in: DRA Potsdam, Historisches Archiv, Bereich Fernsehen, Programmunterlagen „Komm ins neue Leben mit“, F1/121/2/11/4.

32 Ursprünglich war Günter Benser vom SED-Institut für Marxismus-Leninismus (IML) als Fachberater für die Sendung vorgesehen; er beschränkte sich aber nur auf wenige „Konsultationen“, nahm aber an der Vorabnahme teil, „in deren Ergebnis wir gemeinsam mit ihm noch eine ganze Reihe Änderungen vorgenommen haben.“ Auf seinen Wunsch hin wurde Benser schließlich im Abspann des Films nicht genannt. Information des Chefredakteurs der Redaktion Publizistik, Franz Heydt, zur Entstehung des Films *Komm ins neue Leben mit* vom 11.6.1980, ebd.

2. Filmische Varianten von der Geschichte des Buchenwald-Kindes

Das Motiv des Buchenwaldkindes wurde nach dem Kinoerfolg von *Nackt unter Wölfen* wiederholt aufgegriffen. Es diente als emotional äußerst wirksame Folie für die Widerstandserzählung, die für den Schulunterricht didaktisch aufbereitet vermittelt wurde. Angeregt durch den Bericht in der „Berliner Zeitung“ über das „Buchenwaldkind“ Jerzy Zweig vom 3.2.1964 wurde für das Schulprogramm des Fernsehfunks für Deutsch und Literatur in der 8. bis 10. Klasse ein Beitrag unter dem Titel „Das Buchenwaldkind lebt“ produziert. In Filmausschnitten wurde von Genossen und Antifaschisten erzählt, „die unter grausamen Bedingungen der Inhaftierung in den Konzentrationslagern ihren Glauben an die Menschlichkeit bewahrten und sich mit Mut und Konsequenz unter der Führung der Partei zum organisierten Kampf gegen Vernichtung und Tod zusammenschlossen.“ Die Kinder und Jugendlichen sollten die „echten Helden unseres Volkes erkennen, denen wir unser heutiges Leben in unserer Republik verdanken.“ Robert Siewert und Jerzy Zweig, Vorbild für das „Buchenwaldkind“ in Bruno Apitz' Roman, berichteten am Schluß der Sendung über ihre Vergangenheit in Buchenwald.³³

Ohne Textkommentar und sonstige interpretatorische Eingriffe (abgesehen von getragener Musik) würdigte Jerzy Zweig 1965 in einer kleinen dokumentarischen Arbeit auf eine persönliche Weise den ehemaligen Buchenwaldhäftling Robert Siewert, ohne sich auf eine Deutung der Buchenwaldgeschichte einzulassen. Zweig zufolge hatte ihm der Zentralrat der FDJ ein Stipendium für ein Studium seiner Wahl angeboten, worauf er sich zu einem Kamerastudium an der Filmhochschule in Babelsberg entschloß. Unter dem Titel *Erinnerung im Herzen* lieferte er 1965 diesen kurzen Jahresabschlußfilm von etwa 9 min zum Ende des ersten Studienjahres ab. Zweig verzichtete darauf, einen Langfilm zu machen. „Ich wollte nur meine Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen, nicht fremdes historisches Material einbeziehen“. Mit der Kamera (ohne Ton) begleitete er Robert Siewert zu den Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Befreiung auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald. Er zeigt ihn als einen Mann, der zur Stätte eines einschneidenden Abschnitts seines Lebens zurückkehrt und sich kontemplativ inmitten anderer Besucher auf die Atmosphäre des Ortes einläßt und als Redner bei einer Kundgebung auf dem Appellplatz in der Gedenkstätte auftritt.³⁴

Daß sich Zweig seinen „Lagervätern“ Willi Bleicher und Robert Siewert zu Dank verpflichtet sah,³⁵ griff die DDR-Presse vor dem Hintergrund der seit 1963 laufenden Kampagne um das „Buchenwaldkind“ und Apitz' Roman dankbar auf. Zweigs Filmessay jedoch war nur selten zu sehen.³⁶ Er fiel aus dem üblichen Umgang mit Bildern und Geschichte heraus, in dem er die Verbundenheit des Menschen Siewert mit dem historischen Ort inmitten der

33 Siehe die Ankündigung im „Fernsehdienst“, 2/1967.

34 Vgl. Einstellungsprotokoll in „Cinematographie des Holocaust“, www.fritz-bauer-institut.de.

35 Interview mit Zweig, veröffentlicht u. a. unter dem Titel „Stefan-Jerzy Zweig drehte Buchenwaldfilm“, „Märkische Volksstimme“ Potsdam, 4.5.1966.

36 Gezeigt wurde er mit anderen Studienarbeiten 1966 im Kulturhaus Pankow und zum Gedenktag an die Opfer des Faschismus in Potsdam.

offiziellen Feierlichkeiten in unpathetischen Bildern ohne Kommentar dokumentiert. Bar jeglichen Textkommentars plädiert die Arbeit für eine Sinnstiftung über einzelne Persönlichkeiten und Schicksale, offizielle Veranstaltungen sind nur Anlässe für das individuelle Erinnern.



Erinnerung zwischen politischem Auftrag und innerem Drang: Robert Siewert bei Gedenkfeierlichkeiten in Buchenwald

(Quelle: Stills aus „Erinnerung im Herzen“ von Stefan Zweig, 1965 / Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam)

Wenn auch seine Vermittlung in den Schulen über die Lektüre des Apitz-Romans und des Besuchs von Filmvorführungen weiterhin gepflegt wurde, begann das „naive“ Symbol, der medial verstärkte Mythos um das Buchenwaldkind, mit der Intensivierung der Geschichtsschreibung über den Widerstand in Buchenwald im Laufe der siebziger Jahre erheblich an Strahlkraft einzubüßen. Oft schrumpfte das „Buchenwaldkind“ auf das Format einer ikonographischen Vignette (zumeist wurde ein Foto von dem kleinen Jerzy „Juschu“ Zweig in Häftlingskluft aus dem befreiten Lager Buchenwald als historischer Beleg verwendet). Veränderte rezeptive Haltungen der jugendlichen Zielgruppen taten ihr übriges. Doch entstanden zeitgleich zu Forschungen in der NMG Buchenwald in den siebziger Jahren dokumentarische Film- und Fernsehbeiträge, die von realhistorischen Erfahrungen von in Buchenwald überlebten Kindern und Jugendlichen erzählten.

1982 begannen die Arbeiten an *Sonst wären wir verloren*, eine Auftragsproduktion des DEFA Studios für Dokumentarfilme für das DDR-Fernsehen über „Buchenwaldkinder“, das sich an Schulkinder als Zielpublikum richtete.³⁷ Ursprünglich sollte die Geschichte von Stefan Jerzy Zweig, dem Vorbild des Kindes aus *Nackt unter Wölfen*, im Mittelpunkt stehen. 1982 arrangierte Regisseur Rocha ein Treffen zwischen Schülern und ehemaligen Gefangenen des Lagers, die sich bereit zeigten, den Ort aufzusuchen. Die Jugendlichen aus Eisenhüttenstadt hatten in einer AG „Junger Historiker“ schon längere Zeit Nachforschungen über das Schicksal von Kindern im Konzentrationslager angestellt. Schließlich gelang

37 Erstsendung am Sonntag, dem 10.4.1983 im ersten Programm um 14.30; Kamera: Peter Milinski, Heinz Schendzielorz, Jürgen Bahr, Drehbuch: Mira Lüders, Sprecher: Peter Sturm, Dirck Waegner, Redaktion H. J. Lehmann und Siegfried Hanusch, Produktionsleitung: Michael Sohre, 44 min., col.; als Fachberater fungierten der Direktor der NMG Buchenwald, Klaus Trostorff und Gedenkstättenmitarbeiter Heinz Albertus.

es ihnen mit Unterstützung der NMG Buchenwald, mit einigen der Überlebenden in Kontakt zu treten. Sie nahmen den dürftigen Kenntnisstand wahr, der mit der kaum hinterfragten Geschichte von „Juschu“, des Vorbildes des Kindes aus *Nackt unter Wölfen* auffällig korrespondierte.³⁸ Rocha erdachte sich keine besondere Dramaturgie und verzichtete auf ausgeklügelte Bildarrangements. Im Mittelpunkt stehen Männer, die nach Jahrzehnten erstmals an den Ort ihres Leidens zurückkehren, einst Kinder oder Jugendliche, die von Buchenwald geprägt waren. Ein verhaltener Sprecherkommentar zitierte aus Texten von Goethe und von dem polnischen Kinderarzt Janusz Korczak zur Überleitung zwischen den Episoden. Die Überlebenden, zumeist russischer oder polnischer Herkunft, suchen in der deutschen Sprache nach Worten und Dingen, „die nur sie zu deuten vermögen. Manchmal bleibt die Kamera zurück, die Gefühle der Männer respektierend.“³⁹

Der Filmbeitrag beginnt mit historischen Aufnahmen von befreiten Kindern nach der Befreiung Buchenwalds, die durch das Haupttor nach draußen gehen. Archivbilder illustrieren die sachliche Beschreibung (von einer Frauenstimme) der Bedingungen in den Baracken. Ein bekanntes Foto eines kleinen, allgemein bekannt als des „jüngsten Buchenwaldkindes“, bringt der Sprecherkommentar in Zusammenhang mit dem Roman „Nackt unter Wölfen“.



links:

Das Buchenwaldkind mit der Häftlingsnummer 67 509: Jerzy Zweig

rechts:

Regisseur Peter Rocha interviewt Jerzy Zweig (links im Bild)

(Quelle: Stills aus dem Fernsehbeitrag „Sonst wären wir verloren“, 1982 / DRA Potsdam)

Es folgt eine von Rochas Kameramann gefilmte Sequenz mit Jerzy Zweig, eine Einstellung mit dem Regisseur als Fragenden teilweise im Bild, die offensichtlich wesentlich ausführlicher gewesen war. Zweig bringt zum Ausdruck, daß er sich kaum an die dramatischen Ereignisse erinnern kann, in die er in Buchenwald als dreijähriges Kind involviert gewesen war. Er spricht bedächtig, zögernd, räumt ein, daß sich solche Dinge durchaus im Unterbewußtsein verankert haben könnten:

38 Die erste wissenschaftliche Untersuchung zu den „Buchenwaldkindern“ von Heinz Albertus erschien in der DDR 1982. Die Stärke der Überlebenden, in: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, „Information“ Nr. 4, 1982.

39 Elke Schieber, Im Dämmerlicht der Perestroika 1980 bis 1989, in: Schwarzweiß und Farbe, S. 223.

(Kameraeinstellung Nah, im Freien) „Mein Vater und ich haben über die Zeit immer gesprochen, auch ohne, daß, daß ... (er hält kurz inne, räuspert sich) die Zeit, das war für uns sehr wichtig, und davon wußte ich immer und, und hat uns gequält. Deswegen haben wir es nicht nach draußen, und es war immer bewußt, latent die Tatsache und alles, was damit verbunden ist. Aber was, was wolltest Du genau wissen?“

Im leichten Zoom der Kamera wird Peter Rocha sichtbar, der ihn fragt: In diesem Zeitraum, als Kind, hast Du wahrscheinlich nicht so viel wahrgenommen von dem, was rings um dich gewesen ist?“ (Zweig und Rocha stehen sich gegenüber, es ist ein sonniger Tag, leichte Brise, im Kameraausschnitt sind Gras und Bäume zu sehen).

Zweig: „Nein wahrgenommen, das ist schon sehr Psychologie, also (im) Unterbewußtsein hat man alles wahrgenommen, ich weiß nicht, die einen sagen, Kinder, die nicht wahrnehmen, also nicht bewußt wahrnehmen, ob es nicht noch schlimmer ist. Aber da streiten sich schon die Psychologen, was schlimmer ist, wenn man was sieht und nicht versteht.“

(starre Kameraeinstellung auf das Krematoriumgebäude in der Ferne, im Vordergrund ein Stück Stacheldraht).

Dann bricht die Einstellung unvermittelt, durch einen harten Schnitt, ab. Die Aufnahmen mit Jerzy Zweig, zum Zeitpunkt der Dreharbeiten ein Mann in den vierzigern, wurden nur stark geschnitten verwendet. Deshalb klingen die Äußerungen Zweigs so vage. Der einführende Umgang mit Zeitzeugen, wie ihn Rocha hier versuchte, war eine zu Beginn der achtziger Jahre gängige filmdokumentarische Haltung bei der DEFA. Doch erlaubte er wenig mehr als die Dokumentierung von Erinnerungsbruchstücken, die in den Öffentlichkeiten der DDR, weder in der Buchenwaldforschung, geschweige denn in den Schulen thematisiert werden konnte.

In der nächsten Sequenz stellt sich der ehemalige Häftling Jan Orzeszyna vor. Er berichtet kurz von seiner Haftzeit mit seinem kleineren Bruder, den er mit großer Mühe vor den Schlägen der SS zu schützen versucht hatte. Er geht mit einem der Schüler neben stehenden Eisenbahnwaggons am Bahnhof in Weimar entlang und erklärt ihm, wie er sich an die Ankunft seines Transports in Weimar erinnert. Beim Aussteigen aus den Waggons, wo sie wie Vieh gepfercht waren, sei das Areal von SS „umkesselt“ gewesen:

„Und hier war voller Leute, paar tausende, sind extra hier (her)getrieben worden, die Einwohner von Weimar.“ Der Schüler kommentiert: „als abschreckendes Beispiel“ Jan O.: „Jawohl, das Schlimmste davon war das, die Leute haben geschrien, haben uns gesehen, ausrotten alle, ja, die ‚polnischen Banditen‘ usw. ja, und das Schlimmste dazu war, daß dazwischen sehr viel junge Leute, auch Kinder, auch alte Frauen, alte Menschen (waren) (Tonausblende)⁴⁰

40 Vgl. Im Einstellungsprotokoll in „Cinematographie des Holocaust“ sind diese aufschlußreichen Aussagen nicht dokumentiert (www.fritz-bauer-institut.de).



Schüler mit dem Überlebenden Jan Orzeszyna in Buchenwald
(Quelle: Stills aus dem Fernsehbeitrag „Sonst wären wir verloren“, 1982 / DRA Potsdam)

Die Kamera ändert die Perspektive, dokumentiert aus der Distanz, wie Jan O. dem Schüler lebhaft gestikulierend seine Erinnerungen preisgibt, ohne daß der Zuschauer sie zu hören bekommt. Statt dessen zitiert der Sprecher aus Texten von Janusz Korczak, von einem Jungen, der davon träumt, wie er seinem Vater zu Ehren eine weinumrankte Laube bauen will.

Die vorliegende Filmfassung, ursprünglich viel ausführlicher, enthält Rudimente von Aussagen, die sich nicht im Kanon befanden, wenn auch berücksichtigt werden muß, daß diese Aussage des polnischen Überlebenden kaum objektivierbar sein kann. Doch die Spuren der zensorischen „Bearbeitung“ sind sichtbar, weil eine Nachfrage der Filmemacher an die Zeitzeugen, ihre Aussagen zu präzisieren, für den Zuschauer visuell nicht erkennbar ist. Eingriffe wurden offensichtlich dann vorgenommen, wenn das kanonisierte narrative Set unmittelbar tangiert war.

Gerade in der Sequenz mit Jerzy Zweig hätte eine Hinterfragen seines Erinnerns, etwa seiner traumatischen Erfahrungen als Lagerkind, das nur knapp dem Tod entronnen war, Aufschluß geben können. Doch hätte es eine Zuhilfenahme des ursprünglichen Berichts des Vaters Zacharias Zweig bedurft. Dieser war in der DDR nicht verfügbar und damit auch nicht das Wissen, daß Vater und Sohn im Lager getrennt worden waren bzw. von den Umständen dieser Trennung. Damit hätte auch die Rolle der „Lagerväter“ unter den politischen Häftlingen hinterfragt werden können.⁴¹

In dem Film schildert Jan O. allerdings nicht nur die – bekannte – unmenschliche Praxis der SS, sondern auch die ambivalente Erinnerung an die „zusammengetriebenen“ Weimarer, aus deren Reihen die angekommenen Verschleppten wüste Beschimpfungen über sich ergehen lassen mußten. *Sonst wären wir verloren* verdeutlicht eine dokumentarische Haltung der Filmemacher, die sich für die Endmontage keine paßfähigen Aussagen zusammengesucht hatten. Eine solche „offene“ Dramaturgie geschah in den Studios der DEFA selten, im Fernsehen noch weniger. Auf jeden Fall aber lassen die beiden erwähnten Zeitzeugen-Sequenzen die Grenzen der Zensur im Medienbetrieb der DDR erkennen.

41 Siehe Harry Stein, „Nackt unter Wölfen“ – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, S. 28ff.

Im selben Jahr, nach dem alljährlichen Gedenktag im September, wurde der Kurzfilm *Dranbleiben mit Pfiff – Pioniergeschichten* im Vorabendprogramm ausgestrahlt⁴². Es handelt sich um ein Feature über Kinder und Jugendliche im Konzentrationslager Buchenwald. Bemerkenswert daran ist der Versuch, die Geschichte des Stefan Jerzy Zweig in den historischen Kontext zu setzen, ohne die Hauptlinien der Grunderzählung, daß der Lagerwiderstand das Kind gerettet hatte, zu verlassen. Einleitend wird der Vater Stefan Zweigs zitiert: „Am 5. August 1944 kamen wir auf der Bahnstation (in Buchenwald, T. H.) an. Nach Verlassen des Waggons beabsichtigte ich, das Kind im Rucksack zu verstecken. Doch ich habe es einfach nicht geschafft und verließ den Waggon zusammen mit dem Kind.“ Gezeigt wird anschließend in einer längeren Einstellung die Aufnahmekarte mit den Personalien Stefan Zweigs.⁴³ Ein Sprecher erklärt die Hintergründe: Die in den letzten Kriegsjahren immer häufigeren „Zugänge“ von Kindern und Jugendlichen aus den besetzten Ostgebieten seien besonders gefährdet, da nicht Arbeitsfähige von der SS alsbald „über den Rost“, d. h. auf Transport nach Auschwitz geschickt wurden. Über vom Sprecher wiedergegebenen Erinnerungen Walter Bartels erfährt der Zuschauer von den unmenschlichen Bedingungen für die Kinder, die wie die Erwachsenen bei Wind und Wetter um fünf Uhr morgens auf dem Appellplatz stehen mußten.

Doch durch die folgende Sequenz wird der bisherige realistische Ton durch eine anrührende Episode gebrochen, die mythisch-überhöhende Züge einer Heilsgeschichte gewinnt. Der Sprecher berichtet von einer Geschichte des Häftlings (Heinz Bausch), den das illegale Lagerkomitee dem dreieinhalbjährigen Zweig als Betreuer zugeteilt hatte.

(Der Sprecher aus der Ich-Perspektive) Das Kind habe sich an ihn gewandt und um Brot gebeten. Daraufhin habe er ihm eine große Schnitte mit Margarine bestrichenes Brot besorgt. „Das Kind mit dem Brot vor dem Munde ging mit mir weiter. Doch das Kind aß es nicht. Es führte mich zur Seite mit dem Stall, der sich im Kleinen Lager befand. Hier reichte es mir die bestrichene Schnitte und sagte mir: ‚Iß. Ich habe es für Dich genommen.‘ Es fühlte meinen Hunger und sagte: ‚Iß, Iß, ich werde aufpassen.‘ Ich habe dann das Brot gegessen.“ (Die Kamera schwenkt unterdessen langsam über sanft im Wind schwankende Wiesengräser, die an Getreideähren erinnern, unterbrochen mit zeitgenössischen Fotos vom Areal des „Kleinen Lagers“).

Für den Zuschauer ungeklärt bleibt, warum dem Kind ein Brot gegeben werden konnte, sein erwachsener Begleiter aber Furcht haben mußte. Er erfährt auch nichts über das Kleine Lager und seine vom Hauptlager so sehr sich unterscheidenden Zustände. Dann folgt eine Einstellung mit zwei Buchenwaldüberlebenden. Einer der beiden, der wirkliche Willi Pippig, nicht der literarische aus „Nackt unter Wölfen“, berichtet vor der Kamera von den Bemühungen, das Kind in der Effektenkammer zu verstecken. Es sei dann ins Kleine Lager

42 Gesendet am Freitag, 17.9.1982, erstes Programm, 17.15 Uhr, Regie: Ulrich Stieler, Redaktion: Wolfram Engel, Kamera: Harald Beise, Ton: Lutz Drotzdowski, Schnitt: Koester, Aufnahmeleitung: Sabine Scharfenberg, Produktionsleitung: Evelyn Groth, Sprecher: Peter Niedziella, Dauer: 9 min. 25 sec.

43 Für den Zuschauer deutlich erkennbar sind die Personalien des jüdischen Kindes: „Geburtsdatum: 18.1.1941“ ... „Wohnort: Krakau“ ... „Religion: mos.“ ... „eingewiesen: 5.8.1944 durch RSHA“.

verbracht worden, wo die Kontrollen der SS wegen permanenter Seuchengefahr seltener stattfanden. Schließlich liest Heinz Albertus, Autor von Untersuchungen über das Schicksal von „Buchenwaldkindern“, aus einem Schreiben seines Kameraden Walter Vielhauer (damals in Heilbronn lebend, T. H.) vor, um Verzögerungstaktiken beim Abgang von Häftlingstransporten in den letzten Tagen vor der Befreiung zu erläutern.

„Langsam führte ich die Kinder in Schlangenlinien durch die Barackenstrassen, um Zeit zu gewinnen vor dem Appell. Aber da kam der erlösende Fliegerangriff. Ich kümmerte mich nicht um das Geschrei am Tor (am Haupttor, wo die Menschen für den Transport von der SS abgezählt wurden, T. H.) und drehte mich um zu den Kindern, rief den Kindern zu: Zurück in die Baracken! Das war der Lagerbefehl bei Luftalarm. Wie ich die Kinder mit Luftsprüngen den Berg hinunterrennen sah, fiel mir ein Stein vom Herzen.“ Der Textkommentar informiert, daß durch den bewaffneten Aufstand der Häftlinge des Konzentrationslagers über 900 Kinder die Freiheit erlangten. Einer von ihnen sei Jerzy Zweig gewesen. Die vorletzte Sequenz knüpft an diese Mixtur aus Augenzeugenberichten und mythenbehafteten Anekdoten an, stellt die Erzählung in den Kanon ein.

(Kameraeinstellung auf das Lagertor von außen, langsamer Zoom in die Totale). Der Sprecher zitiert die beiden letzten Sätze aus Aplitz' Roman: „Einer Nußschale gleich schaukelte das Kind über den wogenden Köpfen. Im Gestau quirlte es durch die Enge des Tores, und dann riß es der Strom auf seinen befreiten Wellen mit sich dahin, der nicht mehr zu halten war.“ In der letzten Einstellung, nun auf Farbfilm, sieht man spielende Kinder auf einem Spielplatz (wieder einsetzend Motive von Modest Musorgski aus „Bilder einer Ausstellung“, wie zu Beginn des Films).

Daß Stefan Jerzy Zweig als „historische“ Persönlichkeit in den achtziger Jahren in den DDR-Medien kaum noch präsent war, liegt an zwei sich bedingenden Faktoren. Zweig, mittlerweile Kameramann beim Fernsehen, hatte bereits Ende der sechziger Jahre einen Ausreiseantrag nach Israel gestellt. Auf Nachfragen wegen seines Verbleibs gab die NMG Buchenwald keine Auskunft, da Zweig keine „klare Haltung“ zur DDR gezeigt habe.⁴⁴

In gewisser Weise korrespondiert der einige Jahre zuvor produzierte Kinderspielfilm *Mein blauer Vogel fliegt*⁴⁵ mit den beschriebenen dokumentarischen Produktionen des DDR-Fernsehens. Der 1975 erstaufgeführte Film basiert auf der Erzählung *Der gute Stern des Janusz K.* von Gisela Karau.⁴⁶ In dieser frei nach den Motiven des Romans gestalteten

44 Kappner, *Erstarrte Geschichte*, S. 200f.

45 Regie: Celino Bleiweiß, Buch zusammen mit Gisela Karau, 74 min., Premiere: 23.10.1975. Fernsehstrahlung am 23.7.1979 im Ferienprogramm und am 27.3.1982 in der Kinder-Sendung „Professor Flimmrich“.

46 Siehe die Neuerscheinung der literarischen Vorlage, der Kinderroman „Der gute Stern des Janusz K. Eine Jugend in Buchenwald“ von Gisela Karau, Berlin 1994. Anfang der siebziger Jahre erschien das Buch im Kinderbuchverlag der DDR und als westdeutsche Lizenzausgaben bei Weismann und im Fischer-Taschenbuchverlag. Die „Stiftung Lesen“ empfahl 1993 das Buch als Schullektüre. In ihrem Nachwort zur Neuauflage unterlief Karau ein bemerkenswerter Detailfehler. Siewert wurde 1929 nicht aus der KPD ausgeschlossen, weil er 1929 zu der Revolutionären Gewerkschaftsopposition (RGO), der Konkurrenzorganisation der KPD zu den sozialdemokratisch dominierten Gewerkschaften des ADGB, gestoßen war, sondern weil er als Mitglied der Bezirksleitung Westsachsen die Kommunistische Partei-

Geschichte geht es vorderhand um eine Hommage an den Kommunisten Robert Siewert, Kapo des „Baukommandos I“ in Buchenwald, wo er in dieser Funktion mit einigem persönlichen Risiko jüdisch-polnische Kinder in ein Kommando von Maurerlehrlingen aufnahm und so im harten Winter 1942 zumindest zeitweise ihr Überleben sicherte.⁴⁷ Ursprünglich hatte Volker Koepp als Autor für die Gruppe „Berlin“⁴⁸ in einem nach der literarischen Vorlage verfaßten Filmreatment eine kindgerechte zweite Handlungslinie fabuliert, die von der Kindheit des jüdischen Jungen und seinen Eltern aber auch „von erster Konfrontation mit dem politischen Kampf“ erzählen wollte. Dieses Ansinnen verwarfen die Kollegen bei der DEFA unverzüglich, weil man eine unzulässige Einengung der Widerstandsgeschichte um den prominenten Buchenwalder befürchtete.⁴⁹ Statt dessen wurde dem Vorhaben schwere politische Bedeutungsrhetorik aufgebürdet: „Das Szenarium gestaltet als großes Thema aus besonderer Sicht, das mit den Ereignissen in Chile und der verschärften Unterdrückung der Völker auch in andern Ländern neue Aktualität hat: das Thema der politischen und moralischen Überlegenheit der Sozialisten und Kommunisten auch unter schwierigsten Bedingungen des Klassenkampfes,“ verkündete die Abteilungsleiterin der HV Film, Vera Küchenmeister, in der Begründung der Produktionsfreigabe. Es sei ein wichtiger Beitrag zum 30. Jahrestag der Befreiung, gleichermaßen für junge und für erwachsene Zuschauer, wenn auch die Arbeit am Drehbuch noch „schöpferischer Mühen“ bedürfe. „Nehmen Sie deshalb die Produktionsfreigabe als Ausdruck unseres Vertrauens zu den Schöpfern des Films und unserer Bereitschaft, die Arbeit an diesem Film zu unterstützen.“⁵⁰ Doch für Gisela Karau und Celino Bleiweiß stand eher das Problembewußtsein Pate, nicht mit herkömmlichen filmischen und dramaturgischen Mitteln Lagererlebnis und Faschismuserfahrung erneut zu erzählen, sondern historische Erfahrung zeitgemäß für ein jugendliches Publikum umzusetzen: „Bei der künstlerischen Konzeption des Themas wurde davon ausgegangen, die künstlerische Gestaltung des historischen Geschehens so zu fassen, daß der jugendliche Zuschauer die Vorgänge zu seiner heutigen Empfindungs- und Gedankenwelt erlebt und sich ihm der Ideengehalt unmittelbar für das heute erschließt.“⁵¹ Verzichtet wurde weitgehend auf die Darstellung physischer Gewalt, da sie sehr oft nicht in gewünschter Weise auf die Kinder wirke. „Viel stärker wirkt die Demütigung auf Kinder, Ungerechtigkeit und Feigheit. Das sollte genutzt werden.“⁵²

Weder zu privat, noch zu politisch bedeutungsschwer: In diesem Zielkorridor entstand der Kinderfilm. So ist in der streckenweise zu ruhig erzählten Geschichte die latente Anwesenheit von Gewalt und Tod den Kindern und Jugendlichen allgegenwärtig, etwa, wenn der

Opposition (KPO) um Heinrich Brandler und August Thalheimer unterstützte; vgl. auch die biographische Skizze bei Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S. 515.

47 Siehe auch S.62 dieser Untersuchung.

48 Koepp wirkte dann bei dem Projekt nicht mehr weiter mit.

49 Ergebnisprotokoll der Diskussion in der Gruppe „Berlin“ zum Treatment „Der gute Stern des Janusz K.“, 23.8.1973, BArch Berlin DR 117; Sign. 3111.

50 Schreiben an Studiodirektor Günter Schröder, 8.8.1974, BArch Berlin DR 117; 3111 („Stoffakte, Schriftwechsel“).

51 Hauptdirektor Wilkening in seiner Stellungnahme für die Filmabnahme, 24.5.1975, BArch Berlin DR 117; 3111.

52 Ergebnisprotokoll von Dramaturgin Anne Pfeuffer über die Diskussion der Gruppe „Berlin“ zum Treatment „Der gute Stern des Janusz K.“ von Volker Koepp, datiert vom 23.8.1973, 4.10.1973, BArch DR 117; 3111, S. 1.

Kommandant des Lagers nach einer „ungehörigen“ Bemerkung des Kapos Seifert kurzerhand vier seiner Schützlinge zum Transport in das gefürchtete „Dora 3“ auswählt. In einer anderen Szene unterbindet ein SS-Mann fröhlichen Gesang in der Kinderbaracke und stößt unbeherrscht einen kleinen Jungen vom Tisch, so daß dieser sich das Genick bricht. Derselbe SS-Offizier jagt einen alten gebrechlichen Mann auf einen Baum, nur damit dieser dort für ein bizarres Erinnerungsfoto ein deutsches Volkslied singe. Der Regisseur verzichtete, wie in der ersten literarischen Fassung noch angelegt, darauf, die Geschichte auf den jugendlichen Helden des Romans, Janusz, zuzuschneiden, der „an der Seite der deutschen und internationalen Freunde“ später um die Befreiung kämpft.⁵³ Vielmehr ist die prekäre Interaktion zwischen dem Kapo Seifert und den Kindern ständig präsent. Es gibt eine kleine Chance für die Kinder, in der Maurerkolonie den ersten Winter zu überleben. Jedes Eingreifen zugunsten der Kinder kann ebenso wie jede Verfehlung seiner Schützlinge zum persönlichen Risiko für den Kapo Seifert werden.

Regisseur Bleiweiß und sein Produktionskollektiv verwandten mehr Mühe darauf, geeignete jugendliche Schauspieler zu gewinnen, als möglichst „authentische“ Kulissen zu finden. Kinderdarsteller aus dem Nachbarland Polen wurden engagiert. Mit geringem Aufwand wurden die Dekorationen auf dem Studiogelände in Babelsberg oder in unmittelbarer Nachbarschaft gebaut, auf Drehaufnahmen in Buchenwald verzichtete man völlig.

Das Filmteam begnügte sich mit einem Minimum an konkreten Szenen, die organisierten Häftlingswiderstand illustrieren. Sie sind teilweise nur angedeutet, bzw. wirken als filmische Verweise auf bekannte Erzählungen⁵⁴

Kapo Seifert (= Robert Siewert) wird in seinem alltäglichen Umgang mit den Kindern und der SS weniger als abgeklärter Widerständler, denn als ein verletzbarer Mensch gestaltet, der unablässig einen Drahtseilakt vollziehen muß: Seifert wird in die Lagerkommandantur zitiert, wo er auf die jüngsten Wehrmachtserfolge beim Vorrücken in Rußland mit der SS anstoßen soll. Seiferts Zwangslage wird in nüchtern gestalteten Szenen offenkundig: Nach Erhalt der Nachricht, daß sein Sohn als Soldat gefallen ist, bricht er in seiner Kammer zusammen. Einer der polnisch-jüdischen Jungen wirft ihm Kollaboration vor und zerreißt in Seiferts Kammer ein Foto von dessen Sohn in der verhaßten Wehrmachtsuniform. Das Ergebnis dieses Wutausbruchs muß Seifert wiederum vor den Augen eines mißtrauischen SS-Manns verbergen.

53 Ebd.

54 Eine Szene zeigt illegales Radiohören im Lager, und auch die im Buch vorkommende Rettungsaktion für den Onkel von Janusz, einen alten gebrechlichen Wissenschaftler, der als ‚singendes Pferd‘ lebensbedrohende Arbeiten verrichten muß, wird inszeniert. Nachdem er verletzt wurde, wird Janusz im Glauben gelassen, daß er tot sei. Später entdeckt er ihn im Krankenbau unter einem falschen Namen. Vgl. auch die Personencharakterisierung der Besetzungsabteilung des Studios, 22.7.1974, ebd.



Kapo Seifert wird genötigt, mit der SS anzustoßen auf Siege der Wehrmacht, während er die Todesnachricht von seinem gefallenen Sohn erhält.

(Quelle: Stills aus dem für das Fernsehen von der DEFA produzierten Film „Mein blauer Vogel fliegt“, 1975 / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Bei den Vorbereitungen des Films war man sich im Studio bewußt, daß das sensible Kapo-Thema tangiert würde. Im Film wird wiederholt ein Funktionshäftling gezeigt, der die Kinder nicht nur unter den Augen der SS bereitwillig drangsaliert und verprügelt.⁵⁵ Im Gegensatz zu den durchweg positiv bzw. neutral gezeichneten Kapo-Figuren in Beyers Kinofilm *Nacht unter Wölfen* sei Kapo Seifert, so ein Gutachten, „in einer viel überzeugenderen Zwiespältigkeit“, weil der polnische Junge Janusz ihm zunächst mit blankem Haß begegnet, da er nicht begreifen kann, daß der Deutsche Seifert nichts für seinen leidenden Onkel im Lager tun kann.⁵⁶ Im Schlußbild des Films wird deutlich, daß die Ausbildung des Kapos bei den Kindern Früchte getragen hat. Janusz schleicht sich nachts zum Bunker und wirft ihm Brot, das alle Kinder zusammengelegt haben, durch den Lichtschacht: solidarisches Handeln als Lerneffekt anstatt einer weiteren Variante unzähliger Heldengeschichten. Auf die Gestaltung der Befreiung hatten die Filmemacher verzichtet. Man zeigte sich aus pädagogischer Sicht mit dem Ergebnis zufrieden. „Der Film stieß trotz des oft schon variierten Themas auf Interesse und auf Verständnis. Vor allem in Schulen arbeiten man in der Vorbereitung zur Jugendweihe und im Geschichtsunterricht damit.“⁵⁷ Die FDJ organisierte 1976 in Berlin zu dem Film Foren an EOS-Schulen, bei der Mitarbeiter der Filmcrew anwesend waren.⁵⁸

55 So heißt es in der für die Studioleitung verfaßten Inhaltsangabe: „Nicht nur jene, die Seifert sowieso nicht trauen, die ihm allzugerne beweisen möchten, daß er als Kapo ein doppeltes Spiel treibt, gefährden seinen Plan. Auch die Kinder selbst sind in ihrem Verhalten ein großes, ständiges Risiko. Solange sie nicht Vertrauen zu den Genossen gefaßt haben, solange sie nicht erkennen, daß nicht Nationalität, sondern Klassenstandpunkte und -haltungen entscheidend sind, solange sie sich nicht selbst in der Hand haben, werden immer wieder wieder Situationen entstehen, die für alle den Untergang bedeuten können.“ BArch Berlin DR 11; 3111.

56 Siehe die Stellungnahme zu Gisela Karas Manuskript (es hieß ursprünglich „Maurer und die Mörder“) für Werner Beck, o. D., o. A., ebd.

57 Stellungnahme, o. A. undat., ebd.

58 Zum Kinoeinsatz läßt sich leider wenig berichten, da keine verlässlichen Zahlen verfügbar sind.

KAPITEL 6

Tabubrüche in den sechziger Jahren

1. *Esther* und die Kapos (1961/1980)

Ein Jahr nach der Ausstrahlung der Fernsehverfilmung von *Nackt unter Wölfen* im Jahr 1960 wollte das Fernsehen eine weitere Erzählung von Apitz bearbeiten. Von quälenden eigenen und fremden Erfahrungen von Lagerkameraden getrieben, brachte Apitz noch im Lager einen Entwurf für die Novelle *Esther* zu Papier. Nach Kriegsende schrieb er sie in Leipzig zu Ende.¹ Für das geplante Fernsehspiel verfaßte er 1961, einige Monate, nachdem die Fernsehfassung von *Nackt unter Wölfen* über den Äther gegangen war, ein Szenarium. Regisseur Robert Trösch und sein Kameramann Adam Pöpperl gestalteten danach ein optisches Drehbuch mit Anweisungen für die Kamera, die in den sehr beengten Räumlichkeiten im neuen Fernsehatelier in Berlin-Johannisthal agieren mußte. Hanns Eisler komponierte dazu eine dezente musikalische Untermalung der szenischen Gestaltung.

Wiederholt berichtete die Presse im Laufe des Jahres 1962 von den Dreharbeiten an dem „aufrüttelnden Werk nach Tatsachen“.² Noch Anfang August wurde *Esther* als Programmbeitrag angekündigt, während bereits 1960 eine von Robert Hanell und Günter Deicke inszenierte Kammeroper ihre Vorpremiere hatte. In Presseberichten zeigten sich Kritiker nach der Vorführung einiger Szenen im Fernsehatelier sichtlich beeindruckt: Es ließe sich „ganz gewiß von einem zweiten Werk sprechen, das die große dichterische Kraft des Schriftstellers Bruno Apitz offenbart.“³ Befragt nach ihrem Befinden während der Dreharbeiten, soll Gisela May („Esther“) geantwortet haben: „Es ist eine Arbeit, die meine allerletzten Ge-

-
- 1 Im weiteren nach Akademie der Künste (Hg.), „Esther“ als Fernsehspiel. Berlin(O) 1960 und nach den Recherchen von Claude Conter, Bruno Apitz. Eine Werkgeschichte, Kapitel „Der antifaschistische Widerstand im Konzentrationslager“, Magisterexamensarbeit, Universität Bamberg 1998, S. 152–166; vgl. hierzu auch: Die Geschichte von Esther und Oswald. Der erste Film im neuen Studio des Deutschen Fernsehfunks in Johannisthal, in: „BZ am Abend“, 17.3.1962 sowie in der „Neue Berliner Illustrierte“ 16(1962) und in „Zeit im Bild“ vom 4.8.1962.
 - 2 Ca. 60 min. Dramaturgie: Hildegard Tetzlaff(-Urban), Musik: Hanns Eisler, Regieassistent: Norbert Büchner, Bauten: Heinz Zeise, Masken: Käthe Koffe und Karl Brachmann, Kostüme: Gerda Sachs, Aufnahmeleitung: Rainer Crahé, Produktionsleitung: Ernst Kirst, Schauspieler: Gisela May, Reimar Johannes Baur, Ernst Kahler, Heinz Isterheil, Siegfried Kilian, Renate Rennhack, Mogli Litten u. a.
 - 3 Heinz Linde in seiner Besprechung in der „Wochenpost“, 23.6.1962.

fühlsreserven verlangt, denn es ist eigentlich kaum menschlich faßbar, was Bruno Apitz hier schildert. Und so geht meine Rolle fast an die Grenze des Darstellbaren.“⁴

Inhalt:⁵

Eine Gruppe von griechisch-jüdischen Frauen ist von Auschwitz in ein Arbeitslager überführt worden, dessen Name und Standort unbekannt bleibt. In dem kleinen KZ mauern Häftlinge unter Aufsicht eines Kapos eine luftdicht verschließbare Kammer. Man erfährt, daß sie als Gaskammer eingesetzt werden soll, um die Frauen bei den „rassebiologischen Untersuchungen“ des Lagerarztes Werle zu töten. Diese werden wiederum im Glauben gelassen, bald zum Arbeitseinsatz verlegt zu werden. Der junge 24-jährige Häftlingskapo Oswald muß Handlangerdienste für den Lagerarzt erledigen. Nachdem er von Oswald erfahren hat, daß er bereits seit seinem siebzehnten Lebensjahr ununterbrochen ohne intimen Kontakt zu einer Frau in Zuchthäusern und KZ sein Leben fristen muß, kommt der Arzt auf die Idee, ein Experiment zu organisieren. Eine der Frauen will er mit dem jungfräulichen Kapo kurz vor ihrem angekündigten Tod in der Kammer zusammenbringen, um die „Entfesselung der Urkraft“ zu beobachten. Damit prahlt er im Kasino vor seinen SS-Kumpanen, die ihre Lüsternheit kaum verbergen können. Aus der Gruppe der griechischen Jüdinnen wählt er die Pianistin Esther aus, deren Mann in Auschwitz umgekommen ist; nur vage ist ein politischer Hintergrund angedeutet. Doch beide sind sich schon begegnet, auch andere Häftlinge wissen von der Beziehung. Ein junger Mann neidet Oswald sein „Privileg“, wird aber von einem älteren Mitgefangenen zur Räson gerufen. Beide treffen sich heimlich in Oswalds Stube. Oswald gesteht ihr den diabolischen Plan des Lagerarztes und den Hintergrund, seine Jungfräulichkeit. Sie lieben sich, zwischen Lebenslust und Verzweiflung. In einem Gespräch mit dem älteren Kapo Ernst verwirft Oswald seine Fluchtpläne als unrealistisch und weil eine gemeinsames Fliehen mit Esther unweigerlich eine gnadenlose Repressionswelle der SS gegen die Mitgefangenen auslösen würde. Esther wiederum verschweigt ihren Leidensgefährtinnen die Wahrheit, läßt ihnen die illusionäre Hoffnung auf ein Weiterleben. Oswald stiehlt Morphiumspritzen aus dem Arztzimmer. In der Nacht vor dem geplanten Mord in der Todeskammer holt er sie auf sein Zimmer, um mit Hilfe des Morphiums einen gemeinsamen, schmerzlosen Freitod zu suchen. Doch Esther weist die bereits aufgezoogene Spritze ab, weil sie ihre Gefährtinnen nicht verlassen will. Oswald ist einsichtig. Der SS-Arzt entdeckt wütend, daß sein „Experiment“ hintergangen und zu nichts gemacht worden ist. Esther verabschiedet sich von ihrem letzten Geliebten.

Umgesetzt wurden der sparsame Dialog und die schauspielerische Arbeit in nur wenigen Kulissen. Charakteristisch ist eine dichte Schnittfolge, häufig mit stark verkanteten Einstellungen, extremen Kameraperspektiven und Großaufnahmen in harten Schwarz/Weiß-Kontrasten gestaltet. Die engen Platzverhältnisse zwangen zu interessanten Lösungen.⁶

4 Ebd.

5 Drehbuch „Esther“ und Videoüberspiel, Signatur AC 2901, DRA Potsdam.

6 So wird häufig mit Transfokator und mit subjektiver Kamera gearbeitet, was eine hypnotisch intensive Tiefenschärfe erzeugt.

Bereits Vorspann und die Eingangssequenz vermitteln einen stilistisch expressiven Stil, der durchgehalten wird. Der knapp einstündige Film wirkt trotz seines Pendelns zwischen harten realistischen Szenen und sehr privaten „poetischen“ Dialogen „moderner“ als viele DEFA-Filme dieser Zeit. Nicht zuletzt ist dieser Gestaltungseindruck Resultat eines Studiobetriebs beim DDR-Fernsehen der sechziger Jahre, das sich im Vergleich zu dem damals recht schwerfälligen Studiobetrieb der DEFA beweglicher, „experimenteller“ äußerte und den Vorteil eines jungen Mediums mit noch vergleichsweise bescheidenen Zuschauerzahlen genöß.

Doch das für Anfang September 1962 vorgesehene Fernsehspiel wurde nicht gesendet. In Briefen an die Intendanz des Deutschen Fernsehfunks im Juni und Juli 1962, die er aus dem Weimarer Hotel „Elephant“ abschickte, zeigte sich Apitz äußerst unzufrieden, gar erbost mit der Inszenierung. Er drohte mit Gutachtern, darunter DEFA-Regisseur Frank Beyer, mit dem er sich in diesen Wochen zu Dreharbeiten an der Kinoversion der DEFA von *Nackt unter Wölfen* auf dem Ettersberg aufhielt: „Da nach der Vorführung des Rohschnitts zu meinem Fernsehfilm ‚Esther‘ auf meine Einwände eine klärende Aussprache nicht möglich war, meine Einwände in bezug auf die Regie aber so schwerwiegend sind, daß ich einer Aufführung des Films in der vorliegenden Form meine Zustimmung versagen muß, ersuche ich dringend, diese bis zur endgültigen Klärung zurückzustellen.“ Apitz schloß sich dem Vorschlag des Intendanten Adameck an, die Schnittfassung Fachleuten zur Begutachtung vorzuführen. Doch aus Adlershof kam keine Antwort. Unterdessen waren bereits in der Presse Ankündigungen und wohlmeinende Berichte über die Produktion zu lesen. Die Fernsehleitung wiederum hatte auf Durchzug geschaltet und die Produktion zu Ende bringen lassen, so daß sich Apitz genötigt sah, einen Brandbrief zu schicken. Er sei bereits zur Sichtung des Feinschnitts eingeladen worden. „Der Film ist also trotz meines Einspruchs fertiggestellt worden. Ich sehe mich veranlaßt, diesen zu wiederholen und erkläre zum zweiten Mal, daß ich meine Zustimmung zur Sendung des Films in seiner jetzigen Form verweigere. Folgende Persönlichkeiten habe ich gebeten, mein Drehbuch zu lesen und [...] einer Vorführung von ‚Esther‘ beizuwohnen: Hanns Eisler, Frank Beyer, Eva Lippold, Harald Hauser und Georg Alexan. Sie sollen ihr Gutachten darüber abgeben, ob meine Einwände, die ich gegen die Regiekonzeption habe, zu Recht bestehen.“⁷

Nach Erinnerung des Kameramanns Adam Pöpperl hatte sich Apitz insbesondere an der Figur des SS-Arztes gestoßen. Während der Dreharbeiten war es zwischen Regisseur Trösch und Apitz zu einer heftigen Auseinandersetzung im Johannisthaler Fernsehstudio gekommen. Apitz versuchte daraufhin, alle Hebel in Bewegung zu setzen, um das Projekt abzubrechen. Es war zur Chefsache der SED-Führung erklärt geworden.⁸ Nach mehreren Sichtungen und Diskussionen ließ die Intendanz des Fernsehfunks das Stück kurzfristig aus dem Programm nehmen. Da die Fernsehzuschauer zu dieser Zeit oftmals mit unangekündigten Programmänderungen konfrontiert waren und die Apitzsche Novelle überdies kaum bekannt war, landeten nur wenige Nachfragen beim Fernsehfunk. Schließlich verschwand das Fernsehspiel im Archiv und geriet nahezu in Vergessenheit.⁹ Was waren die Motive für das Ab-

7 Die Schreiben von Apitz an die Intendanz des Deutschen Fernsehfunks vom 5.5. und 2.7.1962 finden sich im Bruno-Apitz-Archiv der Akademie der Künste, Berlin; Sign. 105/106.

8 Telefonische Mitteilung des damaligen Kameramanns Adam Pöpperl an den Verfasser im Oktober 2003.

9 Für Hinweise zu dem Fernsehspiel danke ich meinem leider früh verstorbenen Kollegen Peter Hoff.

setzen des Fernsehspiels? Das bleibt vorerst im dunkeln. Doch mit ähnlichen Begründungen wurde auch der polnische Spielfilm *Die Passagierin* von Andrzej Munk (1961/63) in der DDR lange Jahre für den Verleih nicht zugelassen: in der Geschichte erinnert sich eine jüdische Überlebende von Auschwitz an ihren dort zu Tode gekommenen Geliebten und an einen weiblichen Kapo, die sie drangsaliert hatte.

Knapp zwanzig Jahre später, wenige Monate nach Apitz' Tod, war es am 18.4.1980 um 20 Uhr im II. Programm des DDR-Fernsehens auf dem zu Bildschirm sehen. Wie die Dramaturgin der *Esther*-Produktion und der Fernsehverfilmung von *Nackt unter Wölfen*, Hildgard Tetzlaff-Urban, im Dezember 1979 feststellte, mußten die Senderechte von der Witwe Apitz neu erworben werden, da kaum noch Produktionsunterlagen aufzufinden waren.¹⁰ „Am 28. April wäre Bruno Apitz 80 Jahre alt geworden. Mit der Sendung dieses Films, der ebenso wie sein großer Roman ‚Nackt unter Wölfen‘ ein erschütterndes Dokument aus der Zeit faschistischer Barbarei ist, ehren wir den aufrechten, unbeugsamen Antifaschisten, den kämpferischen Menschen“, kündigte die Ansage die Ausstrahlung von *Esther* an. Von der Absetzung des Fernsehspiels, geschweige denn, von den Hintergründen, erfuhren die Zuschauer auch in Nachrufen oder Würdigungen von Bruno Apitz' Lebenswerk nichts.¹¹ Mit der von Apitz mitverantworteten Absetzung des Fernsehromans war in den frühen sechziger Jahren eine künstlerische Möglichkeit vergeben, den Kanon des Sagbaren zu erweitern.

War es die bildhafte Umsetzung, die Visualisierung einer Gratwanderung von Häftlingen, die den Autor von *Nackt unter Wölfen* und die Begutachter störte? Zunächst hatte Apitz nicht mit Komplikationen gerechnet, als er sich 1960 mit der Vorlage für das Fernsehspiel *Esther* befaßte. Doch schon in der 1959 im Verlag der Nation publizierten Fassung waren alle Szenen gekürzt worden, die Liebesmomente zwischen Esther und dem Kapo Oswald betrafen.¹² Apitz strich bzw. schwächte auch Passagen in seiner Urfassung ab, die darauf verwiesen, daß der junge Kapo sich im Gegensatz zu anderen, einfachen Häftlingen recht frei im Lager bewegen und für Esther begehrte Lebensmittel wie Obst, Schokolade und Bohnenkaffee besorgen konnte.¹³ Tatsächlich veranschaulichen einige Szenen an der Figur des jungen Oswald das Dilemma der Lagerkapos und verweisen indirekt auf die prekäre Situation von Funktionshäftlingen mit politischem Hintergrund in den Konzentrationslagern, resp. in Buchenwald, die zu Handlangerdiensten beim Töten von anderen Gefangenen gezwungen worden waren. Obwohl die Inszenierung keinerlei Hinweise auf organisiertes, widerständiges Verhalten von Häftlingen, gar auf einen politischen Hintergrund gibt oder von wissenden Zuschauern assoziiert werden konnte, bereitete schon die gekonnte Kameraarbeit und Inszenierung Schwierigkeiten. Denn die Bilder visualisierten fast schmerzhaft den schwierigen Umgang mit einer düsteren Vergangenheit jenseits glatter Widerstandserzählungen: Kapo Oswald kann sich recht frei im Krankenrevier bewegen und sich als Handlanger des Lagerarztes problemlos Zugang zu den tödlichen Spritzen aus dem Arzt-

10 „Nach Rücksprache mit Kollegen Lehne und Kollegen Wenzel Renner mußten wir leider feststellen, daß die Verträge nicht mehr auffindbar sind. Grundsätzlich werden Verträge bei uns 10 Jahre aufgehoben“, teilte Tetzlaff-Urban am 7.12.1979 mit, DRA Potsdam Fernseharchiv, Dramatische Kunst, abgeschlossene Produktion „Esther“.

11 Siehe etwa Franz Hammer, in: „Neues Deutschland“ vom 26./27.4.1980, sowie im „Sonntag“ vom 28.4.1985 oder in den bibliographischen Kalenderblättern vom 7.4.1979.

12 Claude Conter, S. 152.

13 Ebd., S. 159f.

schrank verschaffen, wobei Handlungsmotiv der Todgeweihten die Errettung ihrer Individualität und Menschlichkeit ist, bei Esther überdies die Solidarität mit ihren Verwandten.

In einer Schlüsselszene (24. Bild) hat Kapo Oswald Esther in der Nacht geholt. Er eröffnet ihr, daß sie in nur wenigen Stunden in der Gaskammer ermordet werden sollen:¹⁴

Esther: Ich bin ja so allein ... (Die grelle Angst jagt in sie hoch) Ich darf nicht schwach werden, was soll sonst sein.

Oswald (stürzt zu ihr, fällt vor ihr auf die Knie): Nichts! – Keine Angst, keine Qual, nichts, nichts.

(Er läuft geht zum Tisch, reißt den Deckel von der Ampullenschachtel herunter, Kamera fährt auf die Morphinampullen über Oswalds linke Schulter. Neben den Ampullen liegt die Injektionsspritze. O. wendet sich mit den Ampullen in den Händen zu Esther um)

(Kamerасhwenk auf die Ampullen) O: Ich habe etwas! Für dich – für mich ...

(Nah auf E.) Was ist das? (O. im off) Morphin E. (ungläubig) Morphin?

O. (glücklich): Ja, doch. (Er geht auf E. zu, die Ampullen in den Händen, wie in einer Schale tragend, Kamerасhwenk auf E. O. kniet vor ihr nieder, beide im Bild)

O: Du weißt, nicht, wie schön es ist. Wir schweben hoch über uns selbst, von weichen Wolken getragen.

E. (verzaubert): Wie schön. Und dann? – Was ist dann?

O. (legt seine Hände mit den Ampullen in ihren Schoß): Dann schlafen wir, schlafen, schlafen ... E.: Um nie mehr zu erwachen? O. (triumphierend): Um nie mehr zu erwachen.

E. (hingerissen und gleichzeitig sich wehrend, stöhnt): O mein Gott, Oswald ... Oswald ...

(O. geht an den Tisch und hantiert mit Ampullen und Spritze. Nur das Geräusch brechenden Glases, Kamera auf Esther, im Profil)

(Sie drückt ihre Hände gegen die Schläfen, windet sich in Qual): Nein ... Nein ... Nein ... (Sie hält seine Hände fest) O: Die Minuten fliehen – was bleibt uns noch, bevor sie uns holen?

(preßt die Fäuste gegen den Mund, zerrt plötzlich am Ärmel ihres Kleides, hält O. den nackten Arm hin. O. zieht hektisch die Spritze auf und will sie der Frau injizieren. Kamera über Esthers Arm auf O., nah von unten) E.: Hier! Schnell ... Schnell ... (Kamera nah von oben auf Esther. E. sieht es. Entsetzen erfaßt sie, sie flieht rückwärts zur Wand, in die Ecke, sie weiß nicht wohin und ruft in höchster Not nach ihren Schwestern) Miriam ... Xenia ... Schwestern ... helft mir, ich verrate Euch ... helft mir ...

(Sie ist in der Ecke hoffnungslos eingefangen)

(Kamera auf O., halbtot. Er geht auf E. zu, die Spritze in der Hand, Schnitt auf Esther ... E. sinkt vor ihm nieder und umfaßt sein Knie, auch O. kauert neben ihr auf dem Boden): Oswald ich flehe dich an, hilf mir – ich bin ja so grenzenlos allein ...

14 Vergleich der Inszenierung *Esther*, Drehbuch, S. 99ff.; Hauptabteilung Dramatische Kunst; ebd. und Videouberspiel, DRA Potsdam, Signatur AC 2901.

O: Ich will dir doch helfen. [...] E: Schwestern, Schwestern ... hilf mir, Oswald, hilf mir, ich begehe ein Verbrechen. O: Sie gehen mit uns den gleichen Weg, Esther, wer soll ihnen helfen. E. (weinend); Und ich verrate sie ... Ich stehle mich heimlich von ihnen fort.

O. ist kraftlos, reißt sich zusammen. Wie von Sinnen zerrt er an E. Arm, E. reißt ihm die Spritze aus der Hand und flieht in die andere Ecke des Raumes. O. geht langsam auf sie zu. E. drückt die Spritze an ihren Mund, küßt sie, dann spreizt sie die Hände. Die Spritze fällt vor ihr auf den Boden und zerbricht)

(O. kommt zu sich, beruhigt sich, zieht sie an sich) Ja, ja, Du hast schon gut getan, Esther, du hast schon richtig getan, wenn ich es mir genau überlege ...

(E. schiebt die Schachtel weg vom Tisch und versinkt, in Gedanken die „Appassionata“ von Beethoven spielend) Nie habe ich es gehört, Ich war ja erst siebzehn Jahre alt ...

(O. senkt seinen Kopf auf den Tisch) Warum hast du unseren Schlaf zerbrochen – Esther – unseren schönsten Traum. (E. hat sich in ihr „Pianospiel“ hineingesteigert. Geräusch eines anfahrenden LKW. Der Lagerarzt Werle kommt, sieht die zerbrochene Spritze, erkennt die Lage, greift nach O.): Mein Experiment! Du hast mein Experiment verpfuscht (O. packt dessen Hände und zwingt sie nieder, zu E:) Judenaas.

E: Ihr werdet folgen, ihr alle – alle! W. dreht ihr brutal die Arme auf den Rücken und stößt sie zur Tür, E. kann noch O. zuflüstern): ... liebster letzter Mensch ...

E. und O. werden hinausgestoßen. Die Tür bleibt offen stehen, Schritte, Türklappen, abfahrendes Auto)

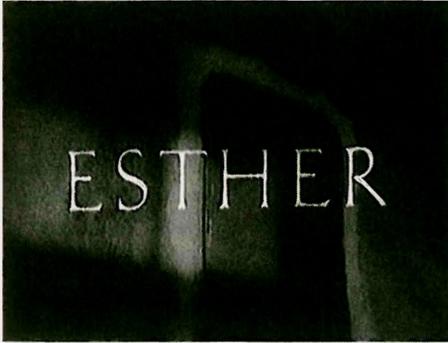
Ablende

Die Geschichte enthielt auch subtextuell Elemente eigenen Erlebens bzw. die von Mithäftlingen, die im Krankenbau in Buchenwald tätig gewesen waren. Es war die Domäne von Lagerärzten der SS, die Experimente an Menschen vornahmen und mordeten; Häftlinge dienten ihnen als Handlanger. In der Spätphase der Lagergeschichte Buchenwalds war das Krankenrevier, bzw. die Tbc-Baracke weitgehend unter Kontrolle der politischen Kapos gekommen, die mit der illegalen Lagerleitung zusammenarbeiteten. Kapo des Krankenbaus war Ernst Busse, der zur politischen Leitung der Kommunisten zählte. Es war ein Ort, wo Häftlinge durch Namenstausch gerettet oder, wie etwa im Roman *Nackt unter Wölfen*, versteckt werden konnten. Schließlich war das Revier auch ein während des „Häftlingskrieges“¹⁵ mehrfach genutzter Ort, eine letzte Station für Gefangene, die von den politischen Häftlingen als „Zinker“ (Verräter) oder als korrupte Funktionäre entlarvt wurden, dorthin verlegt und mit Injektionen zu Tode gebracht wurden, wie Überlebende später erinnerten.¹⁶

15 Der Begriff beschreibt eine Phase in der Geschichte des Lagers, in dem seit Kriegsbeginn die Häftlingsbelegschaft rasch angewachsen war, als politische Häftlinge mit den als kriminell eingestuften Häftlingen (sogenannten „grünen“) um das Regime der sogenannten Häftlingssselbstverwaltung kämpften. Siehe Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S.33ff.

16 Die ehemaligen Häftlinge Herbert Morgenstern und Ernst Federn nahmen hierzu Stellung. Die Verlegung verdächtiger Häftlinge ins Krankenrevier sei einem Todesurteil gleichgekommen. Nur geringe Verstöße konnten dazu führen, daß die Illegalen „Maßnahmen“ gegen sie ergriffen, entweder die Verlegung auf lebensgefährdende Außenkommandos oder die gezielte Tötung im Krankenrevier. Federn: „Der ist ins Revier gekommen, ins Bett gelegt worden, hat Spritzen bekommen und war tot.“ (nach *Die*

Im Krankenrevier lagen somit Mittäterschaft und Widerstand von Häftlingen eng beieinander. Diese „Selbstschutzaktionen“ des Buchenwalder Lagerwiderstands waren nach Kriegsende einem „reinen“ Widerstandsbild mehr als abträglich und spielten in den Befragungen von Buchenwaldkommunisten durch die SED 1946/47 eine maßgebliche Rolle.¹⁷



roten Kapos von Buchenwald, Dokumentarfilm von Ute Bönnen und Gerald Endres [Kamera: Rainer Hoffmann], eine Produktion für den Süddeutschen Rundfunk [SDR] 1996).

- 17 Siehe Abschnitt Häftlingskrankenbau und Arbeitsstatistik, in: Gedenkstätte Buchenwald (Hg), Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, Göttingen 1999, S. 146ff und Niethammer, Der „gesäuberte“ Antifaschismus, Kapitel „Die Säuberung der Kämpfer“, Abschnitt „Untersuchung und Abwehr durch die SED 1946/47“, bes. S. 73.



Überschreitung der Grenzen des visuellen Kanons

(Quelle: Stills aus dem Fernsehspiel „Esther“ (1962/1980) mit Gisela May und Reimar Johannes Baur / DRA Potsdam)

Um die Vita des zeitweiligen Innenministers und stellvertretenden thüringischen Ministerpräsidenten Ernst Busse, der von den sowjetischen Behörden als Kriegsverbrecher zu lebenslanger Haft verurteilt worden war und im GuLag ums Leben kam, oder auch um die des späteren stellvertretenden DDR-Innenministers Willi Seifert rankte sich ein wohlgehütetes Arkanum, das auch durch manche Andeutungen in literarischen Verarbeitungen von Lagererfahrung nicht angetastet wurde. Kapo „Oswald“ zeichnete Apitz in seiner Novelle als Mensch, der sein junges Leben wegen Verteilens regimekritischer Flugblätter in seiner Schülerzeit ununterbrochen in Konzentrationslagern verbringen mußte und von dem SS-Lagerarzt mit der Jüdin „Esther“ für ein sadistisch-perfides Experiment zum Todeskandidaten auserkoren wurde. Sicher überschritt die wenn auch fikionalisierte künstlerisch-filmische Verarbeitung des Schicksals jüdischer Frauen in einem Konzentrationslager die Grenzen des Sagbaren im Kanon der Buchenwald-Geschichte. Ahnte Apitz die Schwierigkeiten, die bei einer Ausstrahlung des Fernsehspiels *Esther* auf ihn zukommen würden?

Gleichwohl, solcherart drastisches und auf elementare Zwangslagen rekurrerendes Erzählen, wenn auch in einer tragödienhaft-verdichteten Form, ist weder in der Fernsehinszenierung von *Nackt unter Wölfen* noch in der DEFA-Verfilmung zu finden und blieb unter DEFA-Filmen wie in der Produktion des DDR-Fernsehens ein verstörender Solitär. Im Grunde markiert *Esther* eine zentrale Lücke in der von Tabuisierungen durchsetzten Buchenwald-Darstellung der DDR, die bis 1990 nie geschlossen wurde.

Zumindest bis Mitte der sechziger Jahre noch erwog die Leitung des DEFA-Spielfilmstudios nach dem Medienerfolg von *Nackt unter Wölfen* weitere Verfilmungen von Lagerliteratur. So war Jorge Semprúns *Die große Reise*, einer der wichtigsten Erinnerungsberichte politischer Buchenwald-Gefangener¹⁸, im thematischen Produktionsplan für 1966/67 als Gemeinschaftsproduktion mit einer französischen Filmgesellschaft vorgesehen. Das Projekt wertete die DEFA als eines der eigenwilligsten und modernsten Stoffe über die

18 „Die große Reise“ erschien 1963 in Paris, ein Jahr später in der Bundesrepublik und 1965 schließlich im Ost-Berliner Verlag „Volk und Welt“, der ein Jahr später sogar noch eine Nachauflage druckte. Semprún stand in diesen Jahren mit der DEFA in Kontakt wegen eines gemeinsamen Projekts mit dem Dokumentaristen Vladimir Pozner („Brot für alle hat die Erde“). Als Regisseure waren Karl Gass und Ralf Kirsten vorgesehen.

Unmenschlichkeit der faschistischen Zeit und menschlichen Überlebenswillen. Perspektivenwechsel und assoziatives Erinnern in der Semprünschen Erzählung sprengten herkömmliche Erzählstrukturen und wurden deshalb von Produktionsgruppen der DEFA als willkommene Herausforderung empfunden.

In Co-Produktion mit den Prager Barrandov-Studios war auch das Projekt *Theresienstädter Requiem* auf Grundlage der gleichnamigen Novelle von Josef Bor vorgesehen.¹⁹ Doch dieses Projekt scheiterte an Aversionen von tschechischer Seite gegenüber der als dogmatisch verschrienen Filmproduktion der DDR. Schließlich lag dem DEFA-Studio seit längerem auch der Bericht eines Überlebenden des Buchenwald-Nebenlagers „Dora“ bei Nordhausen vor, dem Ort der unterirdischen Fertigung von Raketenwaffen in den letzten Monaten des Krieges. In der „liberalen“ kulturpolitischen Phase der frühen sechziger Jahre wurden auch bei der DEFA Themenvorschläge besprochen, die sich von dem engen antifaschistischen Kanon abhoben, nicht wenige auch mit ausländischer Beteiligung.²⁰ Das kulturpolitische Verdikt auf dem 11. ZK-Plenum im Dezember 1965 verzichtete auf die Produktionsplanung sensibler zeithistorischer Themen und beschränkte sich auf reine „Anlaß“-Filme, etwa zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution oder zum VII. Parteitag der SED 1968. Versuche, den Rahmen des „Lagerdiskurses“ zu erweitern und dem Spektrum an visualisiertem Erzählen vom Überleben, Sterben und Widerstehen in den nazistischen Lagern im Kino neue Bilder abzugewinnen, hatten lange Zeit keine Chance mehr auf eine Realisierung.²¹

2. Verhinderte Auseinandersetzung mit dem Gedenk-Kanon: *Denk bloß nicht, ich heule* (1965/1990)

Auch ein Spielfilm-Projekt der DEFA zum Umgang mit dem Gedenken in Buchenwald geriet ins Stolpern. *Denk bloß nicht, ich heule*, den das Team um den jungen DEFA-Regisseur Frank Vogel teilweise sogar noch in Dekorationen von *Nackt unter Wölfen* 1965 realisierte, zählt zu den Produktionen, die im Gefolge des 11. Plenums des ZK der SED bis 1990 in den Archiven verschwanden. Wie in einigen anderen der sogenannten verbotenen „Kaninchenfilme“ der DEFA war ein bis dahin tabuisiertes Problem „sozialistischer Erzie-

19 In dieser Novelle schildert Josef Bor die Tragödie jüdischer Künstler in Theresienstadt, die unter unermesslichen Opfern in Theresienstadt gewirkt haben, um die Menschen davor zu bewahren, die Achtung vor sich selbst zu verlieren und sich aufzugeben, erstmals in der DDR 1964 im Verlag „Der Morgen“ veröffentlicht. Eine Rundfunkbearbeitung von Radio DDR (Regie: Wolfgang Brunecker) war am 16.4.1965 zu hören gewesen.

20 Eine bemerkenswerte Parallele zur Situation im DEFA-Spielfilmstudio in der kurzen Reformphase 1956/57. Vgl. Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Jg. 35, Bd. 46), Kapitel „Schlüsseljahre 1956/57“. Reformgeist und Parteiräson im Spielfilm-schaffen der DEFA“, Berlin 1994, S. 255ff.

21 So geschah es etwa mit dem bereits 1963 bei der DEFA vorliegenden Filmstoff von Jurek Beckers *Jakob der Lügner*. Siehe hierzu die Jurek Becker-Biographie von Sander L. Gilman: Jurek Becker, Die Biografie, Berlin 2002, besonders S. 86ff.

hung“ tangiert: die Verständigungsschwierigkeiten zwischen den Nachkriegsgeborenen und der politiktragenden Kriegsgeneration in der DDR. Offiziell dominierte der kulturpolitische Versuch, eine proletarische Kulturlinie zu erfinden (*invention of tradition*) und zu etablieren, die mit zwiespältigen Ergebnissen über den sogenannten „Bitterfelder Weg“ (Zweite Kulturkonferenz 1964) gezogen wurde. Filmische Gegenwartsgeschichten kreisten um den langjährig politisch aktiven Arbeiter und antifaschistischen Widerstandskämpfer, wie er etwa von Erwin Geschonneck, Hans Hardt-Hartloff oder Wilhelm Koch-Hooge verkörpert wurde. Im 1965 verbotenen DEFA-Spielfilm *Berlin um die Ecke*²² etwa kommt dieser generationelle Konflikt zwischen jungen Arbeitern und Antifaschisten dialogisch vermittelt zum Ausdruck, während das DEFA-Team um Frank Vogel für *Denk bloß nicht, ich heule* einige Filmsequenzen gestaltete, die unmittelbar auch die Glaubwürdigkeit des Gedenkkonzepts um Buchenwald berührten.

Bereits kurze Zeit nach dem Kinostart von *Nackt unter Wölfen* hatte die Künstlerische Arbeitsgruppe „Heinrich Greif“ des DEFA-Spielfilmstudios 1963 eine Filmskizze der Autoren Manfred Freitag und Joachim Nestler mit dem Titel *Unterwegs zu den Sternen* besprochen:

Der Oberschüler Peter Naumann spürt heuchlerisches Verhalten und dogmatische Erziehungsauffassungen und versucht sich dagegen aufzulehnen. Wegen provokanter Scherze und eines Aufsatzes, in dem er verkündet, die „Republik nicht zu brauchen“, relegiert ihn der Leiter seiner Oberschule in Weimar kurz vor dem Abitur. Dessen Tochter wendet sich von dem intelligenten aber in ihren Augen gescheiterten Mitschüler ab. Nun ist Peter, der Kosmonaut werden will und Motorräder liebt, arbeitslos. Ausgestattet mit einer kleinen Erbschaft seines verstorbenen Vaters will er den Lebemann und „Halbstarken“ markieren, scheitert jedoch kläglich. Die eigentliche Triebfeder seines aufsässigen und provokanten Verhaltens, die Weigerung, sich ständig bevormunden zu lassen, seine Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit und Individualität, versteht nur seine neue Freundin.

Wie in einigen anderen Produktionen der DEFA, die in der Folge des 11. Plenums des ZK der SED verboten wurden, kämpft der Junge mit dem Unverständnis von Erwachsenen, die als erklärte Nazigegner in Konzentrationslagern überlebt hatten.²³ Sinnfällig kommt in langen Einstellungen des Films das Problem eines generationsübergreifenden gesellschaftlichen Identitätskonzepts zum Ausdruck: Der Schüler streift mit seiner Freundin auf dem Gelände der Gedenkstätte auf dem Ettersberg umher, hält sich vor dem Mahnmal Fritz Cremer zum Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus auf. Dort tauschen sie sich über schulische und andere private Dinge, über ihre Lebensansprüche und Träume aus. Im Verständnis der Autoren sollte kein Gegensatz zum antifaschistischen Grundkanon errichtet werden. „Wir möchten [...] ein Stück unseres Lebens zeigen, widerspruchsvoll, schön und

22 Regie: Gerhard Klein, Buch: Wolfgang Kohlhaase. Premiere: 10.5.1990.

23 In *Berlin um die Ecke* (Regie: Gerhard Klein, Buch: Wolfgang Kohlhaase, 1965) spitzt sich eine Auseinandersetzung des jungen Fabrikarbeiters Olaf mit dem alten Antifaschisten und Redakteur der Betriebszeitung, Hütte, zu einer tätlichen Auseinandersetzung zu.

unschön, ehrlich und verlogen“, so Regisseur Frank Vogel „Thüringer Neuesten Nachrichten“ am 26.6.1965.

Vielmehr wurde die universalistische Reichweite dieses Kanons als Vorbildfunktion selbst für private Lebensbereiche in Frage gestellt und auf die Fragilität des „Generationenvertrags“ zwischen Vätergeneration und Nachgeborenen in der DDR hingewiesen. Ein von dem Mädchen verfaßtes Gedicht, das sie ihrem Freund auf dem Gedenkstättenengelände vorträgt, bringt dies sinnfällig zum Ausdruck: „Und lieb ich wen, so schenk' ich ihm, ein Buch von Schiller, einen Kuß, ein Kinderfoto, den Dornröschenstuhl, weil man sein Liebstes schenken muß. Die Toten schenken uns ein Vaterland, das Platz für Liebe hat, für Traurigkeit. Die Könige von Babylon und so, sie gingen reich und beschenkt zu Grabe. Ihr Toten, was macht Euch im Grabe froh, von allen Schätzen, die ich habe?“²⁴ In ihrer Inszenierung deuteten die Filmemacher rechtsorientierte Haltungen unter Jugendlichen an, die, wenn auch mit Amerikanismen verbrämt, doch offenkundig in der ostdeutschen Gesellschaft ihre Wurzeln hatten. Die Situation spitzt sich im Laufe der Handlung derart zu, daß der Schüler mit seinen Kumpels, veritablen Schlägertypen, den verhaßten Lehrer auf dem Gelände der nur halb vollendeten Weimarahalle aus der NS-Zeit stellt (im Volksmund „Saukropolis“ genannt, abgeleitet von dem Namen des Thüringischen Gauleiters Sauckel):²⁵

Schüler Peter Naumann: „Warum haben Sie mir alles versaut, von Anfang an? Warum bin ich ein asoziales Element, ein reaktionäres Element? Weil ich Flugblätter gegen die Stabü-Kunde (Staatsbürgerkunde, T. H.) gemacht hab'? Rede doch!“ Er tritt näher: „Verehrte Republik! Willst Du mal erleben, was Dir von so einem Element blüht?“

Lehrer Röhle: „Ich hab's immer gewußt. Jetzt zeigt Du Dein wahres Gesicht, Naumann!“

Peter: „Das alte Lied! Wenn einer scharf tanzt oder ‚Röhle-Nöhle‘ an die Tafel schreibt, dann zeigt er sein wahres Gesicht. (Er packt den Lehrer an seiner Krawatte und brüllt) Du hast mir ja mein wahres Gesicht eingeredet, Du Hund!“ Nun wollen Peters Kumpels den Lehrer brutal fertigmachen, sie schlagen ihn nieder. Peter ist bestürzt und hilft dem Lehrer auf die Beine.

Lehrer Röhle: „Ihr paßt in diese Nazihalle.“ Peter ist verzweifelt: „Jetzt bin ich genau so eine Sau wie die da! Hier sind alles solche Elemente.“ Er distanziert sich von den anderen, lehnt deren Gewalt ab. Wütend schlagen diese Peter zusammen.

24 (Hervorhebung, TH) Drehbuch „Unterwegs zu den Sternen“ DII vom 30.5.1964. BArch DR 117; DB 253, Band 2, Bild 31, S. 115–118; vgl. dazu auch Andreas Lutz: „Ich will Anne!“ Zum Phänomen „Liebe“ in Frank Vogels: Denk bloß nicht, ich heule (DDR 1965), in: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode? (Reihe Augen-Blick, Bd. 14), Marburg 1993, S. 9–24, bes. S. 14ff. und Christiane Mückenberger, Der Wandel des antifaschistischen Leitbildes im DEFA-Film, in: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), Leit und Feindbilder in DDR-Medien (Schriftenreihe Medienberatung, Heft 5), Bonn 1997, S. 101–113, hier: S. 109f.

25 Im folgenden nach dem Drehbuch DII vom 30.5.1964 „Unterwegs zu den Sternen“, 50. Bild, BArch Berlin; DR 117; DB 253, Band 2, S. 170–176, s. auch Filmprotokoll in: Christiane Mückenberger (Hg.), Prädikat besonders schädlich. Filmtexte, Berlin 1990, S. 179–306, hier: S. 287–293.

Doch gerade solche künstlerischen Plädoyers für pädagogische Einfühlsamkeit, offene Auseinandersetzung und letztlich für eine antifaschistische Haltung, die als ethische Grundüberzeugung denn als monumentale und starre Übergroße daherkommen sollte, hatte Verantwortliche in Führungskreisen der SED aufgebracht.²⁶ Zahlreiche ZK-Mitglieder, die *Denk bloß nicht, ich heule* und Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* auf dem 11. Plenum vorgeführt bekamen, hätten solche Szenen als verstörend und destruktiv empfunden, so der Schriftsteller-Funktionär und Fernsehautor Helmut Sakowski (*Wege übers Land*). Ihn selbst brachten insbesondere die an der Gedenkstätte Buchenwald gedrehten Szenen von *Denk bloß nicht, ich heule* besonders auf: „Da wird die Geschichte eines jungen Menschen erzählt, der von der Gesellschaft, in der er leben muß, zerstört wird – unserer Gesellschaft. Der Junge sitzt mit seinem Mädchen über lange Strecken des Films im Gelände von Buchenwald herum, vor den Mahnmalen; fast zerstört von einer Umwelt, die die beiden nicht begreifen will, und der naive Zuschauer muß denken, wenn er die jungen Leute vor den Mahnmalen sieht: Warum sind bloß in Buchenwald Zehntausende gestorben, zu Tode geschunden und ermordet worden, wofür? Umsonst, die Kalten haben die Macht.“²⁷ In einer Testvorführung in der ostdeutschen Provinz vor etwa zwanzig Jugendlichen und 200(!) pädagogischen und politischen Funktionären dominierten anklagende Stimmen die gespannte Diskussionsatmosphäre: Ein Lehrer machte seiner Empörung Luft, daß ein hehres Denkmal wie in Buchenwald zu derart „niedrigen Zwecken“ mißbraucht werde. Wie sehr der Film an Tabus und ideologische Pfeiler rüttelte, zeigen Reaktionen von Jugendlichen, die sich auf der erwähnten Veranstaltung trotz der erdrückenden autoritären Übermacht trauten, ihre Meinung vorzubringen oder von Studenten bei Filmdiskussionen.²⁸ Nach mehreren Umarbeitungen und Diskussionen wurde der Film schließlich im Dezember 1965 ausgebucht, sämtliches Material eingezogen und bis November 1989 unter Verschuß gehalten (Premiere: 26.4.1990).²⁹ Mancher Rezensent der späten Film Premiere fand es nachgerade zum „Weinen“, daß solche künstlerische Aufrufe nach offener, innergesellschaftlicher Debatte in der DDR der sechziger Jahre rigoros unterbunden worden waren.³⁰

26 Zur Produktions- und Zensurgeschichte s. Christiane Mückenberger im Gespräch mit Manfred Freitag und Joachim Nestler, in: Prädikat besonders schädlich, S. 324–331 und die dort abgedruckten Dokumente.

27 Helmut Sakowski in einer Rede vor Schriftstellern am 22.12.1965, dokumentiert in der „Neuen Deutschen Literatur“, Nr.2/1966, S. 11–18; vgl. auch Bernd Lindner: Denkt bloß nicht, wir heulen. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965, die DEFA und die Jugend, in: „Deutschland Archiv“ 33(2000)6, S. 891–900.

28 Notizen von Mitgliedern der Künstlerischen Arbeitsgruppe des DEFA-Spielfilmstudios, „Heinrich Greif“, von einer Diskussionsveranstaltung über den Film „Denk bloß nicht, ich heule“ in Demmin am 27.3.1965 und nach einer Diskussion im Filmklub „Junge Welt“ über den Film am 2.4.1965, in: Prädikat besonders schädlich, S. 332–344.

29 Laut Protokoll, betreffend die Schnittkopie des Films, das Schnittmeisterin Helga Krause, Archivarin Helga Schäfer, der Leiter des Kopierwerkes Ewald Weiße, der Leiter der Endfertigung, Georg Gutschmidt und der Direktor des Bereichs Atelier und Technik, Albert Wilkening, unterzeichneten, wurde u. a. beschlossen: „Allen Beteiligten ist bekannt, daß eine Verfügung über dieses Material nur auf Anweisung durch den Studioredirektor erfolgen darf und daß dieses Material unter strengem Verschuß zu halten ist.“ Vermutlich war die Vereinbarung im Dezember 1965 getroffen worden. BArch Berlin; DR 117; A/0129a, Studioredirektor, Mappe KAG „Heinrich Greif“, *Denk bloß nicht, ich heule*.

30 Günter Agde im „Film Spiegel“ (1990)3, S. 27.

Mit dem Verbot signalisierte die SED-Führung, daß sie an kritischen Erörterungen über Sinn und Zweck des antifaschistischen Erziehungskanons im Bildungssystem der DDR nicht interessiert war. Im wenige Jahre später realisierten DEFA-Film *Zeit zu leben*³¹ ist diese machtpolitisch verursachte Not zur Tugend gewendet. Trotz seines kranken Herzens übernimmt ein alter erfahrener, leidgeprüfter Kommunist und Widerstandskämpfer die Leitung eines Großbetriebes, um ihn auf Kurs im Ringen um das ökonomische Weltniveau zu bringen. Als beispielhaftes Vorbild über den Tod hinaus, gewinnt er die Hochachtung seines Sohnes, der sich vernachlässigt und unverstanden fühlte.³²

Mit den späteren Spielfilmen *Fariaho* (1983)³³ und *Dein unbekannter Bruder* (1982)³⁴ sahen sich die Begutachter der Filmbehörde darin bestätigt, daß die DEFA auf dem Feld der „antifaschistischen Thematik“ problematische Nebenwege beschreite, weil gesellschaftliche Außenseiter und „extreme Helden“ gewürdigt würden. In *Fariaho* wird die in den fünfziger Jahren angesiedelte Geschichte des fahrenden Puppenspielers Sebastian Fußberg erzählt, den seine Erinnerungen an Buchenwald quälen. Fußberg ist irrtümlich für einen „Zigeuner“ gehalten worden und deshalb nach Buchenwald gekommen. Ihn hatte die SS-Lagerleitung bald wieder aus dem Lager entlassen, weil er nicht wichtig genug war, während sein Freund, ein politischer Häftling, im Lager erschlagen wurde.³⁵ Die Filmgeschichte versucht ausdrücklich, ihm als Opfer, nicht als antifaschistischen Widerstandskämpfer gerecht zu werden und als Menschen, der nach Kriegsende im Schatten gesellschaftspolitischer Wertmaßstäbe lebt: Faschismuserlebnis, das ist hier das Lagererlebnis, sei „keine, wie auch immer geartete Figurenvoraussetzung, sondern [...] Lebensproblem des Helden, auch heute noch.“³⁶ Fast zwei Jahrzehnte nach dem Verbot des Films *Denk bloß nicht, ich heule* versuchte ein DEFA-Regisseur erneut einer jüngeren Generation, die Schwierigkeiten von Erfahrungen und biografischen Brüchen verständlich zu machen.

Der von seiner Überlebensschuld getriebene ehemalige Konzentrationär Fußberg versucht seinem Gehilfen Achim, des Enkels seines ermordeten Freundes, und einer

31 Regie: Horst Seemann, Buch: Wolfgang Held, 1969.

32 Abgesehen davon war das Kinoereignis ein „seltener Fall der Übereinstimmung von offiziellem Wohlwollen und Wohlbefinden der Zuschauer“. Klaus Wischniewski, *Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979*, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. Berlin 1994, S. 212–263, hier: S. 245.

33 Regie: Roland Gräf, Drehbuch zusammen mit Martin Stephan (ursprünglicher Titel: „Der Teufel ist ein Kumpel“), Kamera: Jürgen Brauer, Premiere: 1.9.1983; vgl. Elke Schieber, *Anfang vom Ende des Argwohns 1980 bis 1989*, in: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, S. 316 und die Rezension von Heinz Kersten, in: Christel Drawer (Hg.), *So viele Träume*. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten von Heinz Kersten, Berlin 1995, S. 222.

34 Regie: Ulrich Weiß, Buch: Wolfgang Trampe, nach dem gleichnamigen Roman von Willi Bredel, Kamera: Claus Neumann, Premiere: 13.5.1982.

35 Autor Martin Stephan verarbeitete eigene Erfahrungen als Schüler eines umherziehenden Puppenspielers in der ländlichen Umgebung von Köthen; die Dramaturgen empfahlen dem Autor, mit den letzten lebenden fahrenden Puppenspielern Teddy Küchenmeister und Carl Ritscher Kontakt aufzunehmen. Nach der Führungskonzeption zu der Vorlage *Der Teufel ist ein Kumpel*¹ (Treatment) sollen in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern mehrere hundert landfahrende Puppenspieler interniert gewesen sein. Konzeption Manfred Wolter und Dieter Wolf vom 11.6.1974. Bestand Dieter Wolf, Mediothek der Universität Oldenburg.

36 Ebd., S. 106.

jungen Frau seine Not begreiflich zu machen („Wie kann ich Euch begreiflich machen, was geschehen ist?“). Sie manifestiert sich im zwanghaften vagabundierenden Leben, im Festhalten an unmodernen Darbietungen und im Keller versteckten lebensgroßen Holzpuppen (groteske Nachbildungen von Hitler, Himmler, Göring und Achims Großvater als KZ-Häftling). Mit seinem traumatischen Lagererlebnis sieht sich dieser moderne *Pole Poppenspüler* aber auch in Gegenwart eines hohen Funktionärs, ebenfalls ein ehemaliger KZ-Häftling, alleingelassen, der ihm materielle staatliche Hilfe zukommen lassen will, doch Fußbergs Leidensdruck nicht wahrnimmt. Er scheint erst überwindbar, nachdem Fußberg seinen jungen, unbekümmerten Gehilfen auf dem unwirtlichen Gelände der Gedenkstätte Buchenwald mit der Wahrheit über sich und seinen Großvater konfrontiert. Fußberg, der im Lager vor den Mitkameraden Puppenstücke gespielt hatte, geht sogar so weit, sein Maskottchen und mithin das Symbol seines Schuldkomplexes, eine Kasper-Puppe, vor den Augen des jungen Mannes im Morast zu zertreten. Im Gegensatz zum Drehbuch hatte Gräf diese Buchenwald-Szene noch intensiviert, in dem er den Jungen auf Fußberg einschlagen läßt, nachdem er diesen verständnislos angeschrien hat: „Warum hast du das getan, Fußberg?“³⁷ Die reinigende, kathartische Wirkung dieser Konfrontation wird visualisiert durch das Verbrennen der Puppen. Der biografische Bruch realisiert sich in Fußbergs Außenseitertum, das am Ende des Filmes in eine hoffnungsvolle Andeutung mündet: Fußberg verläßt mit seinem Puppenspielerwagen, einem alten aber funktionstüchtig gemachten Lieferwagen, die abgeschiedenen Landstraßen und lenkt ihn auf die Autobahn, steuert auf Plattenbau-Wohnsiedlungen zu.



37 65. und 66. Bild, Drehbuch vom 17.5.1982, BArch; DR 117: DB 935 Bd. 2, S. 164–168.



Symbolische Entsorgung der Vergangenheit auf dem Gelände der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald; Szene mit Franciszek Pieczka und André Hiller
(Quelle: Stills aus dem DEFA-Film „Fariaho“, 1983 / DEFA-Stiftung, Bundesarchiv)

Bei der Studioabnahme von *Fariaho* honorierten Kollegen des Regisseurs die differenzierte Hauptfigur als eines Mannes, „der glücklich ist, den Faschismus überlebt zu haben, der gern und sinnvoll lebt und doch nie mit der Vergangenheit fertig wird, sondern immer noch darunter leidet. In dieser Art wurde Faschismus noch nicht erzählt.“³⁸ Viele der Anwesenden bei der Studioabnahme – Studiofunktionäre, Kollegen und Medienwissenschaftler – hielten es für längst überfällig, von den stereotypen Figuren und „Superantifaschisten“ im herkömmlichen DEFA-Film wegzukommen, die, ausgestattet mit dem abgeklärten Erfahrungsschatz wissender Zeitzeugen, allzeit widerspruchslos agierten. Gräfs Absicht schien mit *Fariaho* eingelöst, die Geschichte über den skurrilen Sonderling (gespielt von dem damals bekannten polnischen Schauspieler Franciszek Pieczka) als Reflexion über den Faschismus zu gestalten, wobei der Held auch in der Gegenwart noch „Opfer im direkten Wortsinne (sei), lebendiger Beweis für das, was Faschismus bewirken kann“.³⁹

Doch die Wirkung einer tendenziell entheroisierenden Lesart des Antifaschismus von Autor und Regisseur blieb begrenzt. Zur Dekonstruktion dieser recht verschlüsselten ästhetischen Hinweise auf unterschiedliche Voraussetzungen des Überlebens im Konzentrationslager fehlte es auch zu Beginn der achtziger Jahre in der DDR an einem geeigneten gesellschaftlich-kulturellen Boden. Die Frage von „Privilegierungen“, etwa weil die SS manche Internierte im Gegensatz zu anderen als nützlich ansah, ließ sich hier kaum öffentlich diskutieren, geschweige denn die Problematik von Funktionshäftlingen in den Lagerverwaltungen. So gesehen nimmt es auch kein Wunder, daß der Film für eine landesweite Aufführung nicht zugelassen wurde. Nur wenige Rezensenten deuteten auf die fein ausgesponnene Dop-

38 Den Begriff des „Superantifaschisten“ brachte Regiekollegin Tamara Trampe bei der Abnahmediskussion ein; Zitat laut Protokoll von Thea Richter bei der Studioabnahme am 10.3.1983, Protokoll vom 4.4.1983, S. 2, BArch Berlin; DR117; 1065.

39 Roland Gräf: Regiekonzeptionelle Anmerkungen zu „Fariaho“ (1982), in: Roland Gräf: Gedanken zum Filmmachen. Eine Dokumentation, zusammengestellt von Uglya Gräf und Rolf Richter (Aus Theorie und Praxis des Films), H. 4/1987, hg. von der Betriebsschule des VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam 1987, S. 102–107, hier: S. 106, s. auch BArch Berlin; DR 117; 1065.

pelbödigkeit des Regisseurs in bezug auf den Erinnerungsdiskurs.⁴⁰ Wenige Jahre später war *Fariaho* im Abendprogramm des DDR-Fernsehens zu sehen. Auf die üblichen Wiederholungen wurde verzichtet.⁴¹

Abgesehen davon folgten in den siebziger und achtziger Jahren nur wenige Spielfilmproduktionen, die sich dem Trauma der KZ-Erfahrung zuwandten, geschweige denn eine historisierende Perspektive einnahmen.⁴² Bei aller Wertschätzung der klassischen antifaschistischen DEFA-Filme, so einige Redner bei einem im September 1980 vom Verband der Film- und Fernsehchaffenden der DDR in Weimar veranstalteten Kolloquium zum Thema „Antifaschismus und Film – Geschichte, Gegenwart, Aufgabe“ mit internationaler Beteiligung, mußten in Zukunft gravierende Mängel überwunden werden, damit Filme mit antifaschistischen Themen vom zumeist jugendlichen Publikum angenommen würden. So habe die Darstellung der Faschisten als inhumane Roboter auf der einen Seite und die idealisierte Darstellung antifaschistischer Helden in verschiedenen Filmen zu einer „Mythisierung des Faschismus und des antifaschistischen Kampfes“ beigetragen. Gerade für die junge Generation sei es vor allem notwendig, eine überzeugende Antwort auf die Frage zu geben, warum der Faschismus in Deutschland eine Massenbasis erreichen konnte.⁴³

Der Komplex „Buchenwald“, wenn er überhaupt isolierbar ist von anderen Themen, die mit Kriegs- und Faschismuserfahrung korrespondieren, blieb im DEFA-Film letztlich als politische Widerstandserzählung manifest, die unmittelbar an erzieherische Aufgaben geknüpft war. Wie im Falle von *Fariaho* oder *Mein blauer Vogel fliegt* ließen sich, vor allem nach dem 11. Plenum des ZK im Dezember 1965, nur selten Filmkünstler und Autoren darauf ein, die Rigorosität des Erzählkanons wenigstens andeutungsweise aufzulockern.

40 Entgegen sonstigen Gepflogenheiten bei Erstaufführungen war der Film nur eine Woche lang jeweils für eine Abendvorstellung im Berliner Uraufführungstheater „International“, danach nur noch vereinzelt im Studiokino „Babylon“ zu sehen. S. Heinz Kerstens Besprechung, „Kunst auf Nebenwegen“, in: „Frankfurter Rundschau“ vom 26.11.1983 und von Klaus Wischnewski, „Vergangenheit vergeht nicht“, in: „Film und Fernsehen“, Heft 12(1983), S. 10.

41 Im ersten Programm am 22.11.1985.

42 Eine einsame Position nahm sicherlich *Jakob der Lügner* (1975) ein. Regisseur Frank Beyer und Autor Jurek Becker thematisierten die hoffnungslose Lage in einem jüdischen Ghetto im Nationalsozialismus in einer künstlerischen Weise, daß dieser DEFA-Film, erstmals als offizieller Beitrag der DDR, mit großem Erfolg bei den Westberliner Filmfestspielen 1975 lief und schließlich als einzige ostdeutsche Produktion überhaupt für den Filmpreis *Oscar* in Hollywood nominiert wurde.

43 So der wohlwollende Tenor eines dem Kulturministerium zugeordneten Berichts über das Kolloquium. Verabschiedet wurde ein „Weimarer Manifest“ der Teilnehmer an ihre Berufskollegen in aller Welt: „Kämpfen wir mit unseren künstlerischen Waffen gemeinsam für die historische Wahrheit, die Soldaten der Antihitlerkoalition, die Opfer des faschistischen Holocausts und die Widerstandskämpfer aller Nationen mit ihrem Blute besiegelt haben!“ „Information“ [o. A.] und Wortlaut des Manifests in: BArch Berlin; SAPMO Dy 30; IV 2/906/84.

KAPITEL 7

Buchenwald als Gedenkort – Einführungsfilme als didaktische Hilfen

1. Medienarbeit und Probleme transgenerationaler Erinnerungspolitik

Über Ausstellungen, Führungen von ehemaligen Häftlingen und wissenschaftlichen Kolloquien sollten nach der Eröffnung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ (NMG) Buchenwald Bilder von Widerstand und Verfolgung, antifaschistischer Erbe- und Traditionsbildung eine wirksame Prägung erhalten. Geschichtliche Tabuzonen der Memorialkultur in der DDR wurden dabei reproduziert und spielten in die Außenwirkung der NMG hinein. Mit Erscheinen des Buchenwald-Dokumentenbandes *Mahnung und Verpflichtung* war die generelle narrative Kontur der Lagergeschichte Buchenwalds schließlich „kodifiziert“.

Durch die gesteigerte Aufmerksamkeit in den Medien geriet die Gedenkstättenleitung in Zugzwang. Besucher beschwerten sich über den Zustand des Gebäudes der ehemaligen Effektenkammer, wichtigster Handlungsort des Romans *Nackt unter Wölfen*, der Anfang der sechziger Jahre noch als Getreidelager diente. Auch das umliegende Gelände machte einen trostlosen Eindruck.¹ Zudem beeinträchtigten häufig Kamerateams der DEFA und des Fernsehens den alltäglichen Ablauf des Gedenkstätten-Betriebs. Neben den Aufnahmeteams für die Fernseh-Adaption von *Nackt unter Wölfen* bemühte sich etwa zur selben Zeit auch das DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen und Kurzfilm um die Realisierung einer Buchenwald-Produktion.²

Noch vor dem Mauerbau begann die NMG Buchenwald die Besucherführungen neu zu organisieren und museale Konzeptionen zu entwickeln, deren Stoßrichtung unter anderem gegen die „volksfeindliche Kriegs- und Revanchepolitik und die Gefährlichkeit des deutschen Imperialismus und Militarismus in der Westzone“ zielte. In der Praxis verflüchtigte sich das ursprüngliche, der „Nationalen Grundkonzeption“ verpflichtete, ideologische Pos-

1 Schreiben von Gedenkstätdirektor Eisermann an die Planungsabteilung des Kulturministeriums, wegen des Wiederaufbaus der historischen Einrichtungen des ehemaligen Konzentrationslagers vom 23.2.1960, BwArchiv VA 113 (Gesamtgestaltung der NMG 3.3.1954–27.4.1961).

2 *Weimar liegt bei Buchenwald*, den Peter Ulbrich mit einem der Hausautoren des Studios, Rudolf Schmal, vorbereitete. Nach seiner Erinnerung im Gespräch mit dem Verfasser am 5.3.1999 begegneten sich sogar zwei Drehteams auf dem Gelände in Buchenwald. Im Frühjahr 1960 wurden in Buchenwald auch die Außenaufnahmen für die KZ-Episode des DEFA-Spielfilms *Leute mit Flügeln* abgeschlossen.

tulat einer gesamtdeutschen Verantwortung für die Erinnerungsverwaltung an „Buchenwald“. Gleichzeitig wurde ab 1961 das Arsenal symbolischer Manifestationen um die alljährlich in Weimar stattfindende Großveranstaltung „Buchenwaldmahnruf“ in Verantwortung der SED-Kreisleitung erweitert, wo mit Kulturbeiträgen die Aktualität des weltweiten „Kampfes gegen Faschismus und Krieg“ beschworen wurde.

Im Eröffnungsjahr waren nach offiziellen Angaben über eine halbe Million Menschen auf den Ettersberg gekommen, zumeist in Delegationen, Abordnungen oder sonstigen Gruppenbesuchen. Im ersten Halbjahr 1959 waren es bereits 300 000. Neben den Pilgern zu den alljährlich stattfindenden Gedenktagen (jeweils im April und September) zählten vor allem Jugendliche bzw. junge Erwachsene zur wichtigsten Zielgruppe von Lagerführungen.

Zusätzlich waren von der NMG u. a. Exkursionen von Lehrerseminaren der Pädagogischen Hochschulen, von Kreis- und Betriebsschulen, Rekruten und Offiziersanwärtern der NVA sowie die seit 1962 organisierten Weiterbildungslehrgänge für Lehrer des Geschichts- und Deutschunterrichts, zu betreuen, wo sie auf „umfassende Kenntnisse über die Geschichte des Widerstandskampfes allgemein und speziell für Buchenwald“ eingeschworen werden sollten.³

Während im langen Zeitraum 1948 bis 1960 insgesamt 1,41 Mio. Besucher gezählt worden waren, stieg im Laufe der sechziger Jahre besonders die Zahl der DDR-Jugendlichen, die auf den Ettersberg kamen, erheblich an, auf 1,37 Mio. in den Jahren 1966 bis 1970.⁴ Offiziellen Angaben zufolge hatten seit der Einweihung der NMG Buchenwald bis zum Jahr 1970 etwa 4,9 Mio. Menschen das Gelände besucht, 65% den Einführungsfilm gesehen.

1973 verzeichnete die NMG Buchenwald die Überschreitung der Vierhunderttausend-Marke an Besuchern (Vorjahr: 396 809). 127 435 kamen aus dem Ausland, davon 6 829 aus der Bundesrepublik. Unter den über 280 000 Besuchern aus der DDR befanden sich 153 393 Jugendliche.⁵ Die meisten sahen den Einführungsfilm, von 1975 bis 1979 zwischen 259 000 und 272 000 jährlich. Etwa 2/3 der Jugendlichen waren seit den sechziger Jahren über die Vorbereitungen zur Jugendweihe⁶ zur Gedenkstätte nach Buchenwald gekommen, in der

3 Im Verlauf der achtziger Jahre konnte das oft beklagte Qualifikationsniveau in der pädagogischen und historischen Abteilung der Gedenkstätte angehoben werden; Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 96.

4 1958–60, davon 330 000 Jugendliche und 171 508 ausländische Jugendliche, 1961–65: 1 247 449, davon 496 225, ausländische Jugendliche 414 632, 1966–1970: 1 411 630, davon 635 911 Jugendliche aus der DDR und 489 977 aus dem Ausland; zit. nach Ewald Deyda, *Zur Zusammenarbeit der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald mit Studenten und Schülern*, in: „*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*“ 27(1979)6, S. 529–534

5 Besucherzahlen der NMG, 1973, nach Herkunftsstaaten aufgeschlüsselt, undat., BA DR 1 6294 (Nationale Mahn- und Gedenkstätten 1973/74); aus dem Perspektivplan der NMG Buchenwald für die Jahre 1971–1975 geht hervor, daß seit der Einweihung der NMG im Jahr 1958 über fünf Millionen Besucher gezählt wurden, mit einem wachsendem Anteil aus dem Ausland vor dem Hintergrund vermehrter diplomatischer Beziehungen der DDR. Entwurf, 21.4.1971, ebd.; Besucherzahlen des Einführungsfilms *...und jeder hatte einen Namen*, in: *Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald* (Hg.), 35. Jahrestag der Selbstbefreiung des Konzentrationslagers Buchenwald am 11.4.1980. Weimar (undat.), S. 7; s. a. BArch Berlin SAPMO DY 57, K 38/9.

6 Zum ersten Mal in der DEFA-Wochenschau werden Teilnehmer an der Jugendweihe beim Besuch der Gedenkstätte in der Folge des „Augenzeugen“ 32/1959/5 (= fünfte Sequenz der Folge) gezeigt; ein weiteres Sujet zeigt die Gedenktafel für Ernst Thälmann in der Gedenkstätte.

Regel Schüler der siebten und achten Klassen, die mit einem besonderen Programm auf das Gelöbnis und damit auf die feierliche Aufnahme in den Kreis der Erwachsenen vorbereitet wurden. In geringerem Maße fanden auch Klassenfahrten statt, während die Jugendlichen und ihre Betreuer in der Jugendherberge „Albert Kuntz“ unweit des Lagergeländes untergebracht worden waren. In den achtziger Jahren stellten Jugendliche etwa ein Drittel aller Besucher. Die Hälfte wurde in Kursen betreut, in der Regel mit Einsatz von Einführungsfilmen.⁷

Das warf einige Probleme für die Gedenkstättenarbeit auf. Denn in der Regel wurde im Geschichtsunterricht der „Zeitabschnitt der faschistischen Herrschaft“ erst in der 9. Klasse behandelt. Die Gedenkstätte bot Führungen und Vorträge, Buchbesprechungen und Filmvorführungen an. Die Veranstaltungen waren verbindlich, man konnte sich ihnen kaum entziehen wie auch eine individuelle Besichtigung des Lagerareals für die Teilnehmer untersagt war. Den Jugendlichen wurden nach Konzeptionen der Gedenkstätte „[...] die hohen Ziele des antifaschistischen Widerstandskampfes als ein Teil der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung verständlich gemacht und praktische Beispiele des wiedererstandenen Neofaschismus und Militarismus in Westdeutschland“ aufgezeigt.⁸

In den sechziger Jahren zeigte man sich mit der politischen Betreuung insbesondere von Jugendlichen, mit Einführungsfilm, Führungen, Diskussionsforen und zusätzlichen Filmveranstaltungen sowie mit Hilfe des Fernsehens in der Regel zufrieden. „In diesen Veranstaltungen wurde der Jugend das verleumderische Wesen des Faschismus erläutert, ebenso die Rolle der illegalen Kommunistischen Partei zur Rettung der Nationen anhand von Beispielen von Buchenwald in überzeugender Weise dargelegt.“ 1966 sei u. a. „in einer Vielzahl von Filmveranstaltungen“ in der Jugendherberge die „Rolle der illegalen Kommunistischen Partei zur Rettung der deutschen Nation“ vermittelt worden. So wurde eine konfrontative Haltung gegen die Bonner Regierungspolitik etwa am Beispiel des CDU-Politikers und späteren Bundeskanzlers Georg Kiesinger, des Bundespräsidenten Heinrich Lübke, von Gerichtsurteilen gegen SS-Führer im Westen, der „Notstandsverfassung“ der Bundesrepublik und des „Fallex“-Manövers der NATO vermittelt. „Demgegenüber wurde besonders unsere Entwicklung in der DDR als die höchsten und schönsten Ziele (!) der Menschheit herausgearbeitet, für die es sich besonders, als die Hausherrn von morgen, lohnt zu lernen, zu arbeiten, zu kämpfen, gleichzeitig diese jungen Menschen an einen Klassenstandpunkt herangeführt. Diese Tatsache wurde besonders von Lehrkräften in hohem Maße gewertet und anerkannt. Dieser sichtbare Ausdruck zeigt und bestätigt die bedeutende Aufklärungs- und erziehungsvolle Arbeit der NMG Buchenwald.“⁹

Ein solches flächendeckendes indoktrinierendes „Durchschleusen“ von Jugendlichen aus der ganzen Republik wie auch der seit den siebziger Jahren in geringem Maße wachsende Zustrom westlicher Besucher auf dem Ettersberg erhöhte allerdings auch den Druck auf die Pädagogen und Führungskräfte, zu allen möglichen Fragen Stellung nehmen zu müssen, um das geplante Bildungsziel einzulösen bzw. „unfrisierter“ nicht erwünschte Fragen und Gedanken einzuhegen. Die Gedenkstättenleitung beklagte Mitte der siebziger Jahre die häufig

7 BArch Berlin DR 1; 7181.

8 Aus der Jahresübersicht der politisch-kulturellen Betreuung der Jugendgruppen in der Jugendherberge 1963, Buchenwaldarchiv BwArchiv NMGB Direktor 1961–68; Sign. 84.

9 Jahresübersicht 1966, ebd.

unzureichende Vorbereitung der jugendlichen Besuchergruppen auf den Besuch der Gedenkstätte. „Unseren Jugendlichen fällt offenkundig die Herstellung von Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart oftmals schwer“, wobei die Mehrzahl durchaus große Hochachtung vor den Leistungen der Widerstandskämpfer empfinde. Fragen von Jugendlichen bezogen sich oft auf Leerstellen in der offiziellen Buchenwaldgeschichte, etwa, wie angesichts der geschilderten schrecklichen Bedingungen überhaupt ein Überleben möglich schien, wie unter den Verhältnissen des SS-Terrors ein breiter organisierter Widerstand bis zur Selbstbefreiung denkbar gewesen war, die Frage nach „anständigen SS-Leuten“, die Häftlingen halfen, die Bedeutung nichtkommunistischer Widerstandsaktionen, die Frage, wie Kommunisten Menschen anderer Weltanschauungen oder Parteilosen geholfen haben oder warum nicht wenigstens einige der Baracken des Lagers erhalten wurden. Auch gravierende Wirkungsdefizite der Gedenkstättenbesuche von Jugendlichen wurden zumindest zur Sprache gebracht. Neben „undiszipliniertem Verhalten“ auf dem Gelände komme „aus den verschiedensten Ursachen heraus [...] ein nicht unbeträchtlicher Teil junger Menschen zu uns, die sich vom Besuch [...] bestimmte Sensationen erhoffen. Das bezieht sich auch auf den Vorgang, möglichst viele Bilder von Leichen oder bestimmte Grausamkeiten zu sehen.“¹⁰ Allein mit Repressalien auf Jugendliche, die sich etwa eigenmächtig durch das Gelände der Gedenkstätte bewegt hatten oder sonstwie den Vorgaben nicht folgen wollten, war dieser unübersichtlichen rezeptiven Konstellation kaum effektiv zu begegnen.¹¹ Für die pädagogische Arbeit der NMG erwachsen somit zusätzliche Anforderungen, zumal den Gedenkstättenpädagogen die „die besonderen Positionen dieser Jugendlichen“, der einzelnen Schülergruppen, oft nicht bekannt waren.

Nicht nur statistisch gesehen stiegen die Anforderungen an die Gedenkstättenarbeit in den achtziger Jahren weiter kontinuierlich an. Fast 430 000 Besucher wurden 1986 gezählt, davon kamen 190 000 aus dem östlichen wie westlichen Ausland. Etwa 100 000 ostdeutsche Jugendliche unter 18 Jahren besuchten jährlich die NMG Buchenwald. Über 266 000 sahen den neuen Einführungsfilm in diesem Jahr.¹² Ähnliche Zahlen meldete die Gedenkstättenleitung auch in den folgenden Jahren an die Abteilung „Museen und Denkmalpflege“ des

10 Fragen der Zentralleitung des KAW an die Gedenkstättenleitung, 28.9.1976 und die Antwort Klaus Trostorffs, 18.10.1976 (SAPMO BArch Berlin SAPMO DY 57, K 24/8).

11 Die NMG arbeitete mit den Schulen Hand in Hand und machte nicht selten Meldung, um Disziplinvergehen zu ahnden; zu den Folgen siehe Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 91ff.

12 Kamera: Herbert Wegner und Harald Klix, Sprecher: Matthias Winde, Schnitt: Christine Schöne, Dramaturg: Hanns Grümmner, Produktionsleitung: Hans-Joachim Rieck.

Kulturministeriums.¹³ Auf den Eppersberg kamen nicht nur FDJler und auf die Jugendweihe vorbereitete Jugendliche, sondern auch NVA-Rekruten, Betriebsgruppen und Studenten.

Neben Diskussionsforen und anderen Veranstaltungsformen nahm seit Mitte der sechziger Jahre die Bildungsarbeit mit Filmen und mit Hilfe des Fernsehens einen erheblichen Platz ein. Für die Leitung der Gedenkstätte und übergeordnete Instanzen lag es nahe, das Filmmedium intensiv als Vermittlungsmedium und Multiplikator einzusetzen.

Angesichts der spärlichen Überreste dieses Schauplatzes der SS-Herrschaft gewannen filmische Medien eine wachsende Bedeutung in der „transgenerationellen“¹⁴ Gedächtnispolitik. Schon in der Planungsphase der Gedenkstätte hatten die Verantwortlichen eine systematische Filmarbeit unmittelbar am historischen Ort erwogen.¹⁵ Nach der Eröffnung der NMG Buchenwald 1958 liefen über die Jahre hinweg vor unzähligen Besuchern Filme über die Geschichte des Konzentrationslagers. Man zeigte Filme aus dem antifaschistischen Repertoire der DEFA wie etwa *Stärker als die Nacht* oder die Kinoverfilmung von *Nackt unter Wölfen*.

In einem der erhalten gebliebenen Gebäude des SS-Verwaltungskomplexes außerhalb des Lagerareals wurde ein Kinovorführsaal eingerichtet, der 1961 in Betrieb genommen werden konnte. Nachdem sie die zentrale Anmeldung passiert hatten, erhielten Besucher mit Hilfe eines Films eine Einführung. „Nach der Einführung im Kino gehen die Besucher – durch Hinweise geleitet – über die Zuführungstrasse zum Lagertor in die einzelnen Objekte, in denen durch die pädagogischen Mitarbeiter Standortführungen durchgeführt werden.“¹⁶

Später kamen Auftragsproduktionen hinzu, etwa über die Entstehung des Buchenwalddenkmals¹⁷, ein Bericht anlässlich des 20. Jahrestages der Befreiung Buchenwalds oder

13

	1985	1986	1987	1988
Gesamtbesucherkzahlen der NMG Buchenwald	517 416	439 393	403 446	388 852
DDR-Besucher	314 711	237 106	213 404	197 662
DDR-Jugendliche bis 18 Jahre	107 465	98 970	87 616	81 889
Gesamtzuschauerzahlen des Films	272 267	266 489	249 590	255 852

Nach offiziellen Besucherstatistiken vom 5.1.1987, vom 4.1.1988, vom 2.1.1989 (in tausend); die NMG Sachsenhausen erreichte gar fast 510 000, BArch Berlin DR 1; 7184a.

- 14 Dies berührt ein analytisches Grundproblem, wenn die Wirkung von gelenkter Erinnerungsarbeit in der DDR behandelt wird. Denn letztlich müßte der generationsbedingte Transfer innerhalb von Familienstrukturen in ihrem Wechselverhältnis zur Gedenkstättenarbeit einbezogen werden. S. Harald Welzer (Hg.), *Das Soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001 und Dorothee Wierling, *Erzählungen im Widerspruch? Der Nationalsozialismus und die erste Nachkriegsgeneration der DDR*, in: *Memory, WerkstattGeschichte* 30(2001), S. 17–31.
- 15 Vorschlag von Fritz Beyling auf der Tagung der Kommission der VVN zum Aufbau einer Gedenkstätte für die Opfer des faschistischen Terrors am 24.11.1951, BArch Berlin SAPMO Vorl. DY 57; K 24/9, S. 2 und Richtlinien zur Organisation der Besucherführung im Perspektivplan der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald 1960–1962, ebd.
- 16 Perspektivplan der NMG Buchenwald 1960–1962, BArch Berlin SAPMO DY 57; K 24/9.
- 17 Hergestellt vom DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen und Kurzfilm im Auftrag des Berliner Pädagogischen Zentralinstituts, 1970/71.

Kurzfilme über ehemalige Buchenwaldhäftlinge. Sie dienten im Schulunterricht oder für Veranstaltungen von Massenorganisationen als Anschauungsmaterial.

Damit verknüpften sich mehrere Probleme. Der Zielgruppe der Jugendlichen mangelte es nicht nur an eigenen Erinnerungen an die unmittelbare Nachkriegszeit, als im Kino wenigstens für einen kurzen Zeitraum relativ ausführlich über die Greuel in Konzentrationslagern berichtet wurde. Auch die Marginalisierung dieser Bilder im medialen Diskurs der fünfziger und bedingt auch der sechziger Jahre sowie ihre Verdrängung durch „symbolische Bilder“ riefen gravierende Defizite in der „Medienbiographie“ dieser nachwachsenden Generationen hervor. Besonders problematisch wurde es mit dem verfügbaren kulturellen Wissen über Motive und Physiognomien der „kleinen Täter“, über die in Filmen über Konzentrationslager und die Repressionspolitik des NS-Staates kaum etwas zu erfahren war.

So nimmt es nicht wunder, daß Ende der sechziger Jahre Zweifel und Skepsis unter Jugendlichen an der Authentizität von Berichten über die Lager aufkamen: Im Februar 1968 unternahm das Institut für Meinungsforschung beim ZK der SED die ersten differenzierten Befragungen zur Rezeption von Filmen der DEFA. Die erste fragte nach dem im selben Monat angelaufenen Spielfilm *Ich war neunzehn* von Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase, einer der größten Erfolge der DEFA-Filmproduktion überhaupt. Im Zeitraum von vier Monaten nach dem Kinostart wurden fast zwei Millionen Zuschauer gezählt. Die episodisch angelegte Geschichte mit autobiographischem Hintergrund beschreibt Erlebnisse des 19-jährigen Deutschen Gregor Hecker, in den letzten Kriegswochen vor der Kapitulation. Er ist als Soldat einer Propagandaeinheit der Roten Armee bis vor die Tore Berlins gelangt. Handlungsorte des Films sind u. a. Bernau, Spandau und Oranienburg. Sowjetarmisten stellen in der Nähe des Konzentrationslagers Sachsenhausen einen ehemaligen Wachsoldaten, erschießen ihn auf Anordnung eines Offiziers an Ort und Stelle. Um die Motivation für diese standrechtliche Erschießung für die Zuschauer verständlich zu machen, fügte Wolf eine längere Passage aus einem sowjetischen Dokumentarfilm aus dem Jahr 1945 an. Darin erläutert ein ehemaliger KZ-Beschäftigter („Paul Sarkowski“) den vernehmenden Offizieren an Ort und Stelle ausführlich und in nüchternem Ton, wie in der Gaskammer in Sachsenhausen fabrikmäßig Gefangene getötet wurden. Er selbst hatte die Hähne aufgedreht und für einen „ordnungsgemäßen“ Ablauf gesorgt. Die Passage wurde bereits 1946 in dem DEFA-Dokumentarfilm *Todeslager Sachsenhausen* verwendet.¹⁸ Filmwissenschaftler und Jugendforscher befragten Jugendliche in Leipzig und Berlin nach ihren Eindrücken zu *Ich war neunzehn*. Im Zusammenhang mit dem Fragekomplex, ob der Film diese Zeit vor der Kapitulation 1945 realistisch darstelle, wurde auch nach der Glaubwürdigkeit des beschriebenen dokumentarischen Filmausschnitts über das KZ Sachsenhausen gefragt. Die Wissenschaftler machten eine bedeutsame Entdeckung. „In Leipzig empfanden 26,9 %, in Berlin 13,2% diesen Teil des Films als nicht glaubwürdig, beziehungsweise nicht überzeugend. In Gruppendiskussionen gingen wir ausführlicher auf diese Szene ein. In einer 11. Klasse äußerten alle Schüler (bis auf eine Schülerin, die den Dokumentarfilm über Sachsenhausen gesehen hatte), daß diese Szene ihre Vorstellungskraft übersteige. Sie können sich nicht vorstellen, daß Menschen existieren, wie der KZ-Aufseher, der im Dokumentarfilm gezeigt wird.“ (Hervorhebung, T. H.) Zu dieser mehr oder weniger beiläufig gemachten Beobachtung der

18 Dieser Dokumentarfilm lief in der NMG Sachsenhausen bis in die achtziger Jahre hinein, Führungen oder Gedenkveranstaltungen begleitend.

Wissenschaftler liegen keine empirischen Befunde vor. Es ist aber ein Schlaglicht gewesen, das die Pädagogen und Wissenschaftler durchaus ernst nahmen. Wenn auch in der hier zitierten Publikation akuter Handlungsbedarf für eine überzeugende aktuelle Bild- und Filmberichterstattung über amerikanische Greuelthaten in Vietnam angemeldet wurde, so dachten die Forscher auch an die Aufklärung über den Faschismus: „Wir halten es für notwendig, diese Problematik gelegentlich tiefer zu analysieren, damit Wege gefunden werden, neben einer differenzierten Darstellung auch die Unmenschlichkeit des Faschismus und Imperialismus in seiner ganzen Tragweite eindrucksvoll und überzeugend zu gestalten.“¹⁹

2. Antiwestliche Propaganda und Geschichtspolitik: Einführungsfilm *Buchenwald* (1960/62)

Im März 1960 verständigte sich das Ministerium für Kultur (Abt. Kunst und Museen) mit der Gedenkstätte und dem Buchenwald-Komitee beim KAW und über einen etwa halbstündigen Einführungsfilm für Besucher der Mahn- und Gedenkstätte. Das Komitee vergab den Auftrag an das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm, das Kuratorium für den Aufbau Nationaler Gedenkstätten stellte hierzu einen geringen Betrag von 30 000 Mark zur Verfügung. Mit dem Dokumentenband „Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung“ und einer Denkschrift des Kuratoriums zur Eröffnung der Buchenwald-Gedenkstätte wurde dem Studio eine vom Buchenwald-Komitee und der Gedenkstättendirektion ausgearbeitete „Grobdisposition“ und „Führungslinie“ mit der dringenden Bitte überreicht, „die besprochenen Maßnahmen so voranzutreiben“, daß eine Filmkopie im Juli des Jahres vorliegen könne.²⁰ Das Projekt sollte DEFA-Regisseur Günther Weschke realisieren. Ihm wurde als Dramaturg und Autor Karl Schulze-Iburg an die Seite gestellt, ein ausgewiesener Antifaschist, der für die Kulturbehörde schon häufiger Filmmanuskripte und Drehbücher „eingeschätzt“ hatte. Er sollte die Produktion „von der politischen Seite“ leiten und überwachen, daß sich keine Fehler einschlichen.

Die ersten Entwürfe von Schulze-Iburg gingen an das KAW und die zuständige Abteilung „Bildende Kunst und Museen“ des Kulturministeriums. Heinz Schumann vom Parteistitut für Marxismus-Leninismus (IML) und Horst Sindermann von der Agitationsabteilung der SED sollten das Szenarium abschließend auf ideologische Stimmigkeit prüfen.

Was auf dem Papier als Absichtserklärung formuliert worden war, erwies sich jedoch bei den Vorarbeiten vielfach als schwierig. Die Gedenkstättendirektion wollte den Projektabschluß beschleunigen, weil sie mit dem improvisatorischen Charakter der bisherigen

19 Lothar Bisky/Günter Netzeband, Ergebnisse zur Rezeption des DEFA-Films „Ich war neunzehn“ durch Jugendliche, in: Film – Fernsehen – Erziehung. Beiträge zu Fragen des Kinderfilms und -Fernsehens, 5(1968)11, S. 83–95, hier: S. 92.

20 Siehe im folgenden Filmakte „Buchenwald“, BArch DR 118; 2.567. Die Abt. Bildende Kunst und Museen war von staatlicher Seite u. a. auch für die Planung und Realisierung des Mahnmals zuständig; s. Perspektivplan der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte 1960–62, BArch Berlin SAPMO, DY 57; K 24/9.

Besucherführungen nicht zufrieden war, stieß aber auf wenig Interesse und Engagement bei anderen Stellen, für die ein solcher kleiner Auftragsfilm offensichtlich keine sonderliche Beachtung fand. Sie hielt die ersten Buchfassungen für zu kompliziert und unübersichtlich,²¹ wobei sich die Kritik im einzelnen nicht rekonstruieren ließ. Jedenfalls hatten der Dramaturg und andere in der Konzeption besonders das Gedenken an Ernst Thälmann hervorgehoben. Es könne „der Höhepunkt des Films werden.“ Die Gedenkstättendirektion und das KAW waren sich einig und forderten in der Darstellung nicht nur ein breites Spektrum des Widerstandskampfes gegen Hitler zu erwähnen. Man müsse auch „von der mannigfaltigen Form der Solidarität“ in Buchenwald unbedingt sprechen.²² Das DEFA-Studio sah sich genötigt, auf die Beschwerde aus Weimar zu reagieren und beraumte „eine große kritische Beratung“ an. Die Studioleitung gab zu, daß aufgrund der doch schwierigen Suche nach geeignetem filmisch verwertbarem Archivmaterial falsch geplant worden sei. „Vorher soll(en) natürlich eine oder mehrere Diskussionen über den Rohschnitt stattfinden. Man hat mir versichert, daß alle Beteiligten, also das Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer, das Institut für Marxismus-Leninismus, das Ministerium für Kultur und wir, eingeladen würden. Bis jetzt habe ich jedoch noch nichts gehört. Vielleicht sollte sich das Komitee auch einmal offiziell danach erkundigen.“²³ Die Gedenkstätte hingegen stand sichtlich unter Druck, dem wachsenden Besucherstrom in geeigneter Form zu begegnen. Im November 1960 drängte Gedenkstättendirektor Eisermann das Studio ein weiteres Mal auf einen raschen Abschluß, da auf dem Ettersberg häufig improvisiert werden müsse. Im Sommer versuchte er, der Studioleitung klarzumachen: „Von der Fertigstellung des Films hängt die gesamte Organisation des Besucherverkehrs ab, die gegenwärtig unbefriedigend ist.“²⁴

Das Projekt zog sich bis ins nächste Jahr hinein. Einige Umbesetzungen im Produktionsstab erfolgten. Das Studio suchte sich neue, jüngere Autoren, u. a. den jungen Dramatiker Heiner Müller, für die Mitarbeit an einer neuen Fassung.²⁵ Die neue Konzeption des Einführungsfilms²⁶ beinhaltete nun szenische Lösungen. Nach einer Exposition (Kamera begleitet Autofahrt von Weimar aus bis zum Lager, am Glockenturm des Mahnmals vorbei, über „den Carachoweg, über den Häftlinge mit Schlägen und Schikanen ins Lager getrieben wurden“. Mit Verweisen auf die Tradition Weimars als „Stadt Wielands, Schillers, Herders und Goethes“, des Ettersberges als Ort schöpferischer Tätigkeit werden über Kommentar und Bild die Dimensionen des Terrors im Lager umrissen. Die Bedeutung des Lagers als Arbeitslager ist ausdrücklich gegenüber Auschwitz als Vernichtungslager abgegrenzt: „In diesem Lager galt der Grundsatz Vernichtung durch Arbeit. Es war ein Lager des langsamen

21 Produktionsleiter Wegener, DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, am 30.6.1960 an Abt. Museen und Gedenkstätten des Ministeriums für Kultur, ebd.

22 Stellungnahme des KAW-Vorsitzenden Wunderlich, die er am 25.4.1960 an Gedenkstättendirektor Eisermann schickte, in: BArch Berlin DR 118; 2.567.

23 Nach dem Schreiben von Direktor Eisermann an das KAW, Rudolf Wunderlich, 3.5.1961, BwArchiv; VA 113.

24 Eisermann an das DEFA-Dokumentarfilmstudio, Machalt (=Alfons Machalz), 13.7.1960, ebd.

25 Anfang Juli 1961 fuhr er mit Regisseur Weschke und einem Studiomitruarbeiter sowie vermutlich auch Walter Bartel zu einer Recherchefahrt nach Buchenwald.

26 Folgende Zitate nach der „Politischen Grobdisposition für den Buchenwald-Einführungsfilm als Diskussionsgrundlage“ (undat., o. A.); BwArchiv; 68; Nationale Mahn und Gedenkstätte Buchenwald – Direktion – Verträge und Vereinbarungen 1960–1962.

Sterbens.“ Deutlich ordnet die Vorlage das Lager in den Kontext der herrschenden Kapitalismus- und Faschismusinterpretation im Sinne der Postulierungen des VII. Weltkongresses der Komintern 1935, mit dem expliziten Verweis auf die behauptete Kontinuität nazistischer Traditionen in Westdeutschland.

An einem Modell sollten die Funktionen und Teilbereiche des Lagers erläutert werden. Als Sujets vorgesehen waren: Internierung politischer Häftlinge, „Kommunisten, Sozialdemokraten, christlich- und gewerkschaftlich organisierte Arbeiter, Antifaschisten aus bürgerlichen Schichten sowie Juden ...“, Methoden der Zwangsarbeit, Menschenversuche, die benachbarten Rüstungsbetriebe, der Bereich der SS-Lagermannschaft, die Ausweitung auf die Internierung ausländischer Menschen (besonderer Terror gegen „sowjetische und polnische Patrioten“). Als weiterer Schwerpunkt war ein makellooses Bild von der führenden Rolle von Kommunisten im organisierten Widerstand in Buchenwald, insbesondere nach dem 22. Juni 1941, dem deutschen Überfall der UdSSR, vorgesehen: In enger Verbundenheit mit der Sowjetunion sei es gelungen, „eine breite, bis in das Bürgertum hineinreichende Widerstandsbewegung zu organisieren“.

Schließlich wird der Gründungsmythos herangezogen, gipfelnd in den Sätzen: „Errichtung der NMG Buchenwald mitten im Herzen Deutschlands. Als Mahnung und Verpflichtung für das ganze deutsche Volk, als Symbol des breiten Widerstands, der sich in den Konzentrationslagern als Keim der Neugestaltung des Lebens bildete und im Block der antifaschistisch-demokratischen Kräfte und schließlich in der Nationalen Front des demokratischen Deutschland ihre Fortsetzung und Erweiterung fand“. Vorgeschlagen wurde die abschließende Bildfolge: „Einweihung der NMG, Thälmann-Gedenkstätte, Breitscheid-Gedenkstätte, Nationalhymne“. Neue Entwürfe wurden erarbeitet, welche auch die „politischen Mitarbeiter“ der Gedenkstätte wohl akzeptierten. Einer der Gründe, die bei den Verzögerungen eine Rolle spielten, war die Sorge, daß die Darstellung historischer Fakten zur Lagergeschichte Buchenwalds im ersten Entwurf auf problematische Zusammenhänge aufmerksam machen würde. In der Regieanweisung („Führungslinie“) unter dem Titel „Buchenwald – ein Schicksalsbild Deutschlands“ wurde dies nun in einigen Beschreibungen von inhaltlichen Abschnitten des Films, nur mit sparsamen Verweisen auf eine mögliche visuelle Umsetzung präzisiert.²⁷

„Abschnitt III. Konzentrationslager – ein fesselnder faschistischer Aussatz

1. Karte Deutschlands, auf der in Trickbildern die Konzentrationslager wachsen (SS-Spinne knüpft ihr Netz über Deutschland und über Europa)
2. Karte Europas wie oben
3. Das Lager Buchenwald vom Flugzeug Aufnahmen des Lagers zu seinem Modell; Außenstellen (Lager Dora, V-Waffen)
4. Wem nützen diese Mordmaschinen?
Charakterköpfe deutscher imperialistischer Kapitalisten
IG-Farben, Flick-Konzern, Vereinigte Stahlwerke, Deutsche Bank.
Sie bekamen die Millionen Gewinne und ließen den SS-Knochenbrechern nur Pfennige für ihre Henkersarbeit.

27 BwArchiv; 68 (Direktor), undat. o. A.

Gustloff-Werke, Deutsche Ausrüstungswerke zeugen im Lager davon, und die vielen Außenlager sind weitere Beweise.“

Der Entwurf schlägt erkennbar „visiotypische“ Lösungen („Spinne“, „Charakterköpfe“) vor, wie sie auch bereits in früheren Filmen, etwa der Auftragsproduktion für die VVN aus dem Jahr 1948 oder in Filmen wie *Du und mancher Kamerad* bereits gestaltet wurden.

Damit hatte sich die Erzählung verschiedenen historischen Feldern der unmittelbaren Nachkriegsgeschichte geöffnet, die in einer enggeführten Geschichtsinterpretation schlechterdings schwer zu berücksichtigen waren. Weitere konkretere Annäherungen an die Geschichte des „Buchenwald-Komplexes“ scheiterten, wenn sie den DDR-eigenen Geschichtskanon tangierten. Einen Hinweis auf diese Schwierigkeiten teilte Heiner Müller, in der zweiten Phase Mitautor des Drehbuchs, im September 1992 in einem Gespräch mit „jungen französischen Regisseuren“ mit: „Ich habe 1962 einen Text geschrieben für einen Dokumentarfilm über das KZ Buchenwald. Da gab es Material, aus dem hervorging, daß in dem Außenlager Dora, wo Teile für die V 1 und für die V 2 hergestellt wurden, Wernher von Braun aus und einging. Wir wollten natürlich diese Aufnahmen in dem Film verwenden. Das wurde uns verboten mit dem Argument, daß es im KZ Oranienburg, wo auch die V 2 produziert wurde, Dokumente gäbe, daß Manfred von Ardenne, der unser Cheffysiker war, im KZ Oranienburg arbeiten ließ. Diese Forschungen bildeten später die Grundlage für die Raumfahrt und Raumfahrtmedizin, und Ardenne hat dann auch für die Russen gearbeitet [...].“²⁸ Angesichts der Quellenlage lassen sich die hier erwähnten Konflikte mit dem Müllerschen Entwurf und die weitere Entwicklung des Projekts nicht näher bestimmen. Jedenfalls zog sich das Projekt bis ins folgende Jahr hinein.²⁹ Zwangsläufig ergab sich ein erheblich höherer Kostenaufwand, wogegen die Planungsabteilung des Ministeriums energisch, wenn auch erfolglos Protest erhob.³⁰ Ende 1961 war der Einführungsfilm im mittlerweile eingerichteten Kinosaal der NMG einsatzbereit. Bis dahin hatte sich die Gedenkstättenleitung vorzugsweise mit Diavorträgen beholfen, um Besucher auf Lagerführungen einzustimmen.

Für die Auswertung im Vorführfilm hatte das KAW Kopien (auf 16mm) des VVN-Films *Buchenwald – Vermächtnis und Verpflichtung* aus dem Jahr 1951 freigegeben, der auch einige historische Aufnahmen in den befreiten KZ Dora, Mauthausen und Ravensbrück enthält, in den Jahren zuvor allerdings wegen des beschriebenen Entstehungskontextes öffentlich nicht mehr gezeigt worden war. „Teile dieses Films, die insbesondere das ehemalige Lager (Buchenwald, T. H.) betreffen, sind ausgezeichnet für den zukünftigen Einführungs-film geeignet.“ Damit entledigte man sich auch des ursprünglichen Entstehungszusammen-

28 Auschwitz kein Ende: Heiner Müller und französische Regisseure, in: Berliner Ensemble (Hg.), Redaktion: Heiner Müller: Drucksache 16. Berlin 1995, S. 603–614; teilweise veröffentlicht auch in: „rot-dorn“, Zeitschrift der PDS-Jugend, Berlin-Pankow 10(2000)26, S. 12f.

29 Heiner Müller erinnerte sich ungenau an die konkrete Datierung dieses Auftrages, ebd. Im Nachlaß Müllers in der Akademie der Künste, Berlin, wie auch im überlieferten Schriftgut des DEFA-Dokumentarfilmstudios im Bundesarchiv Berlin ließen sich bislang keine weiteren Hinweise finden. Die staatliche Zulassung erfolgte erst am 24.7.1961.

30 Nach Abschluß der Produktion stellte das Studio dem Kulturministerium einen das Budget weit überschreitenden Betrag von über 107 000 Mark in Rechnung. Studio an Ministerium für Kultur, Sektor Haushalt, 9.5.1962, BArch Berlin DR118; 2.567.

hangs dieser Filmbilder und deutete sie um: „Es ist notwendig, daß diese Teile des Films mit der Einweihung der Mahn- und Gedenkstätte im Jahre 1958 verbunden werden und daß von der DEFA ein Sprecher für die Einführungsworte gestellt wird.“³¹ Wenige Jahre später zeigte das DDR-Fernsehen in einem Beitrag zum 20. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds ebenfalls diese Aufnahmen, wiederum ohne kontextuelle Erläuterungen.³²

Keinesfalls wollte man jedoch nachinszenieren. „Bei der historischen Darstellung sollte man nur auf wirklich vorhandenes Filmmaterial, Fotografien, Dokumente und noch vorhandene Objekte zurückgreifen [...]“³³ Doch an geeignetem authentischem Filmmaterial schien es zunächst gemangelt zu haben. Die Produktionsleitung der DEFA nahm im Februar 1960 unter anderem auch Kontakt zu Andrew und Annelie Thorndike auf, die für die Großproduktion „Das russische Wunder“ zu Recherchen in die UdSSR gereist waren.³⁴ Offensichtlich konnte über diese „Amtshilfe“ aus sowjetischen Archiven zeitgenössisches Fotomaterial aus dem Jahr 1945 vom befreiten Konzentrationslager angeschafft werden. Aus dem Fundus der Dokumentation zur Lagergeschichte, „Buchenwald- Mahnung und Verpflichtung“, wurden Schrift- und Bilddokumente beschafft. Eingearbeitet wurde Archivmaterial von der Befreiung Buchenwalds, Bergen-Belsens und Mauthausens, die aus den Produktionen *Majdanek*, *Du und mancher Kamerad* und *Nacht und Nebel* abgeklammert wurden. Bei den Recherchen gelang es endlich auch, eine Kopie des US-amerikanischen „atrocity“-Films *Todesmühlen* zu besorgen, woraus einige wenige Aufnahmen einmontiert wurden.

Der diesen Bildern unterlegte Sprecherkommentar ist durchweg in einem sachlichen Ton gehalten. Die Exposition folgt einem gängigen Topos, der auch in den späteren Filmen über Buchenwald wiederkehren sollte: Buchenwald und Weimar sind als Zwillingssorte hervorgehoben, wo in historischer Perspektive auf engem Raum der Humanismus der Barbarei des Konzentrationslagers bzw. des SS-Systems gegenübergestellt wurde. Um diese Dichotomie zu pointieren, zitiert der Filmkommentar Goethe nach einem Bericht seines Sekretärs Eckermann: Auf dem Ettersberg, so Goethe „fühle man sich groß und frei, wie die große Natur, die man vor Augen hat, und wie man eigentlich immer sein sollte.“³⁵ Die Nationalsozialisten, so der Kommentar, hätten dessen Sinn mit der Errichtung des Konzentrationslagers in sein Gegenteil verkehrt, die humanistische Tradition des Ortes Ettersberg und der Stadt Weimar pervertiert.

Über eine illustrierende Sequenz mit Archivaufnahmen von Hitler und Goebbels als Redner, dem Zusammentreffen Hitlers mit Hindenburg 1933 – und einer häufig verwendeten (nachgestellten) Aufnahme „brennender Reichstag“ – sowie mit Fotos von verhafteten Gewerkschafts- und Parteifunktionären und SA-Gruppen in Aktion wird auf ein zentrales Ele-

31 Bericht über die Sichtung der Filmkopien durch Vertreter des KAW, der Direktion und durch die pädagogischen Mitarbeiter der NMG Buchenwald am 22.1.1960 im „Theater des Friedens“ in Weimar, BwArchiv; Sign. 68

32 In dem Beitrag *Von der Selbstbefreiung Buchenwalds*, gesendet am 10.4.1965. Nähere Angaben ließen sich aus den Archiven nicht mehr ermitteln.

33 Handschriftliche Anmerkungen an der Disposition „Projekt Buchenwaldfilm, hergestellt nach den Richtlinien Genossen Eisermann“ (o. D.), BArch DR 118; 2.567.

34 Leider fehlen Hinweise darauf, was im einzelnen an dokumentarischen Sujets aus Moskau gewünscht wurde. Siering, stellv. Leiter des Sektors Planung des Ministeriums für Kultur, an Miethe, Abt. Bildende Kunst und Museen, 20.2.1962, BwArchiv; Sign. VA 113.

35 Zit. nach Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung, S. 17.

ment der SED-Parteigeschichte hingeführt: „Die Hände, die nicht zusammenfinden konnten, wurden einzeln gebrochen. Ernst Thälmann, Führer der deutschen Kommunisten und Rudolf Breitscheid, Führer der deutschen Sozialdemokraten, starben im gleichen Konzentrationslager.“

Der Film folgt zunächst chronologisch der Geschichte des KZ Buchenwald, erläutert Anlage des Lagers, beschreibt Leiden der Häftlinge und den Terror der SS. Diese Chronologie setzt auf Zäsuren (1938, 1939, 1941), immer wieder unterbrochen durch Verweise auf den Diskurs der Solidarität und des sich organisatorisch zunehmend festigenden Widerstands im Lager. Bemerkenswert ist, wie in einer Sequenz dem Zuschauer das Spektrum der in Konzentrationslagern Inhaftierten assoziativ personalisiert wird: Die Bildfolge „Friedrich Ebert (Sohn des Reichspräsidenten und späterer Bürgermeister von Berlin-Ost), Carl von Ossietzky, Erich Mühsam, Hans Beimler, Wolfgang Langhoff, Pastor Niemöller und Walter Husemann“ begleitet folgender Kommentar: „Kommunisten und Sozialdemokraten folgten bürgerliche und christliche Widerstandskämpfer in die Todeslager und trugen mit ihnen das gestreifte Häftlingskleid und das rote Ehrenzeichen“ (d. i. der „rote Winkel“ der politischen Häftlinge, T. H.). Das Spektrum beschrieb also politische oder als aus weltanschaulichem Hintergrund bewußt politisch Handelnde, von schon oftmals in der Verhaftungszeit prominenten Christen, anarchistisch beeinflussten Künstlern wie Mühsam, Sozialdemokraten bis hin zu Kommunisten, keine aus ausschließlich rassistischen oder sozialrassistischen Gründen verfolgten Persönlichkeiten. Zu lesen ist es als Hinweis darauf, daß der Vorführfilm zu Beginn der sechziger Jahre noch gesamtdeutsch konnotierte Erbewahrung politischer NS-Verfolgter reproduzierte und nicht ausschließlich die Inhaftierung in Buchenwald thematisieren sollte.³⁶ Mit Ausnahme von Walter Husemann war keiner der Angeführten im KZ Buchenwald interniert gewesen. Andere Aufnahmen von Ravensbrück und Mauthausen hatten illustrierende Funktion und unterstrichen den Befreiungsnimbus.

Es ist anzunehmen, daß diese Illustration der NS-Opfer der noch gültigen „nationalen Grundkonzeption“ in der Deutschlandpolitik der SED sowie westlichen Gedenkkonventionen geschuldet war. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine anschließende Sequenz. Beschrieben wird der Heroismus des evangelischen Pastors Paul Schneider, der sich in Buchenwald geweigert hatte, anlässlich Hitlers Geburtstag auf dem Appellplatz seine Mütze abzunehmen. Daraufhin wurde er in eine Zelle des berüchtigten „Bunkers“ geworfen. „Zehntausende Häftlinge (haben) seine Predigten gehört, die er über den Appellplatz schrie“, so der Kommentar.³⁷ Deutlich erkennbar illustriert die darauf folgende Bildmontage den Kotau der „Deutschen Christen“ vor dem NS-System. Als Kronzeuge für die heroische Haltung kommunistischer Häftlinge im Lager wird Benedikt Kautsky, Sohn des sozialdemokratischen Theoretikers und ebenfalls prominenter Buchenwaldhäftling, zitiert. Aus des-

36 So wird in einer 1957 von Otto Buchwitz, Greta Kuckhoff, Pastor Karl Fischer, Ernst Goldenbaum, Wolfgang Langhoff, Hans Seigewasser und Heinz Toeplitz für das Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer unterzeichneten Grußadresse zum Gedenksontag an die Opfer des Faschismus an die Kameraden und Freunde ausdrücklich an „hervorragende Menschen wie Wilhelm Leuschner, Rudolf Breitscheid, Ernst Thälmann, die Geschwister Scholl, Prälat Lichtenberg, Pfarrer Schneider, Karl (!) von Ossietzky und Erich Mühsam“ erinnert (dat. vom 15.8.1957), SAPMO BArch Berlin SAPMO DY 57, K 96/1.

37 Vgl. die biographische Skizze von Paul Schneider in Kogon, *Der SS-Staat*, S. 226f.

sen Erinnerungen³⁸ zitiert der Kommentator, unterlegt mit aufgeblätterten Seiten der Buchausgabe (Filmausschnitt): „Das Lager wahrte im allgemeinen Disziplin und ordnete sich freiwillig den deutschen Politischen unter, die in diesen letzten Tagen, in meisterhafter Weise Mut und Klugheit richtig mischend, das Lager geführt und 21 000 Häftlingen das Leben gerettet hatten. Ich als Sozialdemokrat lege auf diese Feststellung um so größeren Wert, als es sich in den verantwortlichen Stellen fast ausschließlich um Kommunisten handelte, die in vorbildlicher internationaler Solidarität allen Antifaschisten ohne Unterschied der Partei, Nation oder Konfession ihre Hilfe zuteil werden ließen“. Näheres über seine Zeit im Lager Buchenwald³⁹ erfährt der Zuschauer nicht.

Der Film erinnert an Häftlingsgruppen anderer Nationen, die ab 1938 ins Lager verbracht wurden. Aus ihren Reihen beteiligten sich sowjetische, belgische, tschechische, französische und polnische, an anderer Stelle auch österreichische Internierte an Widerstandsaktionen. Die in der Grobdisposition wie auch im Dokumentenband *Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung* namentlich hervorgehobene jugoslawische Häftlingsgruppe⁴⁰ ist jedoch im Film nicht mehr zu finden. Geschah dies aus Gründen der Sprachregelung in der Lagererzählung bzw. aus politischen Motiven?

Gleichwohl verzichtet der Film nicht auf die Opferperspektive. Die „Führungslinie“ für das Filmprojekt beschränkte sich auf Abstrahierungen und Symbole der SS-Herrschaft, nur in einem Absatz zur Lagerbeschreibung waren unter dem Rubrum „die polnischen (!) Gefangenen“ kurz erwähnt: „Transporte, Zeltlager, Opfer, Seuchengefahr. Von den Häftlingen wurde die Angst der SS vor Seuchen ausgenützt und die illegale Konspiration und solidarische Hilfe verstärkt.“⁴¹ Durch die visuelle Lösung erhielt dieser zu behandelnde Posten eine eigene Qualität. Eindrucksvoll wird unter anderem das Schicksal von zehntausend Juden nach dem „Anschluß“ Österreichs und der sogenannten „Rath-Aktion“, den dem Attentat von Herschel Grynszpan auf den deutschen Botschaftssekretär vom Rath folgenden Massenverhaftungen, abgehandelt, die 1938 in den zusätzlich eingezäunten, neu errichteten Pferdeställen eines Sonderlagers unter menschenverachtenden Bedingungen zusammengepfercht und ausgeplündert wurden.⁴² Doch Unschärfen finden sich immer wieder, so auch

38 Teufel und Verdammte. Erfahrungen und Erkenntnisse aus sieben Jahren in deutschen Konzentrationslagern, erstmals erschienen in Zürich bei der Büchergilde Gutenberg, 1946 und bei der Volksbuchhandlung, Wien, 1948.

39 Hans Bentzien erfuhr von Otto Sepke, den er in der Nachkriegszeit kennenlernte, daß Kautsky in Buchenwald als Verbindungsmann im illegalen Lagerkomitee zu den 68 sozialdemokratischen Gefangenen fungierte (Hans Bentzien, *Meine Sekretäre und ich*, Berlin 1995, S. 58).

40 Vergleiche *Mahnung und Verpflichtung* (Herausgeber: Internationales Buchenwald-Komitee), Berlin 1961 und 3. überarb. Auflage 1963.

41 Führungslinie, ebd., S. 4.

42 Diese Baracken bzw. das Sonderlager wurde im Februar 1939 wieder abgerissen bzw. aufgelöst. Mindestens 600 Juden fanden dort den Tod, die meisten wurden systematisch ausgeplündert, ein Teil wurde danach zur Abschiebung ins Ausland entlassen. Nach Kriegsbeginn sind im September 1939 2 500 jüdische Menschen aus Wien eingeliefert und in Zelten untergebracht worden, im Oktober wurden dort weitere 2 800 Polen und Juden eingepfercht. In der Erinnerung von Willy Jentsch sollen bei Auflösung des Lagers im Februar 1940 nur noch 200 überlebt haben. Im Herbst 1942 wurde der größte Teil der noch internierten Juden nach Auschwitz deportiert (Aufzeichnungen Willy Jentsch, Typoskript Juni 1945 (Privatarchiv Gerhard Jentsch), S. 162, Kogon, *Der SS-Staat*, S. 229ff., Niethammer, *Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus*, S. 196ff. und David A. Hackett, *Der Buchenwaldreport*, S. 283–287.

im Kommentar zur Parallelmontage von Bildern über die (immensen) Menschenverluste in einem weiteren Sonderlager Buchenwalds und über das Elend im Warschauer Ghetto. Während die Bilder – auch wenn sie manchem Zuschauer bereits durch andere Filmproduktionen bekannt gewesen sein mögen⁴³ – wohl gepackt haben müssen, engt der Sprecher-Kommentar den Bildgehalt ein: „So wie dort starben in Buchenwald in wenigen Monaten 3 000 Polen (sic!) durch Hunger, durch Kälte, durch Mißhandlungen mit Todesfolge, durch Totschlag und Mord in jeder Form“. Diese Gegenüberstellung scheint verwirrend, da die Bilder eindeutig aus dem jüdischen Ghetto stammen, während nun auf die ab Oktober 1939 eingelieferten polnischen Häftlinge im Kommentar verwiesen wird.

Der Widerspruch, diese „Ton-Bild-Schere“, erklärt sich aus der Tatsache, daß jüdische Häftlinge nicht als gesonderte Gruppe von den Filmemachern und ihren Beratern thematisiert wurden. In der erwähnten Sequenz findet sich auch ein Foto von höchst symbolischer Bedeutung: „Unter den inhaftierten Polen, Kriegsgefangenen und Zivilisten befand sich auch der jüngste, der dreijährige Stefan Zweig, ‚Häftlingsnummer 67 509‘, (Bild eines Jungen in Häftlingskleidung). Damit war die Dimension der Anwesenheit jüdischer Opfer in Buchenwald auf ein Minimum an symbolisch aufgeladenen Bildern reduziert, auf eine visuelle Metapher reduziert. Eine weitere Erörterung der Bedeutung und Wirkungsmacht antisemitischer Ideologie für die NS-Propaganda und -Politik war hinfällig. Mit diesem Bild/Textverweis knüpft der Film nicht nur an die Geschichte von *Nackt unter Wölfen* bzw. ihrer Fernsehverfilmung an, sondern auch an den sich entwickelnden Bilderkanon von *Visiotypen* an. Viele Aspekte der Lagergeschichte wurden so in filmischen Beiträgen visuell „abgehakt“, kaum mehr hinterfragt. In diesem Filmbeitrag ist dieser Trend noch nicht so weit verfestigt, daß ihr Neuigkeitswert und damit auch ihre emotionale Wirkung noch nicht abgenutzt waren. Fotos und Filmaufnahmen zeigen Menschen mit dem gelben Stern an ihrer Kleidung während der Verladung auf Eisenbahnwaggonen und im Lager selbst. Anhand zeitgenössischer Fotos beschreibt der Sprecher den brutalen „Empfang“ dieser Menschen durch SS-Leute mit Knüppeln und Peitschen am Bahnhof in Weimar: „Wenige erreichten das Lager unverletzt“. Angesichts dieses Details hätte man sich heute eine Nachfrage nach der Wahrnehmung solcher Aktionen durch die Zivilbevölkerung gewünscht, die in frühen Erinnerungsberichten von Häftlingen häufig zu finden sind, aber dann verschwiegen wurden.⁴⁴

Statt dessen lenkt der Film die Aufmerksamkeit des Zuschauers unmittelbar auf den westdeutschen Staatssekretär und Kanzlerberater Hans Maria Globke, der vor allem Anfang der sechziger Jahre wegen seiner 1936 mit seinem Vorgesetzten Wilhelm Stuckart verfaßten juristischen Kommentare der Rassengesetze des NS-Staates auch im Ausland scharf angegriffen wurde. Die spezifische Aussagekraft dieser historischen Bilder vom Kleinen Lager und den dort vegetierenden jüdischen Menschen wurde so nicht als historische Quelle, sondern als Illustration eines tagespolitischen Kommentars verwendet, ähnlich wie in der etwa zeitgleich produzierten dokumentarischen Produktion der DEFA für das Fernsehen, *Aktion J.*

43 Etwa aus dem DEFA-Kompilationsfilm *Du und mancher Kamerad* von Andrew Thorndike aus dem Jahr 1956.

44 Etwa in Hans Carls Erlebnisbericht aus Dachau (Helmut Peitsch, „Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit“. Zur Funktion der Autobiographik in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945 bis 1949, Berlin 1990, bes. S. 136f.).

Walter Heynowski, der auf Geheiß Albert Nordens zu *Aktion J* angeregt worden war, bekräftigte der Agitationskommission des ZK der SED die filmische Argumentationsweise, verwies aber auch auf die Schwierigkeiten, Lagererfahrung und nationalsozialistische Judenverfolgung in das herrschende geschichtspolitische Interpretationsmuster zu bringen: „Das Thema und das jetzt vorhandene Material lassen auf einen großen Film (wenigstens der Länge nach) hoffen. Der Gefahr des ‚Philosemitismus‘ wird entgangen, wenn man die Nazi-Judenverfolgung in den Zusammenhang stellt. Man muß auf den Kern kommen: die Monopole, die auch heute noch das Innere des westdeutschen Wunderapfels sind. Aus zig Befragungen von Mitarbeitern weiß ich, daß es über die Gründe der Nazi-Verfolgung der Juden, Slawen usw. keine große Klarheit gibt. Alles ist ‚Gefühl‘, wenn auch gutes Gefühl. Die Nazis waren Verbrecher und Mörder. Aber das genügt nicht, auch nicht für den Film, wenn man vom Gestern auf das Heute in Westdeutschland kommen muß.“⁴⁵ Während in Israel der Prozeß gegen Adolf Eichmann begann, wurde *Aktion J* im Rahmen der Kampagne gegen Globke in den DDR-Kinos gestartet und im Fernsehen ausgestrahlt.

So erscheint auch die Sequenz in dem Vorführfilm der Gedenkstätte Buchenwald funktionalisiert im aktuellen Diskurs der drastisch zugespitzten SED-Medienkampagne gegen Globke („Am Vorabend des Eichmann-Prozesses klagt die DDR den Eichmann in Bonn an!“), wie es sich auch in anderen Produktionen der DEFA oder des Fernsehens der frühen sechziger Jahre wiederfindet.⁴⁶ Hingegen ist die Ausblendung alltäglicher Beziehungen zwischen dem Konzentrationslager und der Stadt Weimar bzw. ihren Bürgern durchgängig auch in anderen geschichtlichen Produktionen der DEFA und des Fernsehens auffällig. Verdeckt von dem antipodischen Figurenpaar „Buchenwald“ als Synonym für die Nazibarbarei und „Weimar“ als Traditionsort deutschen Humanismus und deutscher Hochkultur wurde die Auseinandersetzung mit den Verstrickungen der traditionsreichen Provinzstadt in den nationalsozialistischen Alltag vermieden und kann als Ausdruck einer partiellen Sinnentleerung von Erinnerungsarbeit begriffen werden.

Selbst zaghafte Annäherungen stießen auf Unverständnis. Regisseur Peter Ulbrich, der zu dieser Zeit für das DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen Film den Kurzfilm *Weimar liegt bei Buchenwald*⁴⁷ drehte, hatte anfänglich Mühe, eine Drehgenehmigung von den Stadtbehörden zu erhalten. Obwohl sein Film mit der Geschichte eines Mannes beginnt, der nach Weimar zurückkehrt und sich an die letzten Kriegstage erinnert, als er die Exekution eines jungen Deserteurs miterlebt hatte, mündet dieser erzählerische Erweiterungsversuch alsbald wieder in eine allgemeine filmische und verbale Rhetorik über den Ort prägenden Gegensatz zwischen klassischem Humanismus und faschistischer Barbarei. Konkret wird es mit der Vergegenwärtigung des Nationalsozialismus in *Weimar liegt bei Buchenwald* in

45 Heynowski an Albert Norden, 12.1.1961 (BArch SAPMO DY 30 IV 2/2.028/92 [Büro Norden]).

46 Etwa in dem dokumentarischen Film *Von der Selbstbefreiung Buchenwalds* (1965); s. auch Klaus Arnold, *Kalter Krieg im Äther: der Deutschlandsender und die Westpropaganda der DDR*, Münster 2002, S. 467ff. Generell hierzu Thomas Herz/Heiko Baumann, *Der Fall Globke: Entstehung und Wandlung eines NS-Konflikts*, in: ders., Michael Schwab-Trapp, *Umkämpfte Vergangenheit. Diskurse über den Nationalsozialismus seit 1945*, Opladen 1997, S. 57–108 und Michael Lemke, *Einheit oder Sozialismus? Die Deutschlandpolitik der SED 1949–1961*, Köln/Weimar/Wien 2001.

47 1961 war *Weimar liegt bei Buchenwald* einsatzbereit, hergestellt im Studio für populärwissenschaftlichen und Kurzfilm der DEFA (ca. 25 min, s/w).

einer Sequenz, die dem Schicksal des berüchtigten Buchenwalder SS-Mannes Martin Sommer in der Bundesrepublik folgt.

Ausführlicher wird hingegen in einer Sequenz des Einführungsfilms *Buchenwald* die Massentötung sowjetischer Kommissare und Offiziere in der Genickschußanlage im „Pferdestall“ behandelt.⁴⁸ Indem sich den angeführten beiden Sequenzen eine längere anschließt, in der das Netz der KZ ausschließlich und ausführlich als System der Ausbeutung in seiner „brutalsten Form“ im Dienste des Monopolkapitals beschrieben wird, münden die vorherigen Bildaussagen nun in eine ausschließende Deutung im Sinne des herrschenden Faschismuskurses. Eine Trickaufnahme (graphisch gestalteter sprunghaft ansteigender Profitraten der IG Farben von 1932 bis 1942) illustriert die Ausbeutung der Lagerinsassen.

Wiederholt rekurriert der Film auf die Dimension des Grauens mit Filmausschnitten und Standfotos von angehäuften menschlichen Leichnamen, abgemagerten Gefangenen in primitiven Baracken und Lagerstätten, auf die Monströsität ärztlicher Versuche im Block 46 und den pervertierten Geschmack der SS an gegerbter Menschenhaut mit Tätowierungen und „Schrumpfköpfen“. Für die Filmautoren wie für die Auftraggeber war die Verwendung historischen Film- und Fotomaterials von Konzentrationslagern offenkundig von erheblicher Bedeutung. Die Erinnerungsarbeit in der Gedenkstätte basierte in den sechziger Jahren in erster Linie auf den noch lebenden Lagerhäftlingen, die größtenteils auch die Führungen über das Lagerareal bestritten. Natürlich hatte ein Einführungsfilm in erster Linie die Funktion, diese Erinnerungen abzustützen. Jedoch unterlag auch die filmische Gestaltung des Buchenwald-Themas Diskursen offizieller Geschichtspolitik, so daß weniger auf den Lageralltag als vielmehr auf von außen herangetragene Bedeutungsinhalte verwiesen wurde. So scheint verständlich, daß diese im Film gezeigten, nach der Befreiung der Lager 1945 entstandenen, filmischen Dokumente und Fotografien nur zum geringen Teil aus Buchenwald, sondern in verschiedenen anderen Konzentrationslagern (Mauthausen, Ravensbrück) entstanden. Damit waren sie für junge Zuschauer und Besucher der Gedenkstätte allerdings auch nicht mehr als Dokumente von historisch konkreten Tatorten erkennbar, blieben lediglich als symbolische Bilder des SS-Grauens im Gedächtnis.

Hingegen wird die Widerstandsperspektive weiter verdichtet. In diesem wichtigen und letzten Part des Films stützten sich die Filmemacher auf Aussagen Walter Bartels und Harry Kuhns, die autoritativ vor der Kamera die parteioffizielle Erzählung des organisierten Widerstandes unter Führung der Kommunisten erläutern. Kuhn war seit 1939 im Lager Buchenwald, dort Mitglied der illegalen Parteileitung der KPD wie auch Leiter des Abwehrapparates und war wie Bartel seit 1939 in Buchenwald interniert, der ab 1943 das illegale Internationale Lagerkomitee (im folgenden: ILK) leitete.

Walter Bartel, zu diesem Zeitpunkt Geschichtspräsident am Institut für Deutsche Geschichte der Humboldt-Universität in Berlin und Vizepräsident des Internationalen Komitees Buchenwald-Dora, beschreibt vor der Kamera (statische Frontaleinstellung auf Walter Bartel vor neutralem Hintergrund) in einer langen Passage den allmählichen Übergang von spontaner Solidarität zu organisiertem Widerstand unter kommunistischer Führung: „Ein Stückchen zusätzliches Brot. Hilfe für die Kranken und Alten, ein ermunterndes Wort im Block oder im Arbeitskommando führte zu den ersten freundschaftlichen Kontakten zwischen den deutschen und ausländischen Häftlingen. Sie kamen ins Lager, von Deutschen

48 Zum Hintergrund siehe Kogon, *SS-Staat*, S. 257ff.

gefangengenommen, von Deutschen mißhandelt, von Deutschen in ihrer Menschenwürde verletzt und (nicht verständlich, T. H.) nun die Wahrheit von den beiden Deutschlands. Der vom Faschismus geschürte Völkerhaß schmolz im Feuer gemeinsamer Aktionen gegen die SS, Solidarität, Humanismus unter den Gefangenen.“ Bartel beschreibt die Sabotage in den Rüstungsbetrieben unweit vom Lager, die Beschaffung von Waffen, betont die deutsche Initiative beim Aufbau der illegalen Militärorganisation, die Festigung der Widerstandsfront durch die geheime Feier zu Ehren des im August 1944 im Lager ermordeten Ernst Thälmann und schließlich die Vorbereitung des Aufstands „auf Initiative des sowjetischen Zentrums“.

Diese Erzählung ist unterlegt mit triumphal anmutender orchestraler Musik und der Bildfolge „flatternde kommunistische Fahne, die Bleistiftzeichnung „Sturm auf das Lagertor“.⁴⁹ [Walter Bartel im Bild]: „Zwei Tage vor dem Eintreffen der amerikanischen Truppen am 11. April, nach kurzem heftigen Kampf, waren die Häftlinge Herr des Lagers“. Kommentar mit dem Hinweis auf den „ersten Appell in der Freiheit“.

Weitere Bildfolge: Häftlingsappell vom 19. April 1945, Gedenken an die Toten Buchenwalds [Standfoto] – Filmaufnahmen von einem in das Lager einfahrenden amerikanischen Panzer – Häftlinge stürmen auf den Panzer zu und umringen ihn – Häftlinge drängen zu einem Seitentor an das Gitter – eine Bildfolge mehrerer sich öffnender Tore von verschiedenen Konzentrationslagern – jubelnde Häftlinge in Buchenwald, zum Teil mit aufgespannten Transparenten mit Losungen von Häftlingsgruppen verschiedener Nationalitäten.

Kurze Originalaufnahmen von Göring, Frick, Keitel und Schacht während der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse werden kommentiert: „Wir stellen den Kampf erst ein, wenn der letzte Schuldige vor den Richtern der Völker steht.“ Eingebledete Standfotos mit Porträts von August Thyssen, Friedrich Flick, Hermann Abs und schließlich von dem protestantischen Kirchenfunktionär (Friedrich Karl) Otto Dibelius begleitet der Kommentar mit: „Die Vernichtung des Faschismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung.“

Es folgen Realfilmaufnahmen von der Pylonenreihe der Gedenkstätte auf der „Straße der Nationen“ in der Kameratotalen (Der durchschnittlich informierte Zuschauer weiß um die Inschriften darauf, die auf die verschiedenen „Häftlingsnationen“ verweisen), gefolgt von einer Frontalaufnahme des Glockenturms (schnelle Zoom-Bewegung der Kamera), einer Einstellung mit dem Turm der Gedenkstätte und der Buchenwaldgruppe von Fritz Cremer und schließlich von einer SchlußEinstellung mit dem Buchenwalddenkmal Fritz Cremers vor dem Glockenturm. Als akustisches Symbol dient der charakteristische Klang der Glocke im Turm der Gedenkstätte. Diese visuell-akustische Figurenanordnung wurde seitdem wiederholt in Filmproduktionen zum Thema Buchenwald verwendet und gewann als Chiffre einen hohen Wiedererkennungswert.

49 Die Zeichnung stammt von dem ehemaligen Buchenwaldhäftling Roman Jefimenko und entstand in den fünfziger Jahren. Im Band „Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung“ ist sie erstmals veröffentlicht worden, allerdings ohne Hinweis auf den Urheber; vgl. Klaus Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, Berlin(O) 1989, 192.



Signifikante Motive des ersten Einführungsfilms der NMG Buchenwald (1960/62)
(Quelle: Stills aus dem Einführungsfilm „Buchenwald“ / Sammlung Gedenkstätte Buchenwald)

Insgesamt folgte die filmische Erzählung dem Aufgabenkanon der Gedenkstätte: der Konstruktion eines Gedenkortes an den sakrosankten KPD-Führer Ernst Thälmann und die organisierte Häftlingssolidarität unter Leitung der KPD, die Zuschreibung faschistischer oder postfaschistischer Traditionslinien dem westdeutschen Konkurrenzstaat und die synthetisierende Erzählung der Selbstbefreiung von Häftlingen in Buchenwald als Grundlage für die Staatsbildung der DDR. Trotzdem verblieben historiographische Artefakte: Die sachliche Erzählung der äußeren Lagergeschichte und die Bilder von Menschen und ihrer Leidenser-

lebnisse hatten Gewicht oder Walter Bartels Bemerkung, daß elementare Hilfsbereitschaft und Solidarität im Lager („ein Stückchen Brot und ein aufmunterndes Wort“) das Salz jeglichen organisierten Widerstands gewesen war; schließlich aber auch die mit triumphaler Musik-Ornamentik unterlegten kurzen Filmdokumente von der Ankunft der amerikanischen Panzer in Buchenwald und der zum Teil nachgestellten Aufnahmen von der Öffnung der Lagertore anderer Lager (z. B. Mauthausen), die trotz ihres zitathaften und symbolischen Charakters ihre emotionale Kraft behielten.

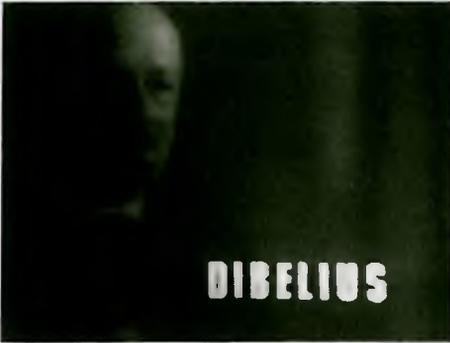
Die Gedenkstätte verfügte über Kopien in sechs verschiedenen Sprachen, darunter Fassungen mit englischer, russischer und französischer Synchronisation. Er füllte eine Lücke in der medialen Präsentation aus.

Nachzutragen bleibt, daß die Evangelische Kirche in der DDR energisch gegen die Einbeziehung von Bischof Dibelius in die montierte „Steckbrief“-Liste von „Monopolherren“ (Flick, Thyssen, Abs) protestierte.⁵⁰ In den DDR-Medien stand Dibelius schon seit längerem als „Atombischof“ und Apologet „revanchistischer und kriegshetzerischer Bestrebungen“ in Westdeutschland unter Dauerbeschuß, was sich eigentlich aber gegen die Haltung der Evangelischen Kirchen (EKD) in der deutschen Frage richtete.⁵¹ Mit einer gewissen Berechtigung hatten ihn die Autoren eines DEFA-Dokumentarfilms 1959 zu einem „falschen Propheten“ stilisiert, der seit dem Ersten Weltkrieg „die religiösen Gefühle der Gläubigen ständig für imperialistische Kriegsverbrechen“ mißbraucht habe.⁵² Diese rhetorische Figur des Kalten Krieges wurde offensichtlich erst während der Dreharbeiten aufgenommen, da sie in der Disposition nicht vorgesehen war.

50 Der evangelische Theologe, zunächst ein Lobredner des Antisemitismus und begeistert von den Wahlsiegen der NSDAP war 1933 seines Amtes enthoben worden und zählte bald zu den führenden Vertretern der „Bekennenden Kirche“ während der nationalsozialistischen Herrschaft. Als Bischof von Berlin-Brandenburg seit 1949 übernahm er bald darauf bis 1961 auch den Vorsitz des gesamtdeutschen Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland. Weil er vehement auf der Unabhängigkeit der Kirche beharrte und die Legitimität des DDR-Staates in Zweifel zog (v. a. die Streitschriften „Grenzen des Staates“, 1949 und „Obrigkeit“, 1963), gar in den Strukturen der DDR-Volkspolizei Gestapo-Traditionen mutmaßte, blieb dem in Westberlin residierenden Kirchenfunktionär ab 1960 die Ausübung seiner bischöflichen Aufgaben auf dem Territorium der DDR verwehrt. Dibelius setzte sich allerdings auch nach dem Mauerbau mit seinem Nachfolger Scharf gegenüber der Bundesregierung für ein Passierscheinabkommen mit der DDR ein. 1967 verstarb Dibelius.

51 Auslöser war der Abschluß des sogenannten Militärseelsorgevertrages der EKD mit der Bundesregierung in der Wiederaufrüstungsdebatte, der zum endgültigen Bruch mit der DDR-Regierung führte. Vgl. Christian Hanke, Die Deutschlandpolitik der Evangelischen Kirche in Deutschland von 1945 bis 1990, Berlin 1999, S. 168ff.

52 Die DEFA-Produktion *Falsche Propheten* (1959) wurde nach Hinweisen von ZK-Mitarbeitern und des Amtes für Kirchenfragen überarbeitet, daß antireligiöse Polemiken eliminiert wurden und die antifaschistische Tradition innerhalb der evangelischen Kirche stärker betont wurde. Unklar bleibt, ob die übliche fünfjährige Zulassung für den Film noch verlängert worden ist, nachdem sich eine Entspannung im deutsch-deutschen Verhältnis in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre schon abzeichnete. Dibelius starb 1967. Vgl. auch den DEFA-Dokumentarfilm *Schau auf diese Stadt* von Karl Gass aus dem Jahr 1961.



Grobschlächtige Propaganda: Etikettierung des Kirchenfunktionärs Dibelius als Kriegsverbrecher neben Abs, Thyssen und anderen
(Quelle: Still aus dem Einführungsfilm „Buchenwald“ / Sammlung Gedenkstätte Buchenwald)

Der neuen Gedenkstättenleitung unter Klaus Trostorff⁵³ hingegen paßten solche Reminiszenzen in der einsetzenden Politik der Entspannung und nach Beginn der Gespräche zwischen Honecker und der Kirchenführung 1978 überhaupt nicht ins Konzept. Trotzdem verblieb der Einführungsfilm *Buchenwald*⁵⁴ mangels Alternativen bis in die siebziger Jahre bei der NMG Buchenwald im Gebrauch. Denn bisher produzierte Berichte in der Wochenschau „Augenzeuge“ und im Fernsehen versinnbildlichten die Buchenwald-Anlage als Ort staatsoffizieller Feiern und Veranstaltungen, vermochten jedoch kaum eine emotional wirksame Vermittlung der Lagergeschichte zu leisten, die sich Besucher, beeindruckt von der Ausstrahlung der Adaption von *Nackt unter Wölfen* durch den Fernsehfunk, wünschten.

3. „Routinierter“ Antifaschismus: Erinnerungspolitik in den siebziger Jahren

In einem Planungsentwurf der NMG Buchenwald Anfang der siebziger Jahre heißt es: „Die politische Erziehung der Besucher vollzieht sich in der Arbeit mit Besichtigungsobjekten des ehemaligen Konzentrationslagers, des Mahnmals, mit Ausstellungen, und durch vielfältige, ergänzende Veranstaltungen wie Filmvorführungen, Vorträge usw [...] Aufgrund der Tatsache, daß immer mehr Besucher die Zeit des Faschismus nicht direkt erlebten, wird der Einführungsvortrag neben dem Film zur Hauptmethode der Erklärung.“ Die Gedenkstättenleitung bemühte sich also, das pädagogische Instrumentarium erheblich auszudifferenzieren – und nicht nur „unter Beachtung der neuesten politischen Entwicklung“. So bereitete die

53 Trostorff löste 1969 seinen Vorgänger Edwin Bergner ab.

54 *Buchenwald* (1961), Regie und Kamera: Günter Weschke, Text: Heiner Müller, Musikalische Beratung: Kurt Grotke, Schnitt: Charlotte Beck, s/w, Länge: 720m, hergestellt vom DEFA Studio für Dokumentarfilm und Wochenschau.

Gedenkstättenleitung unter anderem auch eine Neufassung des Einführungsfilms vor und ließ die Einführungsvorträge überarbeiten.⁵⁵

Das wissenschaftlichen Anspruch und Authentizität erheischende Vermittlungskonzept der Buchenwald-Gedenkstätte erklärt sich zum einen aus den gewandelten Beziehungen zwischen dem kleinen aber einflußreichen Kreis der „Buchenwalder“ und der SED-Führung nach der Ablösung Walter Ulbrichts durch Erich Honecker. In der Ära Walter Ulbricht waren Lagerbiographien einzelner kommunistischer Überlebender zugunsten eines hermetischen Geschichtsbildes abgewertet worden. Nun konnten sich nach längerem Widerstreben der Leitung des KAW die Lagerarbeitsgemeinschaften (LAG) wieder neu formieren. Das stärkte auch das Gruppenbewußtsein der „Buchenwalder“. Mit Bezug auf die Kampagne der SED-Führung in den frühen fünfziger Jahren um die Verstrickungen von kommunistischen Funktionshäftlingen in das Lagerregime Buchenwalds vermerkte hierzu Klaus Trostorff, der seit 1969 amtierende Direktor der NMG Buchenwald: „Es war die Zeit der steigenden Anerkennung der Häftlinge, was es bei Ulbricht nicht gab. [...] Ulbricht wurde abgesetzt und Honecker kam. Für die Häftlinge war das eine wirkliche große Sache, denn unter Ulbricht galten die nichts.“⁵⁶

Zum anderen war auch eine schwierigere außenpolitische Problemlage zu berücksichtigen: In den internationalen Verbänden der ehemaligen Häftlinge, Widerstandskämpfer, Deportierten und Kriegsgefangenen mehrten sich in dem nicht mehr so einheitlichen, „polyzentristischen“, kommunistischen Lager Differenzen und heftige Grabenkämpfe, die das Buchenwald-Komitee wie auch die anderen LAGs in der DDR in Handlungsnöte brachten. Akut brachen diese mit dem Einmarsch von Truppen des Warschauer Paktes in der ČSSR 1968 auf. Die sich abzeichnende Westorientierung des Generalrates der Fédération Internationale des Résistants (FIR) sowie der schwindende Einfluß kommunistischer Staatsparteien in den Internationalen Lagerkomitees Mauthausen und Auschwitz mußte berücksichtigt werden. „Es zeigen sich bestimmte Erscheinungen, die auf einen Spaltungsversuch hinauslaufen (Beispiel Auschwitz). Es geht ein harter ideologischer Kampf vor sich. Die verbindenden Interessen im Lager waren andere, als es heute der Fall ist“, schärfte Walter Bartel 1973 den Kameraden der LAG Buchenwald-Dora ein.⁵⁷

Eine mehr erlebnisorientiertere und versachlichtere Konzeption als die der sechziger Jahre drängte sich auch aus anderen Gründen auf. Die außenpolitischen Annäherungen im deutsch-deutschen Verhältnis, insbesondere nach dem Besuch von Bundeskanzler Willy Brandt im Frühjahr 1970 in Erfurt⁵⁸, nach der weltweit beachteten Geste des Bundeskanzlers am Denkmal für den Warschauer Ghettoaufstand während seines Polenbesuchs im Dezember, begünstigten diesen Trend in erheblichem Maße. Schon in den Jahren zuvor war der

55 Entwurf zum Perspektivplan der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald 1971–75, 17.8.1970, BwArchiv 32/XII, 3/162, hier: S. 4ff.

56 Gespräch des Verfassers mit Klaus Trostorff am 19.8.1999 in Erfurt, Bandmitschnitt. Vgl. auch Käppler, *Erstarrte Geschichte*, S. 146ff.

57 Leitungssitzung der LAG mit den verantwortlichen Kameraden der Bezirke, 7.6.1973, BwArchiv Mappe 32/XII 3/116 – 3/137 (3/116).

58 Brandt legte in Begleitung des DDR-Außenministers Otto Winzer als erster führender Repräsentant der Bundesrepublik am 19. März einen Kranz in der NMG Buchenwald nieder; vgl. das Sujet „Kranzniederlegung von Willy Brandt und Otto Winzer in Buchenwald“ in der Ausgabe des „Augenzeugen“ Nr. 13/70.

Anteil von Besuchern der Gedenkstätte auf dem Ettersberg aus dem westlichen Ausland sowie aus der Bundesrepublik kontinuierlich angestiegen, was sich von nun an stetig fortsetzte.

Schließlich hatte die Gedenkstätte erhöhte Anforderungen an die gedenkpolitische Arbeit mit der nachfolgenden Generation zu bewältigen. Die zentrale Stellung der Erinnerungsarbeit an die antifaschistischen Kämpfer beinhaltete nach Maßgabe der SED-Führung, „noch systematischer, umfassender und konzentrierter die Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes zu untersuchen, um die Ergebnisse in vielfältiger Weise besonders an die junge Generation heranzutragen.“⁵⁹ Die Zeit drängte, um die eine neue heranwachsende Generation nicht nur für die „Heldentaten der Widerstandskämpfer zu begeistern“, sondern diese auch zu lehren, mit aktuellen „schwierigen Problemen fertig zu werden“.⁶⁰

Abgesehen davon, daß „die Auseinandersetzung mit dem Imperialismus und allen Erscheinungsformen seiner Ideologie“ nach dem Mauerbau als Dreh- und Angelpunkt auch der Geschichtsforschung zu Buchenwald und seiner Außenlager noch aufgewertet worden war, zielte die Arbeit der Lagerarbeitsgemeinschaft (LAG) Buchenwald-Dora darauf ab, der Gedenkstätte Buchenwald beratend zur Seite zu stehen, wissenschaftliche Arbeiten anzuleiten und dokumentarische Materialien für Forschungszwecke zur Verfügung zu stellen.⁶¹ Damit bewegte sich die historische Forschung in der DDR als Legitimationswissenschaft in einem eng umgrenzten Raum.

Mit *Nackt unter Wölfen* und den Romanverfilmungen war ein emotional aufgeladenes, massenwirksames Szenario geschaffen worden, daß diese letzten Tage Buchenwalds ins ostdeutsche kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hatte, teilweise auch in der internationalen Widerstandsrezeption äußerst erfolgreich war. Weitere Differenzierungen im Detail erarbeitete die ostdeutsche Geschichtsforschung in den sechziger und siebziger Jahren, ohne an der Grunderzählung zu rütteln. Das hier besprochene DEFA-Filmprojekt ... *und jeder hatte einen Namen* nahm in besonderer Weise darauf Bezug.

Die LAG ermunterte die Kameraden, sich mit ihrem Wissen zur Verfügung zu stellen und zur Niederschrift ihrer Erinnerungen an die Haftzeit in Buchenwald, da die „Ansprüche unserer Menschen, vor allem der Jugend“, gewachsen seien. „Wenn die Möglichkeit zum Schreiben nicht mehr besteht, werden Tonbandaufnahmen gemacht.“⁶² 1971 begann die Gedenkstättenleitung mit dem Aufbau eines Archivs zur Geschichte des Konzentrationsla-

59 Perspektivplan der Abteilung Forschung an der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald [1973]. BwArchiv 32/XII – 3/93). Vgl auch Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, bes. S. 81ff.

60 Perspektivplan, ebd.

61 Von 1972 bis 1985 koordinierten LAG-Mitglieder in einer „Arbeitsgruppe Geschichte“ solche Forschungsarbeiten. Ihre Funktion hatte sich 1985 wohl nicht nur vordergründig aus Altersgründen „überlebt“, sondern vor allem wegen der Eröffnung einer neuen Ausstellung in der Buchenwald-Gedenkstätte, die den veränderten Wissenskanon repräsentierte (Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 82).

62 Aufgabenstellung der Geschichtskommission der Lagerarbeitsgemeinschaft (LAG) Buchenwald-Dora, undat. [1971], BwArchiv 32 XII – 3/132 und Jahresarbeitsplan der LAG, Bezirk Magdeburg, für 1972, BwArchiv 32 XII – 3/135, hier zit. S. 2.

gers und richtete eine Forschungsabteilung mit eigenem Publikationsorgan ein.⁶³ Schließlich wurden in den siebziger Jahren an Gebäuden der ehemaligen KZ-Anlage erhebliche bauliche Sanierungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen vorgenommen, das Gelände denkmalpflegerisch und landschaftsgärtnerisch gestaltet. Die NMG sei eine „Stätte der Erziehung vor allem der jungen Generation zur Verteidigung der gerechten Sache des Sozialismus, zum Kampf gegen jede imperialistische Aggression, zur Erfüllung des Schwurs von Buchenwald.“⁶⁴

So zeigte das erinnerungspolitische Gehäuse am historischen Ort Buchenwald aus verschiedenen Gründen eine gewisse Dynamik. Denn zum einen nahm die Wirkungskraft der NMG Buchenwald als Objekt und Ort symbolischer Politik des Machtzentrums in der DDR gerade mit ihren stetig steigenden Besucherzahlen relativ ab, während fachliche Kompetenzen in der Institution durch neue wissenschaftlich gebildete Mitarbeiter anwuchsen. Wegen ihres internationalen Renommées und den gestiegenen pädagogischen Anforderungen wurden die drei NMG Sachsenhausen, Ravensbrück und Buchenwald mit höheren finanziellen Etatvolumen ausgestattet und ihnen mehr Personal zugestanden. Im Gegensatz zur Anfangsphase wurde die NMG Buchenwald nun von der Abteilung Museen und Denkmalpflege des Ministeriums für Kultur betreut.⁶⁵ Eingebunden in die SED-Kreisleitung Weimar konnte die neue Leitung der NMG flexibler agieren. Mit den ab 1976 erschienenen „Buchenwaldheften“ setzte Direktor Trostorff eine eigene Publikationsreihe durch, die auch im Kontext der Gedenkstätte entstandene Forschungsergebnisse veröffentlichte. Ihre führende Stellung gegenüber den anderen Gedenkstätten früherer Konzentrationslager ermöglichte es der NMG Buchenwald, eigenständig Filmprojekte zu planen und durchzusetzen. Über die Zusammenarbeit mit Schulen und Schulbehörden, NVA, Massenorganisationen und Betrieben reichte die „Ausstrahlungskraft“ der NMG als Vermittlerin des „Erbes der antifaschistischen Widerstandskämpfer“ erheblich über die unmittelbare pädagogische Arbeit am Gedenkstättenort hinaus.⁶⁶

Bereits im Herbst 1970 hatte die LAG unter den mittel- und langfristigen Vorhaben der Gedenkstätte auch die Aktualisierung des bisherigen Einführungsfilms *Buchenwald* aus dem Jahr 1961/62 vorgesehen.

Im Frühjahr 1972 bildete die LAG Buchenwald/Dora unter Vorsitz Herbert Weidlichs eine Geschichtskommission, um die Forschungsarbeiten zu Buchenwald zu forcieren. Der

63 Auf Initiative Klaus Trostorffs wurden 1976 die „Buchenwald-Hefte“ der NMG nach dem Vorbild der Schriftenreihe der Gedenkstätte in Auschwitz ins Leben gerufen.

64 Siehe den Perspektivplan der NMG Buchenwald für die Jahre 1971 bis 1975, dat. vom 21.4.1971 (Entwurf), BArch DR 1, 6294.

65 Die Abteilung des Kulturministeriums beaufsichtigte Mitte der siebziger Jahre von den 610 Museen der DDR rund 540; 60 leitete das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen an, den Rest Betriebe und „gesellschaftliche Organisationen“. Fünf Museen unterstanden direkt dem Ministerium: die Staatlichen Museen Berlin, die Wartburg und die drei NMG Ravensbrück, Sachsenhausen und Buchenwald, faktisch auch die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. In diesen letztgenannten arbeitete etwa ein Viertel aller Museumsbeschäftigten. Das Ministerium beaufsichtigte zudem noch das Institut für Museumswesen, leitete also die gesamte wissenschaftlich-museologische Arbeit an. Werner Schmeichler, Abteilungsleiter Museen und Denkmalpflege, an Staatssekretär Kurt Löffler über Werner Rackwitz, Stellvertreter des Kulturministers, 4. 12.1975. BArch DR 1; 6299 (Allgemeiner Schriftwechsel innerhalb des MfK, 1976).

66 Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 91f.

Lehrer an der Hochschule der Volkspolizei in Berlin-Weißensee betreute Studentenarbeiten über die Widerstandsorganisation der KPD im Lager.⁶⁷ Zu den Mitgliedern zählten auch Walter Bartel und Klaus Trostorf.⁶⁸ Im Februar 1973 einigte sich das Gremium auf die grundlegende Überarbeitung des Besucherfilms der NMG Buchenwald. Nach Verzögerungen in der zweiten Jahreshälfte wurde das Projekt im folgenden Jahr auf die Prioritätenliste der LAG gesetzt.⁶⁹

3.1 Oral history und parteiliche Zeitzeugen: Einführungsfilm ... und jeder hatte einen Namen (1974/75)

Ab 1975 lief regelmäßig die Produktion ... und jeder hatte einen Namen⁷⁰ im Kinosaal der Gedenkstätte. Sie war seit 1973 im DEFA-Studio für Kurzfilme in Planung und aufs engste mit der Lagerarbeitsgemeinschaft (LAG) Buchenwald/Dora vorbereitet worden. Die Fachberatung hatte eine Arbeitsgruppe unter Leitung Walter Bartels übernommen, der mittlerweile als Geschichtspräsident emeritiert war. Abgesichert auf dem damaligen Erkenntnisstand der DDR-Geschichtsschreibung, sollte der Gedanke der Häftlingsselbstbefreiung Buchenwalds propagiert werden, ehemalige politische Häftlinge waren aufgefordert, sich als Zeitzeugen zur Verfügung stellen.⁷¹

Das Projekt bezog sich auf die geschichtspolitische Schwerpunktsetzung nach dem VIII. Parteitag der SED, ein Geschichtsbewußtsein zu erzeugen, das ihrer Politik einen legitimatorischen Rahmen verlieh. In den Medien, insbesondere im Fernsehen der DDR, war Mitte der siebziger Jahre ein Aufschwung geschichtlicher Themen und Formate zu verzeichnen. Nicht selten wurde dabei Zeitzeugenschaft funktional eingesetzt, um die Einheit von Geschichte und aktueller Politik zu propagieren.⁷² Neben dem Gedanken eines intergenerationellen

67 Darunter die Arbeit von Günther Kühn und Wolfgang Weber, veröffentlicht unter dem Titel „Stärker als die Wölfe. Ein Bericht über die illegale militärische Organisation im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald und den bewaffneten Aufstand“, Berlin 1976 (2. neubearbeitete Aufl. 1988).

68 Weitere Mitglieder waren Hermann Buxbaum, Heinz Gronau, Erich Haase, Ernst Haberland, Rudi Jahn, Richard Kucharzyk, Kurt Roßberg, Kurt Vorberg, Alfred Weber und als Sekretärin Gitta Günther.

69 Die Planungsabteilung des Kulturministeriums hatte 300 000 Mark zugesichert (Jahresarbeitsplan der LAG für 1974, BwArchiv 32/XII – 3/104 – 3/115).

70 DEFA Studio für Kurzfilme, Bereich Wirtschafts- und Informationsfilme, Potsdam-Babelsberg, im Auftrag der NMG Buchenwald, Regie: Gerhard Jentsch, Kamera- und Reproarbeit (Zeichnungen, Fotos) Wolfgang Niestradt, für die Graphik waren A. und H. Ernst, für Ton Fred Linde, für Trickberatung Gerhard Haufe, für Archivtrick Fred Bierhals, für Archivberatung Günter Nieber und für musikalische Untermalung Peter Gotthardt zuständig. Die dramaturgische Betreuung übernahm Wolfgang Niebelschütz und die Produktionsleitung Oscar Meyer, Länge: 43 min 51 sec.

71 So notierte Studio-Dramaturg Niebelschütz nach einer Besprechung mit Walter Bartel und Regisseur Gerhard Jentsch am 2.5.1973, stärker als bisher noch die Solidarität der Häftlinge und die Widerstandsorganisation, die schließlich zur Selbstbefreiung führte, zu betonen. Die Auswahl der Häftlinge, die im Film dazu aussagen sollten, solle sich nach ihrer „politischen Tätigkeit im Konzentrationslager“ richten (BwArchiv, NL Walter Bartel, Mappe „Einführungsfilm Buchenwald“, vorl. Sign. 23/3).

72 In der Planung der Fernsehpublizistik für das Jahr 1975, dem auch in westlichen Medien große Beachtung geschenkt wurde, wurde eine Reihe „Zeitgenossen – Genossen ihrer Zeit“ angeregt. Es wurden biographische Features über altgediente Kommunisten geplant, die in der internationalen kommunisti-

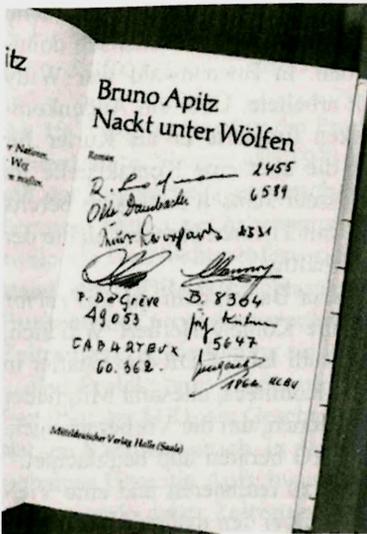
Transfers von Häftlingserinnerungen spielte wohl auch das Gruppendenken der Buchenwaldkommunisten mit hinein, die sich gegenüber anderen Lagerarbeitsgemeinschaften mit dem Buchenwald-Film nicht nur ein eigenes Denkmal setzen wollten, sondern auch ihren Führungsanspruch in der Erinnerungspolitik festigen wollten. Als Autor und Regisseur einigte sich die Arbeitsgruppe auf Gerhard Jentsch, Regisseur im DEFA-Studio für Kurzfilm in Babelsberg. Sein Vater war 1933 als sozialdemokratischer Parteisekretär und preußischer Landtagsabgeordneter in Frankfurt/Oder verhaftet worden und blieb 1938 bis 1945 im Konzentrationslager Buchenwald gefangen.⁷³ Die Entscheidung war wohl bedacht, denn Jentschs Vater zählte zu den (wenigen) Sozialdemokraten, die in die kommunistisch dominierten Strukturen im KZ Buchenwald eingebunden wurden. In Buchenwald war Willy Jentsch der KPD beigetreten, wo er in der Lichtpausenanstalt arbeitete. Über ein Außenkommando in den nahegelegenen Deutschen Ausrüstungswerken fungierte er als Kurier für Mikrofilme mit Zeichnungen aus der Rüstungsproduktion, die über eine Kontaktstelle im Standesamt von Weimar zum Widerstand gelangten.⁷⁴ Regisseur Jentsch hatte sich bereits verschiedentlich mit der Lagergeschichte Buchenwalds bzw. mit Themen zur Geschichte der Arbeiterbewegung für die DEFA bzw. für das Fernsehen beschäftigt.⁷⁵

Die Anbindung an die LAG war hochoffiziell. Neben Walter Bartel, dem *spiritus rector* des Filmprojekts, kümmerten sich die „Buchenwalder“ Kurt Köhler, Herbert Weidlich, Professor an der Hochschule der Volkspolizei in Berlin und Rudi Jahn, DDR-Botschafter in Sofia und einer der Sprecher des Internationalen Buchenwald-Komitees, allesamt Mitglieder der LAG Buchenwald-Dora in hochkarätigen staatlichen Positionen, um die Vorbereitungen. Der Entwurf des Drehbuchs wurde unter anderem von der LAG beraten und begutachtet.⁷⁶ Gerhard Jentschs Vorstellung war es, einen „Zeitzeugenfilm“ zu realisieren und eine Vielzahl von Buchenwaldern zu Wort kommen zu lassen. Dies fand bei den maßgeblichen „Buchenwaldern“ ungeteilte Zustimmung, da sie dem von der LAG verfolgten Konzept entsprach, Erinnerungen von Buchenwaldern, die vielfach schon sehr betagt waren, im Archiv der Gedenkstätte als Film- oder Tondokumente aufzubewahren.⁷⁷ Zweifellos stellte das Vorhaben in der bisherigen Buchenwald-Rezeption der DDR ein Novum dar, „weil man den

schen Arbeiterbewegung tätig gewesen waren und in der DDR exponierte Stellen eingenommen hatten. Geplant war u. a. eine Reportage über Erich Markowicz, eines Auschwitz-Überlebenden und des Direktors des Eisenhüttenkombinats Ost (EKO).

- 73 Seine Internierungsgeschichte: Verhaftung in Frankfurt/Oder, KZ Sonneburg, zeitweilige Festsetzung seiner Frau und seiner Kinder, Verhöre durch die Gestapo, Freilassung, dann 1936 erneute Verhaftung, später Untersuchungsgefängnis Moabit, Verurteilung zu 2 ½ Jahren Zuchthaus, 1938 Einlieferung in das KZ Buchenwald. Jentsch verblieb dort bis zur Befreiung.
- 74 Nach Mitteilung seines Sohnes Gerhard Jentsch. Vgl. Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, S. 162 und Hermann Langbein: ... nicht wie die Schafe zur Schlachtbank. *Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Frankfurt a. M. 1980, 1997, S. 143.
- 75 *Lin Yaldati singt* (1962), *Lebendige Vergangenheit* (1968), *Meine Begegnung mit dem Kommunistischen Manifest* (1970), *Willi Bredel – Schriftsteller, Kämpfer, Genosse* (1976), *Mahnung am Wege* (1978), *Geschichten aus dem roten Nowawes* (1985), *Revolutionäre in Berlin – Erkundungen über damals im Berlin von heute* (1987). Siehe die Kurzbiographie und Filmographie in: Schwarzweiß und Farbe, S. 408f.
- 76 Protokolle der Sitzung vom 20.2.1973 und vom 10.8.1973, BwArchiv Mappe 32/X II – 3/116–3/137.
- 77 Gerhard Jentsch plante darüber hinaus auch filmische Porträts von prominenten kommunistischen Buchenwaldern wie Heinz Gronau, aber auch von Gedenkstättendirektor Klaus Trostorff.

Zeugen sah und hörte. Was hat er in Buchenwald erlebt, was ist gewesen, und natürlich – aber das war gewollt – sind Probleme des Widerstands in den Vordergrund gerückt“. ⁷⁸ Der narrative und mediale Bezugspunkt blieb auch bei diesem Projekt der Roman „Nackt unter Wölfen“ und seine Verfilmungen. Bei einer Zusammenkunft Gerhard Jentschs mit einigen Zeitzeugen nach Abschluß der Filmarbeiten signierten diese vor Rührung eine Ausgabe von Apitz' Roman und setzten ihre Häftlingsnummern dazu.



Häftlingskameraden signierten das Exemplar von „Nackt unter Wölfen“ des Regisseurs mit ihrer Häftlingsnummer

(Quelle: Filmmuseum Potsdam / Sammlung Gerhard Jentsch; Foto: G. Niendorf)

Daß das Film-Vorhaben keine einfache Angelegenheit sei, schien offenkundig. Wer wird autorisiert zu sprechen und was soll erzählt werden? Inwiefern können ausländische Kameraden hinzugezogen werden? „Es fehlen noch authentische Berichte von Kameraden, über die gedreht werden soll. Ein Problem besteht noch darin, daß einige ausländische Kameraden zu Wort kommen sollen. Es soll die Voraussetzung geschaffen werden, daß Genosse Jentsch anläßlich der Konferenz des Internationalen Buchenwald-Komitees in Paris die Möglichkeit erhält, einige namhafte Kameraden zu interviewen.“ Hierzu machte die LAG Vorschläge. ⁷⁹

Entscheidend beeinflusste das Internationale Buchenwald-Komitee die Schwerpunktsetzung und die Auswahl der Zeitzeugen für den Film. Es wurde eine Reihe von „Buchenwaldern“ mit hohen Positionen im Staatsapparat der DDR als Zeitzeugen ausgewählt. Auffällig ist der hohe Anteil von Offizieren der NVA und der Staatssicherheit. Man wollte eine personale Kontinuitätslinie von der illegalen Militärorganisation der Buchenwaldkommunisten

78 Gespräch des Verfassers mit Klaus Trostorff am 19.8.1999 in Erfurt. Bandmitschnitt beim Verfasser.

79 Prot. der Sitzung vom 25.10.1973, ebd.

zum Staatsapparat der DDR ziehen, bzw. die Version der Selbstbefreiung Buchenwalds, ein wesentlicher, wenn nicht der entscheidende Teil der Filmerzählung, untermauern.

Unter den Befragten befanden sich der ehemalige Lagerälteste Erich Reschke, Major der Volkspolizei und später „Informeller Mitarbeiter“ des Ministeriums für Staatssicherheit, Ernst Haberland, ebenfalls Offizier der Volkspolizei, Heinz Gronau, im Lager als Elektriker an der Waffenbeschaffung des Buchenwalder Untergrunds beteiligt, zeitweilig Kommandeur des Berliner Wachregiments „Feliks Dzierzynski“ und Generalmajor des MfS, Herbert Thiele, seit 1949 in leitender Funktion des MfS in Sachsen bzw. im Bezirk Dresden, Mitglied des illegalen Parteiaktivs in KZ Buchenwald und Herbert Weidlich, ehemals stellvertretender Kapo und Assistent Willy Seiferts. Um ihre Autorität optisch zu verstärken, forderte Jentsch die ausgewählten Zeitzeugen auf, zu Drehterminen in ihren Dienstuniformen zu erscheinen.⁸⁰ Als Interviewpartner war auch Willi Seifert vorgesehen, sicherlich die neben Schriftsteller Bruno Apitz prominenteste Persönlichkeit dieser Zeitzeugengruppe. Als Kapo der Arbeitsstatistik bekleidete Seifert eine sensible Stelle, war trotz seines jugendlichen Alters eine „graue Eminenz“ (Lutz Niethammer) im kommunistischen Lager-Untergrund.⁸¹ Der stellvertretende DDR-Innenminister und Generalinspekteur der Volkspolizei bzw. der Kampfgruppen lehnte nach Anraten der Buchenwaldgremien eine Mitarbeit aus Sicherheitsgründen ab, da er nicht an die Öffentlichkeit treten wollte.⁸² Einige von Jentsch favorisierte Gesprächspartner, etwa Herbert Morgenstern, der nach 1945 leitende Funktionen im ZK-Apparat und im Post- und Fernmeldewesen eingenommen hatte, lehnte die Arbeitsgruppe aus nicht erfindlichen Gründen hingegen ab.

Im Januar 1974 legte Autor Jentsch eine erste Fassung des Rohdrehbuchs unter dem Titel „Buchenwald. Verflucht den Wolf und nicht nur seine Zähne“ vor.⁸³ Nach den Vorstellungen des Regisseurs und der Arbeitsgruppe der Geschichtskommission sollte der Film drei inhaltliche Schwerpunkte behandeln: die „richtige Darstellung der Häftlingsfunktionen“ und ihre Rolle bei der Organisation der Solidarität und des Widerstandskampfes, die Entstehungsgeschichte und Funktion des Internationalen Lagerkomitees (ILK) im KZ Buchenwald sowie die „illegale Militärorganisation bis zum Aufstand“.⁸⁴ In diesem Rahmen konnte Jentsch durchaus eigene Akzentuierungen setzen.

An anderer Stelle vermerkte Bartel die Dringlichkeit dieser Schwerpunktsetzung. „Der besondere Vorteil des Films gegenüber dem bisherigen besteht besonders in seinem internationalistischen Charakter. Die Aussagen unserer Freunde aus sechs Ländern (Sowjetunion, Polen, ČSSR, Frankreich, Belgien, BRD) demonstrieren diese neue Qualität.“⁸⁵ Struktur des Films und die Montage der Aussagen zielten auf ein „authentisches“ Gruppenporträt ehe-

80 Gerhard Jentsch an Rudi Jahn, 28.1.1974, BwArchiv 32/X II – 2/5.

81 Willy Seifert, Jahrgang 1915, verhaftete die Gestapo bereits 1934. Mit 19 Jahren wurde er bis 1938 ins Zuchthaus gesteckt, danach folgte ohne Unterbrechung KZ Buchenwald bis 1945. Seifert übernahm 1941, d. h. mit 26 Jahren, die Funktion des Kapos in der Arbeitsstatistik; biographische Angaben bei Niethammer (1994), S. 514f.

82 Nach Auskunft von Gerhard Jentsch wollte Seifert als Geheimnisträger die Ablichtung seiner Person vermeiden, Gespräch des Verfassers mit Gerhard Jentsch am 18.12.1998.

83 Rohdrehbuch, 1. Fassung vom 24. Januar 1974, Privatarchiv Gerhard Jentsch, Potsdam (im folgenden: PA Jentsch).

84 Notiz Walter Bartel, „Betrifft: Jentsch“ vom 2.10.73, BwArchiv VS 23/3.

85 Notiz Walter Bartel „Betrifft: Einführungsfilm Buchenwald“ vom 29.11.74, BwArchiv Ordner „Film“.

dem führender kommunistischer „Buchenwalder“, die autoritativ die Geschichte Buchenwalds vor laufender Kamera vermitteln sollten, so daß die Aufnahme in den Kreis der Ausgewählten für das Projekt wohl ein hohes Maß an politischer Verlässlichkeit voraussetzte.⁸⁶

1973 machte sich Gerhard Jentsch auf zu Recherchen quer durch die Republik. Er interviewte insgesamt 18 deutsche ehemalige Buchenwalder Häftlinge, darunter drei aus der Bundesrepublik sowie fünf ausländische.⁸⁷ Ein sensibler Punkt war die Auswahl der westdeutschen Interviewpartner. Man einigte sich auf Ludwig Landwehr, Emil Carlebach und Erich Loch.⁸⁸ „Nach Beratung mit der Geschichtskommission der Lagerarbeitsgemeinschaft Buchenwald/Dora wurden einige Genossen festgelegt, mit denen ich [zu] zuvor abgestimmten Teilproblemen Bandinterviews gemacht hatte. Ausschnitte davon habe ich z. T. gekürzt und leicht überarbeitet als Grundtext für die Berichte in das Buch [das Drehbuch] aufgenommen [...]. Es ist ganz klar, daß wir bei der Filmaufnahme die Berichte der Genossen auf die wesentlichen Aussagen konzentrieren werden. Das ist mit den Genossen so besprochen und wird auch so zu verwirklichen sein. Sicher wird auch die Diskussion mit dem Genossen Bartel und den anderen Genossen der Lagergemeinschaft, mit der Direktion der Gedenkstätte und anderen Gutachtern Hinweise bringen, was wir weglassen sollen.“⁸⁹ Mit seinen Mitarbeitern wählte Jentsch nun Abschnitte aus den Vorinterviews aus: sie redigierten und arbeiteten sie in das Drehbuch ein. Die umfangreichen Mitschnitte der Befragungen wurden akribisch dokumentiert, Textpassagen ausgewählt und kombiniert, für die „Stopp-liste“ als sogenannte „Takes“ mit einem Zahlenschlüssel versehen und der LAG nochmals zur Abnahme vorgelegt. Fremdsprachige Aussagen von Buchenwaldhäftlingen, ein wichtiger Bestandteil der Zeitzeugendramaturgie des Films, wurden im Original belassen und mit deutsch eingesprochener Übersetzung versehen. Das Verfahren folgte der Intention des Regisseurs und der Geschichtskommission, daß durch diese Arbeit „die Berichte über die Hölle Buchenwald für alle Zeiten authentisch bewahrt bleiben“.⁹⁰

Mit der LAG und der Geschichtskommission wurden die Texte beraten und von der Geschichtskommission festgelegten Themen zugeordnet, worauf sich die Interviewten beziehen sollten. Die Befragten erhielten eine überarbeitete Fassung bzw. eine Zusammenstellung

86 Gespräch des Verfassers mit Klaus Trostorff am 19.8.99 in Erfurt, Bandmitschnitt beim Verfasser.

87 Er befragte Bruno Apitz, Walter Bartel, Erich Bauer, Emil Carlebach, Baptist Feilen, Heinz Gronau, Erich Haase, Rudi Jahn, Otto Kipp, Kurt Köhler, Richard Kucharczyk, Ludwig Landwehr, Kurt Leonhard, Erich Reschke, Kurt Roßberg, Herbert Thiele, Herbert Weidlich und 1969 bereits Robert Siewert; die ausländischen Buchenwalder waren der langjährige Präsident der FIR und erste Nachkriegs-Innenminister unter de Gaulle, Marcel Paul, der Belgier Ferdinand Le Greve, Sekretär des belgischen Verbandes C.I.B.D., der Sowjetrusse Nikolai Kjung, sowie ihre polnischen und tschechischen Kameraden Waclaw Czarnecki und Rudi Supek. Die insgesamt mehrstündigen Vorinterviews befinden sich als Typoskripte im Archiv des Filmmuseums Potsdam.

88 „Diese Kameraden würden (in der Reihenfolge) von H. Thiele, W. Bartel und U. Veigel informiert“. (Prot. der Sitzung vom 25.10., BwArchiv Mappe 32/X II – 3/116–3/137). Emil Carlebach, in Buchenwald Blockältester des jüdischen Blocks, 1945 Lizenzträger und Red. der Frankfurter Rundschau, KPD, Präsidiumsmitglied der VVN/BdA in der BRD, Vizepräsident des Internationalen Buchenwald-Komitees; Erich Loch, Mitglied des militärischen Apparats im Lager, Kapo des Häftlingsmagazins, 1945 Lizenzträger KPD-Organ „Freies Volk“ in den Westzonen, später Gründung einer Firma für Ost-West-Handel, s. Niethammer, S. 496, 509.

89 Jentsch in seinen Vorbemerkungen zum Rohdrehbuch 1. Fassung, PA Jentsch.

90 Vorbemerkung Jentschs zur Liste der Berichts- und Dokumententexte des Films (Bearbeitung für die Übersetzung in Fremdsprachen), BwArchiv Ordner Film.

von aus den Vorinterviews ausgewählten „Takes“ mit der Bitte um Korrekturen oder Ergänzungen: „Da für den Film eine möglichst kurze aber inhaltsreiche und wirkungsvolle Berichterstattung notwendig ist, haben wir uns erlaubt, Dir als zweite Anlage einen Vorschlag mitzuschicken, wie wir uns deinen Bericht in der endgültigen Form vorstellen. Wir haben dabei Deine Gedanken und viele Deiner Redewendungen verwendet.“⁹¹ Im Februar/März 1974 bereitete Jentsch Filmaufnahmen mit den ausgewählten Befragten in Buchenwald vor. Hierzu sollten diese sich mit den Texten für die Aufnahmen vertraut machen. „Wir meinen aber, daß Du das bitte auf keinen Fall wortwörtlich tun möchtest, sondern mit Deinen eigenen Worten [...] Das wäre nicht gut und ist auch nicht unsere Absicht. [...] Sollte Dir aber noch zu den Themen etwas einfallen, was Du noch für wichtig in diesem Zusammenhang hältst, so beziehe das bitte in Deinen Vorschlag ein.“⁹² Im Juli 1974 fanden Aufnahmen mit den ausländischen Gesprächspartnern, den ehemaligen Buchenwaldhäftlingen Marcel Paul aus Paris und Waclaw Czarnecki aus Warschau statt. In Moskau interviewte und filmte Jentsch Nikolai Kjung. Das Komitee zeigte sich zufrieden mit den Aufnahmen. „Sie waren der Form nach gut und so weit ich den Inhalt verstehen konnte, ebenfalls gut. M(arcel) Paul hob sehr stark die führende Rolle deutscher Kommunisten hervor.“⁹³ Insgesamt belichtete Gerhard Jentsch etwa 5 000 Meter Film mit Aufnahmen von ehemaligen Buchenwaldhäftlingen, also etwa drei Stunden. Für die Produktion wurden etwa 10–15% genutzt.



Arbeitsfoto von den Dreharbeiten bei „... und jeder hatte einen Namen“; Ernst Haberland in der Dienstuniform des Wachregiments „Feliks Dzierzynski“ vor dem Modell des Konzentrationslagers Buchenwald

(Quelle: Filmmuseum Potsdam / Sammlung Gerhard Jentsch; Foto: Gerhard Jentsch)

Zuvor wurde der Aufbau des Films mit der Direktion der NMG und Mitarbeitern der pädagogischen Abteilung der NMG abgestimmt. Man war sich einig darin gewesen, den generationellen Wandel bei den jugendlichen Besuchern zu berücksichtigen und deshalb eine verhältnismäßig breite Sequenz (Komplex „Wie konnte es geschehen“) zu entwickeln. „Eine neue Generation kommt nach Buchenwald, die den Faschismus aus eigenem Erleben nicht

91 Die Befragten erhielten die Verfahrensweise über einen Musterbrief vermittelt, DEFA-Studio für Kurzfilme, Jentsch an Rudi Jahn, 28.1.74, BwArchiv 32/X II – 2/5

92 Jentsch an Rudi Jahn, 28.1.74, BwArchiv 32/X II – 2/5.

93 Aktennotiz Walter Bartels zum Besuch der beiden Gäste, 8.7.1974, SAPMO DY 57, K 22/4.

kennt. Die Jugendweihkinder haben die Periode des Monopolkapitalismus und des Faschismus als eine der Regierungsformen dieser Klasse noch nicht im Geschichtsunterricht behandelt. Viele Ausländer kennen die Zusammenhänge und die deutsche Geschichte fast gar nicht“.⁹⁴ Gleichzeitig sei viel Mühe darauf zu verwenden, den Bezug zu Weimar als Stätte des klassischen kulturellen Erbes herzustellen. Die meisten Besucher der NMG würden die Stadt Weimar kennenlernen wollen, so daß eine „vertiefende Anknüpfung an die Gedankenlinie Weimar, Humanisten, Goethe, Ettersberg“ geboten sei.

Zur Bebilderung der historischen Exposition (Abschnitte „Wie konnte es dazu kommen?“ und „Der Machtbereich der Faschisten wurde in ein Zuchthaus verwandelt“) griff Jentsch auf zumeist bekanntes und häufig eingesetztes Film- und Fotomaterial zurück. Oft wurden abwechslungsreiche Fotofolgen aus Nah- und Detailaufnahmen montiert. Um den Abnutzungseffekt von „abgedroschenen“ Fotografien über Buchenwald beim Zuschauer zu vermeiden, baute der Regisseur für die Lager-Passagen häufig Abbildungen von Graphiken des holländischen Kunstmalers Henry Piecks und von französischen Zeichnern bzw. Grafikern ein, die in Buchenwald in der Lichtpauzanstalt untergebracht waren. Ein Großteil der höchst detaillierten Bleistift-Zeichnungen mit dokumentarischer Qualität entstand in den Jahren 1943–45, einige wurden vermutlich erst nach der Befreiung realisiert. Sie dürfen wohl zu den wichtigsten visuellen zeitgenössischen Zeugnissen über den Lageralltag zählen, womit in der DDR wie im Ausland ein Bild von Buchenwald vermittelt werden konnte.⁹⁵



Zeichnungen von Häftlingen, die das Widerstandsbild im Film illustrieren
(Quelle: Still aus dem Einführungsfilm „... und jeder hatte einen Namen“ / Sammlung Gedenkstätte Buchenwald)

-
- 94 Vorbemerkungen Jentsch, Rohrdrehbuch „Buchenwald. Verflucht den Wolf und nicht nur seine Zähne“, 1. Fassung 24.1.1974, PA Jentsch.
- 95 Bei Kogon ist er als Architekt und Kunstmaler Harry Pieck erwähnt, dem SS-Führer gegen „eine Handvoll Zigaretten“ wertvolle Werke „abkauften“ und gegen teures Geld wieder veräußerten; Der SS-Staat, S. 310. Eine Reihe von zahlreichen Porträts und Skizzen über Häftlinge und das Lagerleben, besonders vom „Kleinen Lager“ sind für diesen Film aus der 1947 in geringen Stückzahlen aufgelegten Kunst-druck-Mappe „Scènes prises sur la vie des horreurs nazies“, von A. Favier, P. Mania, Boris Taslitzky, (o. A.) mit einem Vorwort von C. Pineau und Kommentaren von P. Mania, abfotografiert worden (Mappe im Archiv der Gedenkstätte Buchenwald). Den geschickten Graphikern, Graveuren und Zeich-

Als optisches Gestaltungsmittel strukturierte Jentsch mit Hilfe von graphisch gestalteten Inserts die vielen sorgfältig montierten Aussageschnipsel der Zeitzegen: Farblich in blau-weißgestreift mit einem roten Winkel, enthalten sie den Namen des jeweils vor der Kamera Sprechenden und seine Häftlingsnummer. Wie in früheren Filmen üblich, wurden schriftliche Dokumente abfotografiert, die vor allem die Tätigkeit bestimmter SS-Leute hervorheben sollten, Kernsätze daraus optisch herausgehoben und durch den Sprecherkommentar akustisch verdoppelt.

Die narrative Struktur wurde im Gegensatz zum Vorläuferfilm von 1961/62 systematisch verdichtet. Hier geben die „Überreste“ aus den von Gerhard Jentsch geführten Vorinterviews auch Aufschlüsse über den Kontext von im Film verwendeten Zitaten oder Einzelheiten, die aus Gründen einer geschlossenen Erzählung vernachlässigt wurden. Andere Ausführungen lassen die Dimensionen einer illegalen und notwendigerweise konspirativen Arbeit unter den extremen Lagerbedingungen erkennen.

Jentsch fragte Erzählversionen der Überlebenden zur Lagergeschichte aus der Perspektive eines organischen Aufbaus der illegalen KP-Organisation, des militärischen Apparates, der Waffenbeschaffung und des Selbstschutzes ab. Erläutert wurde die Bedeutung der Lagerfunktionen, die deutsche Kommunisten sukzessive übernommen hatten, die Aktionen des geheimen Internationalen Lagerkomitees (ILK) und ihrer Militärischen Organisation (MO) bis zur Befreiung-resp. Selbstbefreiung, das Bild einer nationenübergreifenden Solidarität unter den Lagerinsassen. Damit folgte die Drehbuchdramaturgie einer politischen Lager- und Widerstandsgeschichte, wie sie sich in der DDR-Historiographie in Forschungsberichten und Untersuchungen fortsetzte.

Entgegen der ersten „Buchenwald“-Produktion der frühen sechziger Jahre vermied die Filmregie gleichzeitig so weit als möglich „direkte Hinweise auf bestimmte Kriegsverbrecher und Naziführer [...], weil diese Leute (glücklicherweise) mit Namen und Angesicht kaum noch jemand kennt.“ Maßgeblich war die Binnenperspektive der Lagergeschichte als Widerstandsgeschichte, die die Lagergemeinschaft viel nachdrücklicher als die Direktion der NMG einforderte. Für Bartel und die LAG stellte sich die Frage, wie diese Interpretation möglichst einfach und gleichzeitig so umfassend darzustellen sei, daß auch ausländische Besucher mit wenig Vorkenntnissen ihr zu folgen vermochten. Laut Drehbuch hatte Jentsch folgende Abschnitte vorgesehen:

Weimar – Stadt des deutschen Humanismus – Buchenwald entstand auf dem Ettersberg – Wie konnte es in Deutschland dazu kommen? – Der Machtbereich der deutschen Faschisten wurde in ein Zuchthaus verwandelt – Mittelalterliche Foltermethoden auf Goethes Ettersberg – Menschen statt Versuchskaninchen bei medizinischen Versuchen der SS-Ärzte – Der ehemalige Pferdestall in Buchenwald: eine Mordfabrik – Der organisierte Kampf der illegalen KPD im KZ Buchenwald – Die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges und die Taktik der Partei im KZ Buchenwald – Vernichtung durch Arbeit in der Rüstungsproduktion – Hinter dem Stacheldraht von Buchenwald lebte die Losung „Proletarier aller Länder, vereinigt Euch“ – Der proletarische Internationalismus in Buchenwald führte zum Erfolg des 11. April 1945 –

nern gelang es in Buchenwald, sich mit Auftragsarbeiten für die SS unentbehrlich zu machen. Viele dieser Arbeiten waren in Buchenwald in der Ausstellung „Kunst hinter Stacheldraht“ 1975 zu sehen.

Am 18. August 1944 wurde Ernst Thälmann in Buchenwald ermordet – Die letzten Tage des Konzentrationslagers Buchenwald – Die Deutsche Demokratische Republik hat den Toten von Buchenwald eine Gedenkstätte errichtet.⁹⁶

3.2 Sensible Aspekte der Lagergeschichte

3.2.1 Grauen des Lageralltags

Das Ziel des Films, eine heroisierende Widerstandsgeschichte zu illustrieren, überlagerte alltägliche Erfahrungen der Interviewten im KZ Buchenwald. Doch in den Vorinterviews drangen vereinzelt Erinnerungen an grausige Begebenheiten im Lager an die Oberfläche. So befragte Jentsch auch Schriftsteller Bruno Apitz. Apitz beschrieb seine und anderer Kameraden „Tätigkeit“: nicht nur die Vorbereitung der Leichname von Mithäftlingen für das Verbrennen im Krematorium, sondern auch den Vorgang der im Auftrag der SS vorgenommenen „Wertsicherung“, das Herausbrechen von Zahngold aus den Mündern der Leichname, ihr Entkleiden. „Zwischen den von uns ausgezogenen Leichenscharen, also den nackten Toten, die wir dann auf den Haufen warfen, d. h. schlenkerten, eins, zwei, drei. Hops und dann flogen sie auf einen zwei Meter hohen Leichenberg [...]. Es ging vorher ein Häftling mit einer Zahnarztzange, er öffnete den Leichen die Münder, sofern sie nicht offen waren [...], und suchte nach Goldzähnen.“ Herausgebrochene Prothesen wurden akribisch gesammelt. Bemerkenswert ist die streckenweise sprachliche Übereinstimmung mit einer Passage aus seinem Roman *Nackt unter Wölfen*, die Apitz wiederum 1945 seinen eigenen Schilderungen in einem von Rudi Jahn verantworteten Bericht über das Lager Buchenwald im Auftrag des Stadt- und Kreisverbands der KPD Leipzig nachempfunden hatte.⁹⁷ Abgesehen von grundsätzlichen Erwägungen, etwa aus pädagogischen Gründen solchen „Horror“ in einem Vorführfilm zu Buchenwald zu vermeiden, vor allem aber, weil sich solche Erinnerungsbruchstücke mit der Konzeption einer Widerstandsgeschichte kaum vereinbaren ließen, bleibt bemerkenswert, daß Apitz als einziger unter den Befragten solche elementaren Begegnungen mit dem Tod im Zusammenhang mit alltäglichen Häftlingsarbeiten (d. h. in diesem Falle die „Vorbereitung“ von Leichen für die Verbrennung im Krematorium) wiedergab. An anderer Stelle sprach der Schriftsteller über die makabren Möglichkeiten, elementare Solidarität unter den von Hunger und Kälte geplagten Häftlingen zu üben. „[...] da kam es auf eine Scheibe Brot an, eine Scheibe Brot konnte einem Häftling das Leben retten. Wo nahmen wir die Scheibe Brot her? Die nahmen wir von unseren Toten, d. h. bei der Bestandsmeldung, die wir ja täglich machen mußten, unterschlugen wir die Toten für den nächsten Tag. Die waren noch krank, aber waren eben schon tot. Und für sie bezogen wir dann die Brotration.“ Diese Passage konnte aus technischen Gründen für das Filmprojekt nicht verwendet werden. Gleichwohl läßt sich feststellen, daß diese oder ähnliche Auskünfte von anderen Zeitzeugen, die den verzweifelten Überlebenskampf auch von politisch den-

96 Walter Bartel, *Betrifft: Einführungsfilm Buchenwald*, S. 2.

97 Vgl. S. 77f. der ersten Ausgabe 1958, 26. Auflage und: *Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht*, Leipzig 1945. Für diesen Hinweis danke ich Susanne Hantke.

kenden Häftlingen zu illustrieren vermochten, in der Filmkonzeption der Buchenwalder keinen Platz fanden.

3.2.2 Die Übernahme von Lagerfunktionen durch kommunistische Häftlinge

Walter Bartel, ab 1943 Vorsitzender des internationalen Lagerkomitees (ILK), gab im Vorinterview zu Protokoll, daß ihn Albert Kuntz in die Lagerstruktur bzw. der SS und der Häftlinge eingewiesen habe. Dieser überzeugte ihn von der Notwendigkeit, daß für eine organisierte Arbeit im Lager die Funktionen der Häftlingsselbstverwaltung zu besetzen seien.⁹⁸ Im weiteren problematisierte Bartel diese taktische Haltung. Gegenüber den ausländischen Freunden (die zumeist ab Kriegsbeginn 1939 als Deportierte oder Kriegsgefangene ins Lager verbracht wurden) mußte dies begründet werden: „Es war natürlich sehr überzeugend, wenn ein guter Antifaschist, einen [...] Neuzugang, der sehr elend war, nun noch einmal zu sich rief und ihm noch einen Schlag Essen gab. Das überzeugte mehr als eine halbe Stunde reden oder wenn man der Gruppe von Franzosen [...] ein ganzes Brot gab und sagte, teilt das untereinander auf. Wir haben uns mit Worten nicht verstanden, aber sie haben die Tatsache der Solidarität sehr schnell begriffen.“⁹⁹ Solche Häftlingsfunktionen und die vielfältigen Solidaritätsaktionen – er beschrieb auch die praktische Unterstützung sowjetischer Kriegsgefangener mit Lebensmitteln – hätten die Grundlage geschaffen für die Entstehung eines internationalen Lagerkomitees.

Bruno Apitz erläuterte den Nutzen politischer Häftlinge in der sogenannten Lager selbstverwaltung für die SS-Lagerleitung. Die Ablösung der „grünen“ (im Lagerjargon „kriminelle“ und „asoziale“) Häftlinge aus Funktionen des internen Lagerregimes durch die Kommunisten sei auch aus Sicht der Lagerleitung nützlich gewesen. „So ein Ganove, der hat in der Regel keinen Beruf, denn er ist arbeitsscheu und lebt entweder nur oder schickt seine Damen auf den Strich oder er geht einbrechen oder er macht Urkundenfälschung, das ist sein Handwerk. Aber von einem wirklichen Handwerk versteht er nichts. So mußten z. B. – da war die SS einfach dazu gezwungen – politische Häftlinge als Kapos eingesetzt werden auf den verschiedensten Kommandos. Ich nenne nur den Namen eines der bekanntesten Häftlinge [...], das war Robert Siewert, der war Fachmann par excellence, als Maurer, und in Buchenwald wurde auf Teufel komm raus gemauert [...]“, wie Kasernen, Führerhäuser, Garagen, Magazine. „Da brauchte man einen Fachmann, der mit dem Plan des Architekten etwas anfangen konnte, ein Grüner verstand das nicht.“¹⁰⁰ Nach Apitz' Erinnerung vermochte sich Siewert als Kapo des Baukommandos gegenüber SS-Leuten vielfach durchzusetzen, wenn es um fachliche Dinge ging. „[...] Bitte nenne mir einen Beruf, der in Buchenwald nicht ausgeführt wurde, zu 95–97 Prozent waren es politische Häftlinge. [...] Und der Lagerkommandant selbst war sehr daran interessiert, sein Lager immer schön in Ordnung zu haben.“ Allmählich konnte so ein „grünes“ in ein „rotes“ Lager verwandelt werden. Apitz' Beschreibung rationaler Beweggründe der SS, politische Häftlinge mit Facharbeiter-

98 Bartel wurde im Oktober 1939 nach Buchenwald verbracht; Vorinterview von Gerhard Jentsch mit Walter Bartel am 2.10.1973, Abschrift, PA Jentsch; vgl. auch Bartels im Juni 1945 verfaßte Skizze der Geschichte des Parteiaktivs der KPD in Buchenwald, Niethammer, S. 235ff., hier S. 235.

99 Vorinterview mit Walter Bartel, ebd., Abschrift, S. 3.

100 Vorinterview mit Bruno Apitz, ebd., Abschrift, S. 3f.

qualifikation und disziplinierter Haltung im Lagerregime zu dulden, wurde nicht übernommen, womöglich, weil hier allzusehr die Motive der gegnerischen Seite im Vordergrund standen?

Von Bartels Darlegungen übernahm Jentsch hingegen mit wenigen Ausnahmen fast alles: Verzichtet wurde auf eine Passage, in der Bartel auf die latente Gefahr einer Korruption politischer Häftlinge in Lagerfunktionen hinwies: „Selbstverständlich mußte dabei das Risiko einkalkuliert werden, daß der betreffende Antifaschist – es waren nicht immer nur Kommunisten – die Funktion mißverstand, d. h., sich mehr als ein Organ der SS als ein Instrument des Kampfes gegen die SS fühlte. Das hat sehr komplizierte Situationen ergeben. Die beste Lösung war die, wenn der Betreffende dann einsah, daß er für diese Funktion nicht geeignet war und unter irgendwelchen Vorwänden das Amt wieder niederlegte. Aber es gab auch härtere Auseinandersetzungen, die notwendig waren, um das Gesicht der Antifaschisten, das Gesicht des antifaschistischen Aktivs sowohl in der eigenen Partei und vor allen Dingen unter unseren internationalen Freunden zu wahren.“¹⁰¹ Problematisch erschien wohl die sich aufdrängende Frage, welche Gestalt diese Auseinandersetzungen angenommen hatten.

An anderer Stelle vermerkte Bartel, daß sich die Beziehungen zu Genossen aus anderen Ländern, die mit dem „Marschtritt der faschistischen Wehrmacht“ eingeliefert wurden, mitunter recht schwierig gestalteten. Aufgrund langjähriger Verbindungen war der Kontakt zu Österreichern und Tschechen recht einfach zu bewerkstelligen, schwieriger aber zu den Polen, „deren ... kommunistische Partei immer illegal oder viele Jahre illegal war“, sowie, vor allem wegen fehlender Fremdsprachenkenntnisse der deutschen Genossen, zu Franzosen, Belgiern, Italienern oder Jugoslawen.¹⁰² Auch diese Passage wurde nicht im Drehbuch bzw. im Film verwendet. Tatsächlich gestaltete sich aus handfesten Gründen das Verhältnis aus Sicht der deutschen Kommunisten zu ausländischen Häftlingen recht schwierig, etwa zu polnischen Häftlingen im Lager, die nicht nur Kommunisten waren, sondern auch der Londoner Exilregierung nahestanden. Zudem hatte die der Stalinschen Politik folgende Komininternführung noch vor dem deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt bereits 1938 die polnische KP wegen oppositioneller und abweichender Tendenzen aufgelöst.¹⁰³ Andererseits setzte die französische Kommunistische Partei nach der Kapitulation Frankreichs im Juli 1940 noch auf eine legale Tätigkeit unter deutscher Besatzung und reihte sich erst nach dem deutschen Überfall auf die UdSSR im Sommer 1941 in die Résistance ein. In der Literatur zu Buchenwald jedoch, wohin ein erheblicher Teil kommunistischer Häftlinge aus Frankreich verschleppt worden war, war von diesen Spannungen und Belastungen kaum etwas zu lesen. Vage Andeutungen wiesen auf den aus historischen Gründen verbreiteten Antikommunismus bzw. eine antirussische Haltung in der polnischen Häftlingsgruppe hin. Erst spät wurde ein polnischer Repräsentant der PPR (Polnische Partei der Arbeit) in das kommunistische

101 Vorinterview mit Walter Bartel, Abschrift, S. 2.

102 Ebd., S. 5.

103 Hierzu sprach Hermann Axen, der in Auschwitz überlebt hatte und im Januar 1945 nach Buchenwald verlegt wurde, in Gesprächen mit Harald Neubert nur von Diskussionen, die dadurch ausgelöst wurden (Axen, Hermann, *Ich war ein Diener der Partei. Autobiographische Gespräche mit Harald Neubert*, Berlin 1996, S. 57ff.).

tische ILK aufgenommen.¹⁰⁴ Es läßt sich in diesem Zusammenhang auch auf das starke Auftreten der polnischen Häftlingsgruppe ab 1942 verweisen, deren Führungspersonen während eines Konflikts der illegalen Lagerleitung mit dem damaligen Lagerältesten (Walter Wolf) von dieser bei der SS „angeschwärzt“ worden waren, mit tödlichen Folgen für einige der Betroffenen.¹⁰⁵ Diese Spannungen wirkten auch nach der Befreiung Buchenwalds fort, so daß sich führende „Politische“ in Buchenwald darüber verständigten, wie sich mit dem beginnenden Abzug der Amerikaner „die Polen breit machten“.¹⁰⁶ Auch die Beziehungen zu anderen Häftlingsgruppen waren nicht nur wegen der Sprachunterschiede konfliktträchtiger, als es das Bild von der immer wieder zitierten Einheit der politischen Häftlinge Buchenwalds auch nur andeutungsweise beschrieb. So zollte Pierre Durand in seinem Erinnerungsband „Die Waffen der Hoffnung – die Franzosen in Buchenwald und Dora“ nicht nur den deutschen Kommunisten im Lager Anerkennung, sondern verwies auch auf schwerwiegende Differenzen zwischen den deutschen politischen Häftlingen im illegalen Lagerkomitee mit den französischen Gefangenen, die mit den Jugoslawen, Russen und Spaniern angesichts der Evakuierungstransporte bereits Anfang April 1945 eine Konfrontation mit der SS wagen wollten, sich aber gegen die deutschen Funktionshäftlinge nicht durchsetzen konnten.¹⁰⁷

In Bartels Darstellung der Zusammenarbeit deutscher und ausländischer politischer Häftlinge im KZ Buchenwald aus dem Jahr 1959 sind die Probleme zwischen den verschiedenen Häftlingsnationen unter den Bedingungen des harten Überlebenskampfes recht drastisch formuliert, wenn auch allgemein gehalten. Immerhin wird dabei die gefährliche Fragilität des Zusammenlebens und solidarischen Verhaltens zwischen den nationalen Häftlingsgrup-

104 Im Erinnerungs-Band „Mahnung und Verpflichtung“, 3. überarb. und erw. Aufl. 1961, S. 421ff., ist ein Bericht von Henryk Sokolak zu finden. Er beschreibt die Situation aus der Sicht der polnischen Gefangenen so: „Nach kurzer Zeit wurden auch Verbindungen mit einzelnen deutschen Kommunisten hergestellt. In den Gesprächen mit ihnen schilderten wir unsere Lebensbedingungen und erklärten ihnen, daß nicht nur polnische Faschisten in das Lager gekommen seien ..., daß unter uns der größte Teil demokratisch gesinnt sei, daß die Polen in ihrer Mehrheit Gegner des Faschismus, gleichgültig ob deutscher oder polnischer Prägung seien ...“ Siehe: Langbein, ... nicht wie die Schafe zur Schlachtbank, S. 156f., der u. a. auch einen Hinweis in Otto Horns Erinnerungen zitiert, eines österreichischen Kommunisten, der seit 1939 in Buchenwald interniert war und zum ILK gehörte; zu seiner Biographie s. Niethammer, S. 504. Nach Kühn/Weber, Stärker als die Wölfe, S. 131, wurde im Oktober 1943 ein Mitglied der im August gegründeten illegalen Lagerorganisation polnischer Kommunisten in das ILK kooptiert.

105 Henryk Sokolak hierzu: Die Gespräche zwischen den deutschen und polnischen Kommunisten hätten bewirkt, daß „die deutschen Kommunisten begannen, die Führungskräfte auszuwechseln und verantwortliche Leute auf die verantwortlichen Plätze stellen.“ Entgegen den Anordnungen der SS hätten sie immer wieder Polen Erleichterungen verschafft und sogar in Block 50 einen Polen zum Stubenältesten ernannt, ebd. S. 422. Erst spät, in den siebziger Jahren, nahm die Zentraleitung des KAW für ihre Forschungsarbeit Kontakt zum polnischen Bruderverband CSPB auf; dubios erschien dem KAW das Bild von den verschiedenen, „bekanntlich doch sehr vielschichtigen polnischen Widerstandsorganisationen marxistisch-leninistischen Standpunkts“. (Gimmer, Internationale Mahn- und Gedenkstätte an der Technischen Universität Dresden, an Willy Perk von der Zentraleitung des KAW, 18.8.74, BArch Berlin SAPMO Vorl. Dy 57/K 20), zum Fall Fritz Wolff siehe Kogon, SS-Staat, S. 332f. und Niethammer, S. 46f.)

106 Stefan (Heymann) an Walter Bartel, 12.6.1945, BArch Berlin SAPMO DY 55, V 278/3/209.

107 Aufschlußreich ist Ernst Melis' Gutachten zu dem Buch, erschienen im Parteiverlag Edition Sociales, 1977 und Walter Bartels Begleitschreiben zu diesem Gutachten an die LAG-Mitglieder, 16.1.1978, BwArchiv 32/XII – 5/20.

pen, selbst innerhalb der kommunistischen Gruppe sinnfällig: „Das harte Leben im faschistischen Konzentrationslager, der tägliche Kampf gegen den Mordterror der SS, der immerwährende Hunger und viele andere Schwierigkeiten des Lagers bedingten heftige Auseinandersetzungen zwischen den Häftlingen, auch unter den Freunden. Es gab viele Meinungsverschiedenheiten über alle möglichen Fragen. Dazu kam, daß die Stimmung sank, wenn die Nachrichten von der Front schlecht waren, wenn die Sehnsucht nach Frau und Kind überwältigend wurde, wenn der Hunger jeden vernünftigen Gedanken erstickte. Dann gab es Situationen, wo die Basis für ein Gespräch über den illegalen Kampf und seine Methoden sehr schmal wurde (Hervorhebung, T. H.). Viel Geduld mußte aufgebracht werden, um beruhigend zu wirken, um neue Brücken zu schlagen, um jeder Differenz den Charakter nationaler Gegensätze zu nehmen.“¹⁰⁸

Wie aus den nach 1989 veröffentlichten Aussagen kommunistischer Häftlinge hervorgeht, war auch die deutsche KP-Häftlingsgruppe keineswegs homogen. Zwar herrschte Loyalität gegenüber dem ILK, doch existierten in der Führungsgruppe (zwischen der Gruppe um Harry Kuhn, Walter Bartel, Albert Kuntz einerseits und der von Walter Jurich aus Leipzig andererseits) durchaus Rivalitäten – zumindest in den ersten Jahren des Lagers.¹⁰⁹ Jedenfalls mußte Bartel wohl klar gesehen haben, daß für solche Hinweise auf das schwere alltägliche „Ringens“ um ein diszipliniertes und widerständiges Netzwerk im Konzentrationslager in einem repräsentablen Vorführfilm der Gedenkstätte kein Platz war, der doch das Muster einer leicht faßlichen Siegesgeschichte einer einheitlich handelnden kommunistischen Organisation zu vermitteln hatte.

Bruno Apitz' Schilderung läßt den Mechanismus des Opfertauschs erkennen, der über die von politischen Häftlingen besetzten Funktionen in Verwaltungskommandos möglich war bzw. gezielt genutzt wurde. Er bestätigte die besondere Rolle der Arbeitsstatistik, wo fortwährend eine Interniertenkartei geführt wurde. Danach fand die Einteilung in Arbeitskommandos nach beruflicher Eignung statt, wurde aber auch zum Schutz von Häftlingen verwendet.¹¹⁰ Eine weitere Aufgabe der Arbeitsstatistik bestand in der Zusammenstellung von Abtransporten von Häftlingsgruppen. Sprachliche Konventionen ignorierend, sprach Apitz aus, was in offiziellen Darstellungen üblicherweise ausgespart blieb oder dort bestenfalls

108 Walter Bartel, Die Darstellung deutscher und sowjetischer Widerstandskämpfer im faschistischen Konzentrationslager Buchenwald, in: Der zweite Weltkrieg 1939–1945. Wirklichkeit und Fälschung, Berlin(O) 1959.

109 Differenzen bis zu offener „Feindschaft“ (Otto Kipp) herrschten in der Frage der Organisationsstruktur, den deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt und den deutschen Angriff auf die UdSSR. Dies geht aus Aussagen von Häftlingen mit Funktionen im illegalen Apparat hervor; s. Lutz Niethammer, Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus, Franz Dobermann (S. 292), Rudi Jahn (S. 298), Otto Kipp (S. 302), Fritz Männchen (S. 304f), Walter Bartel (S. 314ff.). Teilweise spielten regionale Partzugehörigkeiten vor der Internierung eine Rolle, wie etwa aus dem Bericht von Karl Gärtig hervorgeht (S. 310). Im Lager ordneten sich KPD-Mitglieder landsmannschaftlichen Gruppen zu. S. auch das „Untersuchungsergebnis in der Angelegenheit des Gen. Busse betr. Beschuldigungen gegen Genossen der Parteileitung im Konzentrationslager Buchenwald“, ebd. S. 322ff.

110 Nach den Aufzeichnungen von Buchenwald-Häftling Willy Jentsch, Vater von Gerhard Jentsch, befand sich dieses lagerinterne „Arbeitsamt“ neben der Häftlingsschreibstube (dat. Ende Juni 1945, PA Jentsch, S 116).

stark verklausuliert zu finden war¹¹¹: „Für die SS war es höchst uninteressant, wer auf Transport ging, sondern die SS interessierte sich nur für die Zahlen [...]. Wer die Häftlinge waren, das lag in unserer Hand. Das haben wir besonders genutzt in der [...] Schlußperiode des Lagers, als das Lager evakuiert wurde, da hat sich das Lager gerächt, d. h. unsere Besten blieben zurück. Ich muß sagen, das ist nun mal der Zwang des Wolfsgesetzes im Lager, daß wir auf Transport geschickt haben, um unsichere Elemente, Berufsverbrecher, Häftlinge, für die kaum noch eine Chance zum weiterleben hatten, die sowieso verreckt wären [...].“¹¹² Er schilderte auch die gezielte Rettung von Häftlingen und nannte „englische Offiziere“, die auf Anordnung des Reichssicherheitshauptamts exekutiert werden sollten. Unter den Augen der mißtrauischen SS und der Gestapo-Abteilung des Lagers seien ihre Namen und Nummern mit jenen bereits verstorbener Häftlinge vertauscht worden, so daß nach seiner Erinnerung zumindest fünf dieser Offiziere auf diese Weise gerettet werden konnten.¹¹³

Details, die die schweren Entscheidungskonflikte bei einem solidarischen aber eben auch interessegeleiteten Handeln erahnen ließen, bleiben im Film generell unerwähnt. Apitz war einer der wenigen Interviewpartner von Regisseur Jentsch, die sich zu solchen „unbereinigten“ Äußerungen hatten hinreißen lassen. Ob seine Ausführungen im Vorinterview jedoch für den Film verwendet worden wären, darf bezweifelt werden.¹¹⁴

Durch die filmische Montage der Zeitzeugenaussagen schuf Gerhard Jentsch ein dichtes Bild einer kontinuierlichen Widerstandsarbeit, die sich organisch von unmittelbaren Solidaritätsbekundungen hin zu organisierten Formen unter Regie des illegalen Lagerkomitees entwickelt hatte. Im Film wurde diese nach Drehbuch mit zumeist bekräftigenden Zitaten vor allem ausländischer Häftlinge (etwa von dem Belgier Ferdinand Le Greve, den tschechischen Überlebenden Waclaw Czarnecki und Miloslav Moulis und dem französischen Buchenwalder Marcel Paul) kombiniert.

In einer symbolisch anmutenden Montage kulminiert der Film in einer Lesart des Widerstandes in Buchenwald, die den unangefochtenen kollektiven Führungsanspruch der deutschen kommunistischen Vertreter im Lagerkomitee proklamiert. Vor der Kamera beschränkte sich Apitz' Part in der fertig geschnittenen Filmfassung auf den, der Erinnerungssubstanz des Autors entledigten, Satz¹¹⁵: „Wir hätten es nicht durchgestanden, wenn wir

111 Entsprechende Äußerungen von Häftlingen hat Klaus Drobisch 1977 in seinem Band „Widerstand in Buchenwald“ angeführt. Aufschlußreich ist die Darstellung Herbert Weidlichs zur Arbeitsweise der Arbeitsstatistik, die in einer Ausgabe der Buchenwaldhefte (H. 5/1977) veröffentlicht wurde (Klaus Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, S. 126f. Kogons Buch (*Der SS-Staat*) war bekanntlich in der DDR nicht zugänglich.

112 Vorinterview mit Apitz, Abschrift, PA Jentsch, S. 9.

113 Es handelte sich um einen Offizier der Royal Air Force und einen britischen Captain sowie um einen französischen Lieutenant, so in Eugen Kogons Erinnerung, die an der Rettungsaktion beteiligt waren, zit. nach Gedenkstätte Buchenwald (Hg.), *Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung*, Göttingen 1999, S. 216.

114 Überdies ließ sich aus technischen Gründen der Mitschnitt nur noch bedingt mit einem Bandgerät abspielen.

115 Auch eine laut Drehbuch vorgesehene Äußerung Apitz über die sogenannte „Goethe-Eiche“ als konspirativen Treffpunkt entfiel (Drehbuch, Einstellung 41, S. 89).

nicht die gegenseitige Hilfe gehabt hätten, und diese Solidarität, die müßte eigentlich mit goldenen Lettern in das Buch der Geschichte eingetragen werden.“



Arbeitsfoto von den Dreharbeiten. Bruno Apitz einziger Part in dem Einführungsfilm *...und jeder hatte einen Namen*
(Quelle: Filmmuseum Potsdam / Sammlung Gerhard Jentsch; Foto: Gerhard Jentsch)

Danach folgt eine Filmaufnahme mit Ludwig Landwehr: „Ich bin häufig gefragt worden: Wie habt Ihr das überhaupt geschafft und wer war das überhaupt, der das gemacht hat. Kannst Du mir nicht einen Kameraden nennen, ich möchte mich dafür bedanken. Ja, meine lieben Freunde, sagte ich (lachend), ich weiß das auch nicht. (deklamierend) Das war die Partei, das war internationale Solidarität, die uns alle am Leben hielt, die uns in enger kameradschaftlicher Verbundenheit dazu befähigte, unsere Pflichten als Antifaschisten hier unter den Augen der SS zu erfüllen.“

Walter Bartel vor der Kamera (halbnah, im Kreis anderer Zeitzeugen): In diesem langen Prozeß sei im Sommer 1943 das Internationale Lagerkomitee entstanden. Es habe keine Sitzung stattgefunden, mit Protokoll, Referat und Tagesordnung, sondern „Vertreter von elf Nationen, elf kommunistischen Parteien“ zusammengekommen.

Sprecher Peter Sturm zählt (im *off*) die Namen der Nationen auf (illustriert mit Porträts von Mitgliedern des ILK: „Auf der Grundlage des proletarischen Internationalismus und strengster Konspiration entstand ein Leitungsorgan zur Festigung und zum Zusammenschluß des Widerstandskampfes aller nationalen Organisationen, das illegale Internationale Lagerkomitee. Zum Leiter bestimmten sie den bewährten deutschen Kommunisten Walter Bartel.“ Schließlich bestätigt der sowjetrussische „Buchenwalder“ Stephan Baklanow in einer weiteren Aufnahme die führende Rolle der deutschen Kommunisten.

Beispielhaft für diese sehr eng gehaltene „parteiliche“ Lesart ist auch die Sequenzfolge über die internationale Zusammenarbeit unter Führung des ILK.¹¹⁶ Eingeleitet von einem Interviewausschnitt mit Robert Siewert, der auf Einheitsfrontaktivitäten der politischen Notgemeinschaft des Lagers hinwies,¹¹⁷ folgen Aussagen von Häftlingskameraden (Herbert Thiele, Bruno Apitz, Rudi Jahn, unterlegt mit einem Organogramm des Organisationsnetzes des ILK und dem Hinweis von Weidlich auf die Schlüsselstellung der Arbeitsstatistik in der Widerstandsarbeit und von Häftlingsschutzmaßnahmen, etwa die Rettung zuverlässiger Genossen vor dem Abtransport. Nicht gestaltet wurde die ursprünglich im Drehbuch vorgesehene Konkretisierung von Rettungsmaßnahmen für Häftlinge wie den Graphiker und Maler Henri Pieck, einen britischen Offizier, einen polnischen Arzt und einen holländischen Professor sowie für Eugen Kogon.¹¹⁸

3.2.3 Der Schutz der 46 Häftlinge

Nach einer Liste der Gestapo Weimar beorderte die Lagerleitung am 11. April 1945 46 Häftlinge zum Lagertor, in der Vermutung, noch in letzter Minute die vermeintliche Spitze des politischen Untergrunds liquidieren zu können. Die Leitung des Lagerwiderstands verbreitete die Aufforderung, die Betroffenen zu verstecken und sich zum offenen Widerstand vorzubereiten, in der Hoffnung, daß die stündlich erwarteten amerikanischen Befreiungstruppen zu Hilfe kommen würden.¹¹⁹ Neben wichtigen politischen Funktionshäftlingen und kommunistischen Funktionären befanden sich aber auch Personen auf der Liste, die nicht in den kommunistischen Leitungsstrukturen involviert waren wie Eugen Kogon oder Bruno Apitz.¹²⁰ Die Absicht der SS ist im Zusammenhang mit den Evakuierungsmaßnahmen in den letzten zehn Tagen vor der Befreiung zu sehen.

Laut Gerhard Jentschs Drehbuch beschrieb Herbert Weidlich die Lage der sowjetischen Kriegsgefangenen vor Beginn der letzten Judentransporte nach Auschwitz, das taktisch motivierte Zögern des Lagerkommandanten, die Anspannung unter den Gefangenen. „Die illegale Lagerleitung, das ILK, gab die Losung heraus, die Zusammenstellung der Transporte [...] durch alle möglichen Verzögerungstaktiken zu sabotieren [...]. Durch diese Verschleppungstaktik wurde Tausenden von Menschen das Leben gerettet.“ Walter Bartel ergänzte mit der Darstellung, wie die Betroffenen unter Schutz genommen worden seien. „Unsere Genossen aber hatten erfahren, daß diese 46 Häftlinge erschossen werden sollten. Unter ihnen waren solche hervorragenden Persönlichkeiten wie Robert Siewert, Ernst Busse, Bruno Apitz, Henri Pieck, Willi Seifert, Emil Carlebach und andere [...]“¹²¹ Er beschränkte sich auf kommunistische Häftlingspersönlichkeiten, Kogon und andere fehlten.

116 „Komplex 12“ im Drehbuch, S. 87–101.

117 Der verwendete Ausschnitt stammt aus dem von Gerhard Jentsch realisierten Porträt Robert Siewerts, *Meine Begegnung mit dem Kommunistischen Manifest* (DEFA Studio für populärwissenschaftlichen Film und Kurzfilm, 1969, 30 min), denn Siewert verstarb bereits 1973; zur Biographie Siewerts siehe Lutz Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S. 515; Drehbuch *Meine Begegnung mit dem kommunistischen Manifest*, PA Jentsch.

118 Drehbuch, S. 93.

119 Hackett, S. 131ff.

120 Siehe die Liste der 46 in Mahnung und Verpflichtung, S. 558f.

121 Drehbuch S. 118ff.

Was hat das zu bedeuten? Im Falle Kogons erklärt sich die Streichung des Namens aus den ständigen Bemühungen der „Buchenwalder“ in der DDR um die Aufrechterhaltung der kommunistischen Version der Lagergeschichte. Seine differenzierte Wertung in dem Band „Der SS-Staat“ wurde nicht zur Veröffentlichung freigegeben, obwohl bzw. gerade weil sie dem Buchenwaldkomitee und insbesondere Walter Bartel sehr vertraut war. Kogon hatte mit anderen Ex-Häftlingen 1945 Material für eine Untersuchungsgruppe der Abteilung psychologische Kriegsführung beim Oberkommando der alliierten Streitkräfte zur KZ-Geschichte zusammengestellt und auch verschiedenen deutschen Buchenwald-Kommunisten zum Gegenlesen vorgelegt, außer Walter Bartel waren es unter anderen Ernst Busse, Hans Eiden¹²², Baptist Feilen, Stefan Heymann und Otto Kipp.¹²³

In den Vorinterviews waren jedoch generell keine Namen genannt worden. Ein Tribut der Buchenwalder an verstorbene Genossen wie Ernst Busse und Robert Siewert, die in den frühen fünfziger Jahren politische Repressalien erfahren hatten?¹²⁴ Im Falle Ernst Busses, eines führenden Funktionshäftlings und Mitglieds der dreiköpfigen Leitung des ILK in Buchenwald, der 1951 nach seiner Verurteilung durch ein sowjetisches Militärtribunal als „Kriegsverbrecher“ in sowjetischer Lagerhaft verstarb, wird recht deutlich, daß die führenden LAG-Leute zumindest indirekt auch dem Schicksal einiger Genossen in der Zeit der Parteiüberprüfungen gedenken wollten. Der auch unter den politischen Häftlingen nicht unumstrittene Busse war zwar schon 1957 in der SED intern rehabilitiert worden, doch erfolgte diese selbst nach Bemühungen von Buchenwaldkameraden nicht öffentlich.¹²⁵ Erst 1990 distanzierte sich die SED-Nachfolgepartei PDS völlig von den sowjetischen Vorwürfen und rehabilitierte Busse als Opfer stalinistischer Willkür.¹²⁶ Laut Drehbuch bekräftigte Walter Bartel Busses große Autorität unter den deutschen Kommunisten im Lager bzw. im ILK, gleichzeitig die Umstände des Todes Busses euphemistisch verschweigend: „Ich werde

122 Zu Hans Eiden, s. Niethammer, *Der „gesäuberte“ Antifaschismus*, S. 498; Beate Dorfey, *Zur Problematik des kommunistischen Widerstandes im Konzentrationslager Buchenwald: Der Fall des Trierer Kommunisten Hans Eiden*, in: *ZfG* 43(1995)6, S. 515–534 und Horst Gobrecht/J. Stroeck, *Eh' die Sonne lacht. Hans Eiden. Kommunist und Lagerältester im KZ Buchenwald*, in: *BzG* 38(1996)4, S. 125.

123 Bericht Eugen Kogons u. a, vom 10.5.1945, in: Niethammer, S. 198–206, v. a. Anm. 67, S. 198f. Danach soll Stefan Heymann vom ILK beauftragt worden sein, Kogons Bericht danach zu kommentieren, daß kritische Äußerungen gegen Buchenwald-Kommunisten unterblieben. Der Bericht wurde dann auf einer Versammlung vor 15 politischen Häftlingen, überwiegend aus der früheren Kapo-Gruppe Buchenwalds, vorgetragen und gebilligt. Vgl. hierzu auch die Darstellung Michael Kogons, *Buchenwald. Eugen Kogon, die Kommunisten und die Wahrheit*, in: *Neue Gesellschaft – Frankfurter Hefte* 44(1997)5, S. 459–462. Der in der ersten Ausgabe 1947 dokumentierte Hinweis auf diese Absprache mit Funktionshäftlingen, hatte Kogon in der Erstausgabe von *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* (1946) vermerkt; er fehlt in den folgenden Auflagen. Im weiteren wird zitiert nach der Taschenbuchausgabe des Heyne-Verlags, München 1974 (Lizenzausgabe; die Lizenz lag beim Münchner Kindler Verlag).

124 Siehe ausführlich zu Ernst Busse: Lutz Niethammer, *Kap. II, Die „Säuberung“ der Kämpfer. „Geheimakte Buchenwald“*, S. 68–94.

125 Zu den internen Vorwürfen gegen Busse siehe besonders die Stellungnahmen von Kommunisten bei Niethammer, *ebd.*, Kapitel *Kaderkontrolle*. In der *Angelegenheit des Genossen Ernst Busse*, S. 257–353.

126 Siehe Walter Bartels Brief an den leitenden Sekretär des KAW, Otto Funke, vom 23.8.1972, dokumentiert bei Niethammer, S. 482 und die Erklärung der Zentralen Schiedskommission der PDS vom 31.3.1990 zu Ernst Busse und Kurt Müller, *zit. ebd.*, S. 487.

nie vergessen, daß der leider viel zu früh verstorbene Kapo des Häftlingskrankenhauses, Genosse Ernst Busse, nach solch einer Zusammenkunft (des ILK nach seiner Gründung 1943, T. H.) zu mir sagte: ‚Wenn ich mir das so anschau, sind wir eigentlich eine kleine Kommunistische Internationale.‘ Es folgt eine Aufzählung der wichtigsten Mitglieder des ILK.¹²⁷ Diese von Bartel erwähnte Bemerkung Busses ist von mehrfacher Bedeutung. Zum einen, weil im Mai des Jahres 1943 die Komintern auf Anweisung Stalins aufgelöst wurde und die Nachrichten in Kreisen der politischen Buchenwald-Inhaftierten wohl deutliche Irritationen hervorriefen, zum anderen, weil sich die Bedingungen für eine illegale Tätigkeit im kriegsbedingten Funktionswandel des Lagers als Arbeitskräftereservoir für die Außenkommandos in den nahegelegenen Rüstungsbetrieben und im massiven Anwachsen des Häftlingsbestandes in den Kriegsjahren verbessert hatten.¹²⁸ Zweifellos offenbarte sich hier ein demonstratives Selbstbewußtsein der ehemaligen ILK-Mitglieder, das trotz ihrer Niederlage gegenüber den Moskau-Remigranten in den politischen Säuberungen der frühen fünfziger Jahre in der SED nicht völlig gebrochen worden war.¹²⁹ Doch reichte es nicht aus, um die zitierte Passage bei der Endfertigung des Films zu belassen. Sie entfiel.

Im Vorinterview hatte Bartel die Rettungsaktion für die 46 Häftlinge wesentlich ausführlicher beschrieben. Das ILK habe diese unter seinen Schutz gestellt. Es sei das erste Mal gewesen, daß öffentlich in den Blocks über die Existenz des Komitees gesprochen worden sei. Er beschrieb, wie die Aufforderung nachdrücklich durchgesetzt wurde: ‚Kameraden, nicht aus dem selben Block, möglichst aus einem anderen, baten in den einzelnen Flügeln um Ruhe und erklärten, morgen früh werden 46 Kameraden aufgerufen. Sie sollen zum Tor kommen, und das ILK schätzt ein, daß sie liquidiert werden sollen zur Abschreckung und hat beschlossen, sie nicht auszuliefern. Diese Kameraden werden sich verstecken und werden unter den Schutz des ILK gestellt. Wer es auch nur wagen sollte, diese Kameraden zu verraten, ist ein Verräter, und Verräter sterben. Ich weiß noch in meinem eigenen Block 38, daß eine heftige Diskussion, die nachts schon in den Pritschen entstand, ILK, was sind denn das für Leute, (das) gibt’s doch gar nicht.‘¹³⁰ Die erwartete Wirkung am nächsten Morgen schien nach Meinung Bartels die Stimmung im „ganzen Lager“ für einen Aufstand geschaffen haben, daß eine militärische Organisation existiere, die alles versuchen werde, um weiteren Liquidierungen von Gefangenen entgegenzuwirken.

Zwei Dinge sind hierbei bemerkenswert. Bartel deutete das Wolfsgesetz im Lager an („Verräter sterben“), was erzählerisch und filmisch nur selten thematisiert wurde¹³¹ und die

127 Drehbuch, S. 96, PA Jentsch.

128 Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, S. 74ff. und Niethammer, S. 49f. Zur Kominteraflösung siehe Hermann Weber, *Neue Einsichten zur Komintern*. Die Dimitroff-Tagebücher und Telegramme als zentrale Quellen der späteren KI-Entwicklung (Dokumentation), in: *Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung*, Berlin 2000/2001, S. 339–350.

129 Nach Hermann Axens Erinnerung teilten sich die Meinungen im Buchenwaldkomitee nach der Befreiung in eine von Walter Bartel vertretene Position, das Komitee zur Führung einer neu zu gründenden Kommunistischen Partei in Deutschland zu erklären und in eine andere, die die Politik der aus Moskau zurückgekehrten KPD-Führung unterstützten (Hermann Axen, *Ich war ein Diener der Partei*, S. 66).

130 Interview mit Walter Bartel, Abschrift, PA Jentsch.

131 Vgl. die Ausführungen zu dem zweiteiligen DEFA-Film *Die gefrorenen Blitze* der vorliegenden Untersuchung) Generell zur Lagerfeme und zur Tabuisierung in der DDR-Geschichtsschreibung Lutz Niethammer, *Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*. Beitrag zum Mauthausen-Symposium in Wien am 4.5.1995 und das von der Redaktion des „Neuen Deutschland“ angeregte Streitgespräch zwi-

Tatsache, daß von einer geheimen Organisation bis dahin „öffentlich“ im Lager nichts bekannt gewesen sei. Beide Aussagen wurden im Film nicht übernommen. Wie sehr der LAG die politische Brisanz solcher Hinweise bewußt gewesen sein mußte, erschließt sich aus den Bemerkungen Kurt Köhlers zu einer Niederschrift des Mithäftlings und Genossen Walter Wolf („Einige Bemerkungen zur Bestrafung ‚disziplinloser Gesellen‘“)¹³²: „Unter keinen Umständen darf dabei der Eindruck erweckt werden, daß unsere sogenannten Selbstverwaltungsorgane über das Schicksal der Häftlinge zu entscheiden gehabt hätten. Der Terror ging von den Bütteln der Monopolbourgeoisie, der SS aus. Unsere Partei und ihre ‚Organe‘ hatten lediglich die Aufgabe, Schläge gegen die Häftlinge, wenn es möglich war, zu mildern oder in ihr Gegenteil zu verkehren. Wenn wir das nicht beachten, bestätigen wir im Grunde die Darstellung im ‚SS-Staat‘ von Prof. Eugen Kogon. Das wäre das Schlimmste, was uns passieren könnte.“¹³³

3.2.4 Befreiung und Selbstbefreiung: die letzten Tage von Buchenwald

Eine stark abgrenzende propagandistische Funktion nahm die Bewertung der Rolle des amerikanischen Panzerverbandes ein, dessen Spitze bereits am 11. April 1945 das Lager erreichte, die SS in der Umgebung des Lagers in schwere Gefechte verwickelte, den SS-Bereich überrollte, doch aus militärtaktischen Gründen weiterrückte, um die noch aktiven deutschen Wehrmachtseinheiten in der Umgebung Weimars auszuschalten.¹³⁴ In der DDR-Interpretation war dies ein Beleg für das Desinteresse, gar für eine feindliche Haltung der amerikanischen Armeeführung gegenüber einem von Kommunisten kontrollierten und selbstbefreiten Lager, in der Regel wurde dieser Sachverhalt verschwiegen. Nach dieser Lesart sei die US-Armee erst zwei Tage später, am 13. April, im befreiten Lager eingetroffen.¹³⁵ Tatsächlich übernahm die US-Armee an diesem Tag offiziell die Kontrolle über das Lager, stellte Militärposten an den durchschnittenen Zäunen auf, doch der Abzug der SS am 11. April war Folge des Vormarschs der Panzergruppe Pattons gewesen, die kurz zuvor das Lager Ohrdruf ohne Überlebende aufgefunden hatte. Die Autoren Kühn und Weber betonten ihrerseits, Idealisierungen in amerikanischer Sicht abwehren zu wollen. Beide angeführten

schen Niethammer und Kurt Pätzold über das Buch „Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus“, stark gekürzte redaktionelle Fassung, abgedruckt im „Neuen Deutschland“ vom 13. April 1995, S. 9 („Keine Stunde Null der Forschung“).

132 Zu Wolfs Biographie s. Niethammer, *Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus*, S. 518.

133 Kurt Köhler weiter: „Zu den Zinkern. Ist es richtig zu schreiben: ‚Wir haben sie auf Außenkommandos verfrachtet‘? Wenn man das richtig durchdenkt, hätten wir damit zwar die Gefahr für die Buchenwalder vermindert, aber die Gefahr für die Kameraden in den Außenkommandos erhöht. Das wissentlich, dazu noch im Auftrage der Partei. Die Praxis war in Wirklichkeit anders. Überführte Zinker wurden abgeschaltet, ausgeschaltet und entgingen unter den besonderen Umständen in Buchenwald nicht der verdienten Strafe, die sie verdient hatten, wenn sie zu einer potentiellen Gefahr für die Kameraden wurden. Das ist klar und deutlich, ohne zuviel zu sagen.“ (Einige Bemerkungen zur Arbeit von Walter Wolf, 13.3.1975, BwArchiv 32/ X II – 3/97, S. 2).

134 Siehe den Abschnitt „Befreiung von außen und innen“, Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, S. 232ff.

135 Siehe Mahnung und Verpflichtung, S. 485f.; Kühn/Weber, *Stärker als die Wölfe*, S. 273 und Klaus Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, S. 195–201 und zum Vergleich Hermann Axen, *Ich war Diener der Partei* (1996), S. 63: „Die Selbstbefreiung ist nur im Zusammenhang mit der Befreiung des Lagers durch die amerikanischen Truppen zu verstehen.“

Aspekte sind entscheidend verknüpft mit einer offiziell gepflegten Amerika-Kritik, die eine differenzierende historische Betrachtung letztlich nicht erlaubte. Auf diese Weise wurde sie auch in der Buchenwaldgeschichte durch historische Rückprojektion perpetuiert. Insofern sind Erinnerungsreste einzelner Zeitzeugen dieser letzten Tage Buchenwalds von Bedeutung, vor allem, wenn sie in Interviews mit einem gewogenen Außenstehenden wie dem Regisseur Gerhard Jentsch formuliert worden sind. Es stellt sich die Frage, inwieweit sie nun in der Vorbereitung dieses Films berücksichtigt worden sind, d. h. für die Gesamterzählung als wesentlich erachtet wurden.

Die von politischen Häftlingen besetzte Arbeitsstatistik plazierte Ernst Haberland, KPD-Funktionär aus dem Ruhrgebiet¹³⁶ und seit Juli 1937 in Buchenwald interniert, auf den Posten des Vorarbeiters der Lager-Buchbinderei. Dort konnte er sich am Aufbau der militärischen Organisation beteiligen. Im Interview berichtete er Jentsch vom organisatorischen Aufbau, vom konspirativen Waffentraining der illegalen militärischen Gruppen¹³⁷ und von Befreiungsaktionen der Häftlinge. Haberland schilderte dem Regisseur Einzelheiten von der Befreiung des Lagers, die er bereits 1955 in einer knappen Skizze zusammengefaßt hatte.¹³⁸ Danach sollte seine Gruppe im Falle eines Aufstandes, flankiert von jugoslawischen und polnischen Mithäftlingen, die Lagerabgrenzung Richtung Norden sichern. Im Lager selbst hatte der militärische Apparat des Lagerkomitees an mehreren Stellen geheime Depots mit Waffen angelegt. Haberland's Gruppe sollte nach Ausrufung der höchsten Alarmstufe durch die militärische Leitung Waffen abholen und sich zum vorgesehenen Ausgangspunkt an der Nordseite des Lagers begeben. Im Drehbuch heißt es: „Und dann war es auch soweit: Alarmstufe drei mit Waffenempfang. Jetzt erfuhr ich endlich, wo und wieviel Waffen mein Sektor empfängt. Am Block 5 wurde eine Wand eingerissen. Ich bekam 15 Karabiner und Munition.“ Dann folgt die Äußerung Herbert Weidlich's: „Plötzlich sah ich über den Appellplatz bewaffnete Genossen auf das [Haupt-]Tor zu stürmen. Es fielen einige Schüsse, das Tor wurde aufgebrochen, und ich sah die Kämpfer unserer illegalen Militärorganisation durch das Tor stürmen.“¹³⁹ Dann berichtet wieder Weidlich: „Und wenige Minuten später hörten wir die Stimme unseres Lagerältesten Hans Eiden über die Lautsprecheranlage: Kameraden, wir sind frei! Und da ging dann durch das ganze Lager von oben bis unten in allen Sprachen Europas ein Schrei, wir haben uns in den Armen gelegen und haben gebrüllt: Frei!“

Nach der autoritativen DDR-Darstellung von Kühn/Weber agierte die Gruppe um Haberland nach einem sorgfältig vorüberlegten Konzept: „Unsere Gruppen hatte sich schnell vom großen Wirbel im Lager gelöst, denn unsere Stoßrichtung führte in entgegengesetzter Richtung vom Haupttor. Als wir die Baracken hinter uns hatten, standen wir allein, und wir

136 Nach 1945 ging Haberland zurück nach Essen, arbeitete zunächst in der Bezirksleitung, dann in der Landesleitung NRW der KPD. Auf Parteibeschluss siedelte er 1952 in die DDR über, wurde Chefredakteur des Verlags der Gesellschaft für Sport und Technik (GST), dann Oberst der NVA und übernahm im Ruhestand die Leitung des Armeemuseums in Potsdam, Interview mit Haberland, 18.10.1973, Abschrift, PA Jentsch.

137 Schießtraining war unter den Augen der SS selbstverständlich nicht möglich, so daß an einem Karabiner als Anschauungswaffe nur „trocken“ geübt werden konnte.

138 Im einheitlichen Handeln liegt unsere Stärke, hg. vom Zentralvorstand der GST, Berlin(O) 1955, S. 33f.

139 Jentsch vermerkte dazu als Drehbuchanleitung: Andere Genossen [...] berichten sehr kurz, wie sie die Befreiung des Lagers erlebten.“, Drehbuch, S. 121, PA Jentsch.

konnten ungestört operieren, wie es der Plan vorsah.“¹⁴⁰ Offenkundig verlief diese Episode jedoch weit turbulenter und weniger „planmäßig“, als die Aussage Haberlands im Vorinterviews mit Regisseur Jentsch vermuten ließ. Nachdem Haberlands Gruppe die Waffen entgegengenommen hatte, mußten sie sich in einer unübersichtlichen Situation behaupten. „Das war eine ungeheure Bewegung, als wir dort ankamen und die ersten Karabiner in Empfang [nahmen].“ Die Häftlinge hingen an den Fenstern, um die Front zu beobachten. „Da ging es ja mächtig rund. Und als die jetzt sahen, daß wir Waffen bekamen, kam alles herangestürzt und so in allen Sprachen Europas (!) ... kam der Schrei nach Waffen. Da mußten wir wirklich um unsere eigenen Waffen kämpfen, daß die nicht in andere Hände kamen“ (Hervorhebung, T. H.). Haberland erinnerte sich, daß er seinen Karabiner genommen und einen Schuß in die Luft gegeben hatte. „Da mußten wir wirklich alles tun, damit unsere Karabiner uns nicht aus den Händen gerissen wurden. Alle wollten sie jetzt eine Waffe haben.“ Seine Gruppe wollte nun auftragsgemäß die „Nordlinie sichern“, um den Hauptstoß zum Tor bzw. zum Kommandanturbereich abzudecken. Doch nach Erhalt der Waffen habe sich „die Masse dem Haupttor zugewandt, so daß wir als militärische Organisation wirklich allein im Gelände waren und dadurch, nicht ganz planmäßig [Hervorhebung, T. H.], in Aktion treten konnten.“¹⁴¹ Seine und die beiden anderen Gruppen befanden sich plötzlich allein am nördlichen Lagerrand. Sie begaben sich außerhalb der Lagerumzäunung (d. h. die elektrische Spannung war bereits am Lagertor abgeschaltet worden, T. H.) und wurden plötzlich unter MG-Feuer aus dem Wald heraus genommen. Aus ihrer Deckung erblickten sie am Waldrand fünf Panzer, die stehengeblieben waren; „die wußten wohl auch nicht, was sich da abspielt“. Haberland befahl zwei polnischen Mitkämpfern, die Herkunft der Panzer zu erkunden. „Da habe ich ihnen noch gesagt, wenn das faschistische Panzer sind, und die sehen Euch mit den Gewehren, dann sagt Ihr, wir wollen das Lager gegen die Amerikaner verteidigen“. Doch dann feuerten die Panzer in den Wald gegen die deutsche MG-Stellung, schützten so das Lager. Die Häftlingsgruppe stellte fest, daß es sich um amerikanische Panzer handelte. Sie nahmen nun Verbindung mit der Führung der Tanks auf, trafen Absprachen, beobachteten, wie amerikanische Einheiten außerhalb des Lagers sich absetzende SS-Leute gefangen nahmen. Später, so seine Sicht, informierte die Führung der amerikanischen Einheit über Hein Studer die militärische Leitung der Häftlinge, daß sie weiterrücken mußten, weil zwischen der amerikanischen Panzerspitze und der eigentlichen Front noch Wehrmachtsverbände operierten.¹⁴² Die Amerikaner zitiert Haberland so: „Also, Ihr müßt damit rechnen, daß Ihr von diesen [Wehrmachts-]Verbänden angegriffen werdet und Ihr müßt Euch selbst verteidigen, wir können uns nicht um Euch kümmern.“¹⁴³

Diese Ereignisfolge außerhalb und innerhalb des Lagers wird im Film außer acht gelassen. Sicherlich ließ sich nicht alles *en detail* erzählen, das ließ die Aufgabenstellung nicht zu. Doch läßt sich eine Logik der Auslassungen erkennen. Während die Drehbuchkonzeption das Bild einer, aufgrund einer reibungslos funktionierenden illegalen Lagerorganisation vollzogenen Selbstbefreiung zu stärken suchte, wirkte dieser von Haberland geschilderte Ablauf der Episode der gewünschten Deutung tendenziell entgegen. Nur wenige Monate

140 Kühn/Weber, *Stärker als die Wölfe*, S. 262.

141 Interview mit Haberland, ebd., S. 43.

142 Ebd., S. 47.

143 Ebd. S. 44–47; vgl. Kühn/Weber, *Stärker als die Wölfe und Drobisch, Widerstand in Buchenwald*.

später erreichte Walter Bartel über die belgische Amicale de Buchenwald ein an die Veteranenorganisation der 6. Panzerdivision gerichteten Brief des ehemaligen Generalmajors R. W. Crow, des Befehlshabers der 6. amerikanischen Panzerdivision, worin er ausführlich seine Beobachtungen während des Vorrückens bis Jena am 11. April 1945 wiedergab.¹⁴⁴ Demnach rückte die Division in vier Hauptkolonnen vor, die rechte, südliche Kolonne hatte sich geteilt und kam „etwa drei oder vier Meilen nördlich von Buchenwald durch.“ Beim Dorf Hottelstedt, einige Meilen nordwestlich von Buchenwald, wurden etwa 15 SS-Truppenangehörige durch die südliche Kolonne gefangengenommen. Von einer Gruppe entflohener russischer Gefangener, die aus den Wäldern heraus versuchten, SS-Leute anzugreifen, erfuhr die Kolonnenführung Näheres über das Lager. „Die Russen wurden zurückgehalten und verhört (befragt). Sie berichteten über den Standort des Lagers und den Fakt, daß die Wachmannschaften alle geflohen waren, als sie vom Vormarsch der Amerikaner erfuhren.“ Der zuständige Hauptmann, der im Sinne eines schnellen Vorgehens zu handeln angewiesen war und wußte, daß der Weg nicht über Buchenwald führte, schickte trotzdem eine Patrouille mit zwei russischen Häftlingen als Führer und einem Dolmetscher los. „Die Patrouille fand Buchenwald unbewacht vor, sie wurden von einigen Tausend tauglichen Insassen begeistert empfangen, die ihnen erzählten, daß ungefähr 21 000 Häftlinge da wären, sehr viele dem Verhungern nahe und krank. Die Patrouille berichtete der Division und der Armee durch Funk, was vorgegangen war, übergaben den wenigen Proviant, den sie hatten, dann eilten sie schleunigst zurück zu ihrer Einheit. Es war mitten am Nachmittag, spät am Tage, als eine Ablösung das Lager erreichte,“ Militärärzte brachten einige Medikamente und Lebensmittel. Crow, der erst am Abend davon erfahren hatte, billigte das eigenmächtige Handeln, worüber höhere Dienststellen informiert wurden. Crows Gesamteinschätzung lautete: „Das schnelle Vorgehen der Dritten Armee mit der 6. Panzerdivision, die den linken Flügel führte, hatte offensichtlich die SS-Wachmannschaften erschreckt, was zur Desertation führte, die Insassen frei zurücklassend. Einige, einschließlich der o. a. Russen, gingen fort, aber die große Mehrheit blieb, sie organisierten sich selbst und warteten auf unser Eintreffen, das binnen kurzem erfolgte. Es ist wahrscheinlich richtig zu sagen, daß Buchenwald durch den bedrohlichen amerikanischen Vormarsch ‚befreit‘ wurde und das Konzentrationslager durch eine Patrouille der 6. Panzerdivision, die im Wechsel das Vorrücken leitete, ‚entdeckt‘ wurde.“ Nach Crows Darstellung läßt sich zweierlei schlußfolgern: Zum einen wendet sie sich gegen eine verklärende Version der zielstrebigten Befreiung Buchenwalds von amerikanischer Seite. Danach war die Flucht der SS viel eher Folge, gewissermaßen Begleiterscheinung des militärischen Vorstoßes gewesen. Eine dem Zustand des Lagers angemessene Versorgung mit medizinischer Betreuung und Lebensmitteln konnte so nicht sofort erfolgen. Andererseits ist durch solche oder ähnliche Berichte, die in der amerikanischen Veteranenvereinigung gesammelt wurden, deutlich geworden, daß das Vorrücken der US-Armee am 11. April Initialzündung für eine völlige Auflösung der sich schon vorher im Zersetzungsprozeß befindlichen Lager-SS gewesen war.

Die LAG Buchenwald, die in der DDR bis 1989 das historische Bild von der Selbstbefreiung Buchenwalds pflegte, nahm zwar solche Informationen von Zeugen der Befreiung

144 Schreiben an Maurice Bolle, Erster Vizepräsident der Amicale de Buchenwald in Brüssel, 31. März 1975 (Übersetzung); das Schreiben ging auch an die US-Botschaft in Brüssel, BArch Berlin SAPMO DY 57; K 22/5).

Buchenwalds zur Kenntnis, hielt sie aber zurück. Der Befreiungsmythos sollte unbeschädigt bleiben. Ebenso hielt sie über Jahre hinweg das historische Faktum des in Buchenwald errichteten geheimen Organisationsnetzes von Häftlingen von sperrigen Details frei, die dem Bild einer unfehlbar agierenden Parteiorganisation zuwiderliefen. Tatsächlich existierten auch andere, nichtkommunistische militärische Organisationen, die teilweise von gefangenen Offizieren aus alliierten Verbänden aufgebaut wurden und sich ebenfalls auf einen Endkampf gegen das auseinanderbrechende Lagerregime der SS vorbereiteten.¹⁴⁵ Nach Einsicht in Archivunterlagen wird erkennbar, wie die Führungsgruppe der Buchenwalder Mitte der siebziger Jahre auch deutlich „abweichende“ Erinnerungen von Häftlingskameraden zu neutralisieren versuchte, um die offizielle Version stabil zu halten. So informierte Walter Bartel im Oktober 1976 seine Mitkameraden in der LAG von der Darstellung eines Genossen, Buchenwaldüberlebenden und Mitarbeiters der Gedenkstätte, Fritz Freudenberg, zu den Ereignissen am 11. April 1945. Freudenberg hatte 1971 seine Erinnerungen an diesen Tag niedergeschrieben, wovon bereits andere Buchenwalder und die Leitung des Internationalen Lagerkomitees unterrichtet waren.¹⁴⁶ Er gehörte zu einem Arbeitskommando von Elektrikern, das in den nahegelegenen Deutschen Ausrüstungswerken (DAW) eingesetzt worden war. Von exponierter Stelle konnte er seit den Morgenstunden des 11. April die Vorgänge im und rund ums Lager verfolgen. Er beobachtete, wie die Wachposten um die Mittagszeit ihren Platz auf den Türmen verließen. Telefonanrufe ergaben, daß bereits SS-Stellen verlassen waren. Von Häftlingen aus der SS-Küche, die von außerhalb des Lagers kamen, erfuhr er, daß sie das Tor selbst öffnen mußten, um hineinzukommen, da die Wache nicht besetzt war. Auch der Wachturm über dem Lagertor war unbesetzt, wie Freudenberg feststellen konnte, nachdem er ihn in Augenschein genommen hatte. Er inspizierte das dort postierte leichte Maschinengewehr und stellte fest, daß es ohne Munition war. Nachdem er sich auf die Zwischenetage des Turms begeben hatte, traf er einen Häftlingskameraden, den Schmied August Bräucker. Er schnappte sich eine dort liegende Panzerfaust, unten stießen sie auf einen unbewaffneten Wehrmachtssoldaten, der von der allgemeinen Auflösung seiner Einheit berichtete. Er sei nur zufällig am Lager gelandet. „Von ihm erfuhren wir, daß schon seit einer Stunde die amerikanischen Panzer über den Ettersberg in Richtung Weimar gefahren seien. Wir drei, Kamerad Bräucker, der Wehrmichtsangehörige und ich, standen nun vor dem Lagertor.“ Am Tor stand, so Freudenberg, der Kamerad Otto Roth mit einer Pistole in der Hand. Er forderte Freudenberg auf, den elektrischen Toröffner zu betätigen. „Kamerad Roth(e) rannte sofort im Laufschrift nach dem Kommandanturbereich. Da nun das Lagertor offen stand, kamen erst einzelne, und dann größere Häftlingsmassen auf das Lagertor zugerannt. Einige hatten Gewehre ! Der Häftlingsstrom zog in das Kasernengelände und nahm die dort befindlichen Gewehre und Munition in Besitz. Zur selben Zeit zogen noch amerikanische Panzer und Fahrzeugkolonnen die Straße von Hottelstedt kommend, durch das Kasernengelände in Richtung Weimar.“¹⁴⁷ Während nach offizieller Darstellung bewaffnete

145 Dokumentiert sind 180 verschiedene Gruppen. Hackett, Buchenwaldreport, S. 129.

146 Fritz Freudenberg, Der letzte Tag vom KZ Buchenwald am 11.4.1945 (Abschrift) und das Rundschreiben von Walter Bartel an Kurt Köhler, Ernst Haberland, Rudi Jahn, Otto Sepke und Herbert Weidlich mit Freudenbergs Darstellung vom 8.10.1976, BwArchiv 32/XII – 3/85. Freudenbergs Bericht vom 31. Januar 1971 ist veröffentlicht bei Manfred Overesch, Buchenwald, S. 78–81. Siehe auch den Briefwechsel zwischen den Ex-Häftlingen Max Mayr und August Bräucker, ebd., S. 71–77.

147 Bericht Freudenberg, ebd. S. 80.

Häftlinge das Lagertor gestürmt hatten und die SS entwaffneten, seien Freudenberg zufolge erst Schüsse zu hören gewesen, nachdem sich die Häftlinge die Waffen aus den SS-Kasernen besorgt hatten. Der damalige Gedenkstättendirektor Klaus Trostorff, selbst ein Augenzeuge dieser Ereignisse, bestätigte gegenüber dem Verfasser in diesem Punkt die Version Freudenbergs.¹⁴⁸ Es hatten demnach nur wenige Häftlinge („drei oder vier“), angeführt vom Lagerältesten Hans Eiden „mit einem Revolver in der Hand“, den Appellplatz in Richtung Lagertor überquert. Erst nach der Durchsage von Hans Eiden über die Lautsprecheranlage des Lagers, daß das Tor offen und das Lager frei von SS sei, habe „ziemliches Durcheinander“ am Lagertor geherrscht.¹⁴⁹ Richard Kucharczyk¹⁵⁰ befragte Gerhard Jentsch bereits im Januar 1974 auf dem Ettersberg unter anderem auch nach den Ereignissen am 11. April 1945. Kucharczyk erzählte erstmals einem Außenstehenden, daß es ihm damals gelungen sei, einen SS-Mann auf einem der Wachtürme¹⁵¹ zu überreden, seinen Posten zu verlassen und ins Lager zu kommen, nachdem er ihm versichert habe, daß ihm nichts angetan werde. Im Lager nahmen Häftlinge diesem verängstigten SS-Mann seine Uniform ab und gaben ihm andere Kleidung. Kucharczyk machte sich dann auf in Richtung Haupttor, wo er die Mithäftlinge Arthur Ullrich und Fritz Freudenberg traf. „Und ich hatte mich kaum umgesehen, da war auch schon Otto Roth (da), aber den habe ich erst gesehen, als der unten von der Baracke herauf kam.“ Kucharczyk unterstützte wiederum Freudenbergs Version. Das Tor hätte gar nicht aufgeschlossen werden brauchen, „denn in dem Eingangstor“, wenn man das Tor betrete, „rechts in dem Fenster war unter dem Fensterbrett ein Druckknopf, das war ein elektrisches Schloß. Und wenn man auf den Knopf drückte, sprang das Schloß auf und die Tür ging auf. Das war alles. Niemand hat aufgeschlossen.“¹⁵² Jentsch fragte nochmals nach, ob der Sturm von Hunderten von Häftlingen auf das Tor sich so abgespielt habe, wie von einem sowjetischen Genossen (gemeint ist die Zeichnung von Jefimenko aus dem Jahr 1945, T. H.) gezeichnet worden sei. Darauf gab Kucharczyk keine klare Antwort, sondern berichtete, wie er ein „leichtes Maschinengewehr auf dem Dach der Kaffeeküche hinter einem Schornstein montiert“ habe. Auf die Frage Jentschs, ob eine ganze Reihe von Häftlingen auf das Tor zugestürmt seien, meinte Kucharczyk dann: „Eine ganze Masse.“ Der Hauptteil der von den politischen Häftlingen versteckten Waffen habe sich im Block 50 befunden. Der

148 Trostorff, der von seiner Baracke im Kriegsgefangenenlager, erste Baracke auf der linken Seite vom Tor aus gesehen, unmittelbar die Vorgänge am Tor überblicken konnte, hat es wiederum nicht so in Erinnerung, daß Freudenberg das Tor geöffnete hatte, räumt aber ein, daß er später hinzugekommen sein mag, Gespräch mit dem Verfasser am 19.8.1999, Bandmitschnitt beim Verfasser.

149 Ebd.

150 Kucharczyk wurde als politischer Häftling schon am 31. Juli 1937 eingeliefert, war als KPD-Mann im Lager dem Rohrlegerkommando für Arbeiten an den Be- und Entwässerungsanlagen zugeteilt, zunächst als Kolonnenführer, dann als der SS gegenüber verantwortlicher „Wasserscheich“. Später beauftragte ihn die Parteiorganisation, sich an militärischen Vorbereitungen zu beteiligen, hauptsächlich Waffenherstellung und -beschaffung; Mit dem Wissen des Augenzeugen baute er für die Gedenkstätte eine nicht maßstabsgetreue Nachbildung der Genickschußanlage, mit der sowjetische Kriegsgefangene massenweise ermordet wurden. Interview, 10.1.1974, Interview Jentsch mit Kucharczyk, Typoskript, PA Jentsch.

151 „Turm 23“, dem äußersten Westturm, am Toreingang zu der Fabrikanlage der Deutschen Ausrüstungswerke (DAW), ebd., S. 34ff.

152 Ebd., S. 38.

Genosse Fritz Jehle habe großes Vertrauen zu ihm gefaßt und ihn zu diesem Block mitgenommen.¹⁵³

Diese Beispiele offenbaren, wie die LAG-Leitung, bzw. die Führungsgruppe der Buchenwalder auf Details von Mitkameraden achten mußte, damit der Erzählkanon nicht beschädigt wurde, der mit dem Vorführfilm ... *und jeder hatte einen Namen* beglaubigt werden sollte. „Demnach hätte kein Sturm auf das Lagertor stattgefunden, bzw. dieses sei bereits offen gewesen, weil die SS schon die Flucht ergriffen hätte, so daß die Häftlinge „nur ein von der SS verlassenes Lager übernommen (hätten), ganz so, wie es die feindliche Seite heute behauptet“, so Bartels Schlußfolgerung.¹⁵⁴ Einstudierte Reflexe auf „offene Flanken“, die „antikommunistische, feindliche Stimmen“ auszunutzen verstünden, wurden hier wirksam, obwohl Freudenberg's Erzählung die bedrohliche Atmosphäre von Ungewißheit bestätigt („hektische Ruhe“), die an diesem Tag aus Furcht vor möglichen Gegenreaktionen herumstreunender SS-Schergen geherrscht hatte und die vielfältigen Bemühungen von Häftlingen, das Lager auch mit Waffen zu schützen, sehr plausibel machen.¹⁵⁵ Gleichwohl strickte auch ... *und jeder hatte einen Namen* an der Legende weiter.

Das Dilemma des Filmemachers ist offenkundig: In seinen Interviews hatte er wertvolle Erinnerungsinformationen von ehemaligen Häftlingen festgehalten, doch nur sehr begrenzt im Rahmen eines restriktiven Erzählkanons verwerten können. Die historische Tatsache, daß sich in Buchenwald Häftlinge bewaffneten – wenn auch in militärisch kaum effektiver Weise – und den anrückenden Amerikanern kampflos ein weitgehend sicher kontrolliertes Lager übergeben konnten, war zu einem furios-kämpferischen Mythos überhöht worden, der eine differenzierte Darstellung unmöglich machte.

Die letzten Tage von Buchenwald, die wohl wichtigste Sequenzfolge des Films, bildet sich auf der Bild/Tonspur von ... *und jeder hatte einen Namen* so ab:¹⁵⁶

Walter Bartel (in Blickrichtung zur Kamera): „Viele Historiker, viele Kameraden aus der großen internationalen Familie der Buchenwalder, datieren den Beginn der Selbstbefreiung des Lagers auf den 5. April abends [...]. Das ILK diskutierte, wie erreicht werden könne, die von der SS-Lagerleitung zum nächsten Morgen angeforderten 46 Häftlinge zu schützen. Die Lagerleitung vermutete in diesen Personen die illegale kommunistische Leitung ... Zum ersten Mal öffentlich gab das ILK den Häftlingen in der Nacht in allen Blocks bekannt, diese 46 Kameraden stehen unter unserem Schutz. Sie wurden versteckt.“ (Peter Sturm spricht im Off-Kommentar:) Am nächsten Morgen suchte und tobte die SS, „und es erkannten die Häftlinge, hier

153 Ebd., S. 40f.

154 Bartel an Kurt Köhler, Ernst Haberland, Rudi Jahn, Otto Sepke und Herbert Weidlich, 8.10.1976.

155 Die komplexen Ereignisse am 11. April beschreibt Hermann Langbein in seiner quellengesättigten Darstellung des Widerstands in den Konzentrationslagern und zitiert auch Fritz Freudenberg's Bericht. ... nicht wie die Schafe zur Schlachtbank, S. 366–377, hier: S. 373f; s. auch Stefan Heymann's Bericht zur Befreiung des Lagers, in: Hackett, S. 367–374 und die beiden anonymen Notizen, ebd., S. 374ff.

156 Da keine Kopie mit time-code zur Verfügung stand, nach der Kopie von ...*und jeder hatte einen Namen* im Archiv der Gedenkstätte Buchenwald; vgl. das Einstellungsprotokoll. „Cinematographie des Holocaust“, www.fritz-bauer-institut.de.

ist eine Kraft, die uns führt und schützt.“ (Walter Bartel): „Die Tage vor dem 11. April 1945 gehörten zu den schwierigsten der Tätigkeit des ILK. Es stand die Frage, wann können wir mit dem Aufstand beginnen und die Sicherung haben, daß der Aufstand auch zum Siege führt. Es waren Vorschläge da, früher zu beginnen. Das ILK hat zweimal nachts lange leidenschaftlich diskutiert, aber dann am 11. April vormittags konnten wir, das ILK, befreit sagen, jetzt ist der Zeitpunkt da.“ (Ernst Haberland) „Das Lager war wie ausgefegt. Aber plötzlich sah ich die bewaffneten Kämpfer unserer illegalen Militärorganisation auf das Lagertor zustürmen. Sie brachen das Tor auf. Es fielen einige Schüsse. Wenige Minuten später hörte ich die Stimme von Hans Eiden, Kameraden wir sind frei. Da ertönte ein Aufschrei durch das ganze Lager: Frei, in allen Sprachen Europas.“ (Bild: Kamera schwenkt über Details der Zeichnung „Sturm auf das Lagertor“ von Roman Jefimenko und nimmt schließlich das vollständige Motiv ins Bild). (Emil Carlebach) „Und es hat gezeigt, was wir, Kommunisten, selbst mit fast leeren Händen, nur mit Bewußtsein, Disziplin und Energie zu schaffen vermögen.“

Eine anschließend montierte Aussage von Marcel Paul, dem zeitweiligen Vorsitzenden des Internationalen Buchenwald-Komitees und Vizepräsidenten der FIR, hat verstärkende Funktion (in französisch, mit eingesprochener deutscher Übersetzung): „Ich glaube, daß man dies hier sagen muß, damit es überall klar ist. Die Rolle der deutschen Kommunisten im Lager Buchenwald ist bedeutend, außerordentlich bedeutend gewesen und hat den Geretteten aller Länder Glück und Hilfe gebracht.“ Anschließend Herbert Weidlich: „Es gab tausende kranker Kameraden, es gab hunderte sterbende Kumpels. Nahrungsmittelreserven gab es im Lager nicht, und es mußten dann ... zwanzigtausend Häftlinge ernährt werden. Deshalb gab das ILK die Weisung heraus, daß jeder auf seinem Posten zu verbleiben hat.“ (Peter Sturms Off-Kommentar) „Wir waren frei. Zwei Tage schützte unsere militärische Organisation das Lager, bis dann die Amerikaner kamen und die Journalisten aus aller Welt. Sie sahen Buchenwald ungebrochen, diszipliniert unter der Leitung des nunmehr legalen ILK.“

3.2.5 Die Tage nach der Befreiung

Aus diesem Grunde wurde auch das Verhältnis der politischen Häftlinge zur anrückenden US-Armee nur in bereinigten Darstellungen beschrieben. In den einschlägigen Dokumentationen, etwa in der ersten Ausgabe des Bandes „Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte“ aus dem Jahr 1960, fehlen die Protokolle der ersten Sitzungen des Internationalen Lagerkomitees nach der Befreiung vollständig, die die recht konstruktive Zusammenarbeit des Lagerkomitees mit den Amerikanern dokumentieren. Getilgt wurde die an der damaligen Volksfrontpolitik („Anti-Hitler-Koalition“ der Alliierten) orientierte Haltung der führenden KPD-Funktionäre, die spätestens mit Ausbruch der offenen Ost/West-Konfrontation unbrauchbar erschien. Am 13. April 1945 begrüßte Walter Bartel den amerikanischen Kommandanten und schilderte ihm die Aufgaben des Lagerkomitees. Er „unterstrich noch einmal die Verpflichtung, die der amerikanische Kommandant uns auferlegt hat,

Ordnung zu halten und die Verantwortung dafür jeder einzelnen Nationalität überträgt.“¹⁵⁷ Der volle Wortlaut der am 19. April verfertigten Resolution von Vertretern elf kommunistischer Parteien in Buchenwald wurde nicht thematisiert und öffentlich rezipiert. Darin heißt es: „Die militärischen Kader aller Nationen [in Buchenwald, T. H.] haben Schulter an Schulter und gemeinsam mit der alliierten amerikanischen Armee Buchenwald befreit.“¹⁵⁸ Diskrepanzen zwischen historiographischer Detailtreue und funktionalisierten Auslassungen in der Buchenwaldforschung klapften auf, wenn in dem erwähnten Dokumentenband „Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung“ der Wortlaut einer in mehreren Sprachen verkündeten Erklärung auf der Trauerkundgebung am 19. April 1945 in Buchenwald zwar vollständig abgedruckt, doch die Umstände dieser Feier ignoriert wurden. Präsident F. D. Roosevelt war kurz danach verstorben. Seinen Tod hatten die politischen Häftlinge zum Anlaß genommen, eine Trauerfeier beim amerikanischen Kommandanten genehmigen zu lassen. So heißt es unter anderem in dem von Walter Bartel und Marcel Paul verfaßten „Schwur von Buchenwald“: „Heute sind wir frei! Wir danken den verbündeten Armeen der Amerikaner, Engländer, Sowjets und allen Freiheitsarmeen, die uns und der gesamten Welt Frieden und das Leben erkämpften. Wir gedenken an dieser Stelle des großen Freundes der Antifaschisten aller Länder, eines Organisatoren und Initiatoren des Kampfes um eine neue, demokratische, friedliche Welt, F. D. Roosevelt. Ehre seinem Andenken.“¹⁵⁹

Im Drehbuch wurde die Sequenz „Die Tage nach der Befreiung“ mit folgenden Zitaten gestaltet, wobei mehr auf implizit wirksame Interpretationen als auf eine plakative Präsentation Wert gelegt wurde. Danach beschrieb Herbert Weidlich zunächst die Aufgaben des nunmehr legalen Lagerkomitees, die Versorgung der Lagerinsassen, vor allem der Kranken sicherzustellen und die interne Ordnung aufrechtzuerhalten. Die folgende Begegnung mit den Amerikanern, die am 13. April ins Lager kamen, stellt sich in den auf Zelluloid gebannten Äußerungen von Walter Bartel und Ernst Haberland so dar:

[Haberland] „Da die Amerikaner erst zwei Tage später bis nach Buchenwald vordrangen, mußte die Militärorganisation (MO) bis dahin in Verteidigungsstellung bleiben, um das Lager vor den Faschisten zu schützen“. [Bartel]: „Als dann am 13. April endlich die Amerikaner erschienen, begrüßte sie das ILK im Namen der 21 000 befreiten Häftlinge. Der erste Kommandant der amerikanischen Militäreinheit sagte mir das selbst. Er war furchtbar verblüfft, daß so etwas existiert, daß 1500 Leute bewaffnet sind, daß wir Deutschen nicht von den anderen massakriert wurden. Und daß nun auch noch ein Deutscher an der Spitze des ILK stand und noch dazu ein Kommunist, konnte er überhaupt nicht verdauen.“ Schließlich folgt eine Bemerkung Haberland's, die die Aufforderung des amerikanischen Kommandanten wiedergibt, die Waffen abzugeben. „In größter Disziplin“ sei dies auf Veranlassung des MO nach einem letzten Waffenappell, nach Nationen geordnet, geschehen.“¹⁶⁰

157 Protokoll der vierten Sitzung des Lagerkomitees, 13.4.1945, BArch Berlin SAPMO; DY 55; V 278/2/23, pag. 6–9.

158 Faksimile der Resolution in Buchenwald Vertreterer Kommunistischer Parteien, Drobisch, Widerstand in Buchenwald, S. 205 und Langbein, S. 377.

159 Ansprache in französischer, russischer, polnischer, englischer und deutscher Sprache auf der Trauerkundgebung des Lagers Buchenwald am 19. April 1945. Mahnung und Verpflichtung, S. 562f. Das Dokument ist als Faksimile auch bei Drobisch, Widerstand in Buchenwald, S. 207, abgedruckt.

160 Drehbuch, S. 122f.

Im Vorinterview beschrieb Bartel, wie der amerikanische Kommandant (Colonel Ball) nach der Ankunft der amerikanischen Truppen am 13. April 1945 die Wahl Bartels zum Vorsitzenden des nunmehr legalen ILK wiederholen ließ (am Ergebnis änderte sich nichts). Danach hätten die Ex-Häftlinge ihren Freiheitsappell abgehalten, bei dem der amerikanische Kommandant eine kurze Ansprache hielt. (Walter Bartel) „Er hatte mich vorher gefragt – was soll ich dazu sagen. Und ich sagte ihm: Colonel, ich werde ein paar Stichworte machen. Und nach diesen Stichworten, d. h. nach dem ausgeschriebenen Text (!) hat er dann gesprochen und war sehr stolz, daß er dort vor 21 000 Männern aus fast allen Ländern Europas sprechen konnte.“ Dann konterkarierte er diese Episode mit folgenden Worten: „Aber wir haben die 1. Mai-Paraden durchgeführt mit allem, was zum Kampftag der [internationalen] Arbeiterklasse gehört. Der Höhepunkt war das plötzliche Erscheinen eines sowjetischen Offiziers, und alle 21 000 defilierten an der Tribüne vorbei, die wir errichtet hatten vor diesem sowjetischen Offizier. Das hat anscheinend die Amerikaner doch sehr gereizt ...“¹⁶¹ Bemerkenswert ist, daß gerade diese von Bartel erwähnte vertrauensvolle Handreichung für den amerikanischen Kommandanten sowohl in Drehbuch, Film wie auch in späteren Darstellungen unerwähnt blieb, während das Buchenwaldkomitee noch 1948 auf solche positiven Äußerungen amerikanischer Militärs über die deutschen Antifaschisten in Buchenwald großen Wert gelegt hatte.¹⁶²

Dokumentiert ist die Ansprache des amerikanischen Kommandanten auf der Trauerfeier im Lager am 19.4.1945: Ich begrüße auch im Namen der USA-Armee. Die Kundgebung für die Ehrung Eurer toten Kameraden hat mich sehr bewegt. Ich danke Euch für die Ehrung des verstorbenen Präsidenten des amerikanischen Volkes, Franklin Delano Roosevelt. Ihr habt hier eine schwere Zeit hinter Euch. Es ist erstaunlich, wie Ihr in dieser faschistischen Hölle die Kameradschaft aller Nationen geschaffen habt. (...) Ihr könnt mir sehr viel helfen, wenn Ihr Euch unter der Führung der internationalen Komitees und des gesamten Lagerkomitees für alle notwendigen Arbeiten zur Verfügung stellt. Eine amerikanische Armee ist nach Europa gekommen, um die Nazis wegzutreiben, damit eine Welt des Friedens und des Wohlstandes entstehen kann.“¹⁶³ In einem vom 1. Mai 1945 datierten Schreiben des Internationalen Lagerkomitees an den amerikanischen Gewerkschaftsverband CIO heißt es: „Mit der Hilfe Eurer heldenhaften Armee haben wir uns am 11. April 1945 befreit und so das Leben von mehr als 20 000 Menschen aller Nationen Europas gerettet. Von jahrelanger Gefangenschaft, schwerster Arbeit, brutalster Unterdrückung und martervollem Tode sind wir erlöst. 50 000 unserer Kameraden wurden das Opfer nazistischer Brutalität, allein hier in Buchenwald. Euer Volk, geführt von dem großen Präsidenten Roosevelt, ewigen und gefei-

161 Vorinterview, S. 13.

162 So heißt es im Protokoll des Ausschusses für Presse und Literatur des Komitees von der Sitzung am 11.4.1948: „Durch Vermittlung von englischen und amerikanischen Freunden soll versucht werden, alle Nachrichten zu sammeln, die unmittelbar nach der Befreiung Buchenwalds über das Lager erschienen sind. Vor allen Dingen handelt es sich um die offiziellen Äußerungen englischer und amerikanischer Stellen über das vorbildliche Verhalten der deutschen Antifaschisten von Buchenwald und ihre Stellungnahme gegen die SS-Mörder von Buchenwald (z. B. die Rede Montgomerys)“, BArch Berlin SAPMO; DY 55; V 278/2/24. Vgl. auch Klaus Drobisch, *Widerstand in Buchenwald*, S. 202ff. und Kühn/Weber, *Stärker als die Wölfe*, S. 273f.

163 Sie wurde unmittelbar in Deutsch, Englisch, Russisch, Französisch und Polnisch übersetzt, BArch Berlin SAPMO; DY 55; V 278/2/23 VVN-Generalsekretariat, pag. 38.

erten Andenkens, hat nicht gezögert, über das weite Meer zu uns zu kommen, um mit seinen tapferen Verbündeten den Nazismus zu schlagen [...]“¹⁶⁴ Nach dem 1. Mai forderte der amerikanische Kommandant das ILK auf, die Waffen abzugeben und das Komitee aufzulösen, dem es schließlich mit Protestbekundungen Folge leistete. Der Kommandant bedankte sich und zollte der Arbeit des Komitees „seine vollste Anerkennung“, als Soldat müsse er dem Befehl jedoch Folge leisten.¹⁶⁵

Aus dem amerikanischen Besatzungsfilm *Todesmühlen* fügte Regisseur Jentsch an dieser Stelle eine kurze Filmsequenz ein, die Kameraleute der amerikanischen Armee im Lager Buchenwald im April 1945 aufgenommen hatten. Er verwendete jedoch nur sehr kurze Ausschnitte von insgesamt etwa 40 Sekunden, die Einstellungen: „Kolonne Weimarer Bürger auf der Straße nach Buchenwald“, „Zivilisten gehen durch das Lager“, Momentaufnahmen der Betroffenheit von Zivilisten, Menschen, die ihre Augen verdecken, ein Taschentuch vor den Mund halten, Armeeangehörige und Zivilisten zwischen Baracken und Wagen mit Leichen.¹⁶⁶

Zu diesen Aufnahmen war im Drehbuch ursprünglich eine kollektive Schuldzuweisung im Sprecherkommentar vorgesehen: „In Weimar hatte man gesagt: Davon haben wir nichts gewußt – die Spießbürger stellten sich unschuldig. Sie mußten Buchenwald sehen und Zeugen der Grausamkeiten werden. Nie darf vergessen werden, was hier in Buchenwald geschehen.“ Eine Graphik „Todesstatistik Buchenwald“ sollte über diese Aufnahmen eingeblendet werden.¹⁶⁷ Doch diese Version wurde verworfen. Statt dessen sprach Peter Sturm zu dem amerikanischen Filmmaterial folgenden Kommentar: „Aber sie sahen auch das. Die Weimarer, vorwiegend die Nazis, Offiziere und Beamten wurden nach Buchenwald gebracht. Da wollten welche nichts gewußt haben von den Verbrechen, die hier seit fast acht Jahren begangen wurden. Nun mußten sie kommen und sehen. Ihre Augen wollten sich verkriechen vor dem Grauen und der Mitschuld. Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.“

Es folgt eine kurze Einstellung von der Skulptur „Das letzte Gesicht“, mit Verweis auf den Schöpfer Bruno Apitz, „der sie aus dem Holz der Goethe-Eiche schnitzte“, mit einer langsamen Überblendung auf eine Liste von Ermordeten und Gestorbenen im KZ Buchenwald, besonders hervorgehoben die ermordeten russischen Gefangenen. (Kommentar) „Gesamtzahl der Opfer 56 545. Und jeder hatte einen Namen“. Es folgen Standfotos: Häftlingsappell, Lageransichten. (Kommentar) „Am 19. April versammelten sich die Überlebenden von Buchenwald ...“. Weitere Bildfolge (Glocke als akustisches Leitsignal): Realaufnahmen von der Gedenkstätte (Kameratotale), Stelen, Besucher an der Straße der Nationen. (Halbtotale) Peter Sturm rezitiert den Buchenwaldschwur: „Den Toten zu gedenken, den Lebenden zur Pflicht. Denkt an den Schwur von Buchenwald. Wir Buchenwalder kämpften gemeinsam gegen die SS, gegen die nazistischen Verbrecher, für unsere eigene Befreiung. Wir führten in

164 BArch Berlin; SAPMO DY 55; V 278/2/23, pag. 78.

165 Protokoll über die letzte Sitzung des Lagerkomitees am 2. Mai 1945, ebd., pag. 19–21, hier: pag. 19.

166 Gezeigt werden am 16. April 1945 realisierte Filmaufnahmen. Es ist anzunehmen, daß es sich um Ausschnitte („Takes“) aus dem Film *Todesmühlen* (1946) handelt.

167 Rohdrehbuch, S. 124.

vielen Sprachen den gleichen harten, erbarmungslosen, opferreichen Kampf. Dieser Kampf ist noch nicht zu Ende. Wir schwören deshalb vor aller Welt an dieser Stätte des faschistischen Grauens. Wir stellen den Kampf erst ein, wenn auch der letzte Schuldige vor den Richtern der Völker steht. Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung. Der Aufbau einer neuen Welt, des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel. Das sind wir unseren gemordeten Kameraden und ihren Angehörigen schuldig. Zum Zeichen Eurer Bereitschaft für diesen Kampf erhebt die Hand zum Schwur und sprecht mir nach: Wir schwören“ (Glocke als akustisches Symbol bis zum Ende des Films). Bildfolge: Extremansicht vom Turm aus auf den Aufmarschplatz vor dem Denkmal, das Buchenwalddenkmal in der Totale und die Hand des „Schwörenden“ der Buchenwald-Skulptur als SchlußEinstellung.

Anders als ursprünglich vorgesehen, enthielt sich diese Aneinanderreihung von Visiotypen und ikonographischen Bildern einer detaillierten Beschreibung der Ereignisse der letzten Tage von Buchenwald, ein Kennzeichen für den „sachlichen“ Stil des Films. Es sollte weder in einer beschwörend-pathetischen Schlußapothese enden, noch den latenten Vorwurf von den feindlich gesinnten amerikanischen Befreiern bedienen, der, wenn dem detailgenau nachgegangen wäre, kaum aufrechtzuhalten gewesen wäre. Auch zu den zitierten wenigen dokumentarischen Aufnahmen vom angeordneten Besuch Weimarer Bürger im Lager, gibt der Film nur spärliche Informationen über ihren Entstehungszusammenhang. Als symbolische Verweise auf die Verblendung faschistischer Anhänger und Mitläufer gegenüber den nazistischen Verbrechen ermöglichten sie weder eine Auseinandersetzung mit den Filmbildern, die doch in den vergangenen Jahren so selten zu sehen waren, noch mit den Beziehungen der Weimarer Zivilbevölkerung zu dem KZ-Lager auf dem Ettersberg. Mit der Formelhaftigkeit des Buchenwaldschwurs als abstrakt-ethischem Bekenntnis fügte sich auch dieser Film in das antifaschistische Grundprogramm ein und wiederholte einmal mehr das in vorherigen Filmen verwendete Schlußmotiv.

Einen ersten Entwurf des Films hielten die Gedenkstättenverantwortlichen für zu lang. Er wurde von einer Stunde Länge auf etwa 48 Minuten gekürzt und im November 1974 Vertretern der LAG Buchenwald und der NMG vorgeführt. Es entfielen die Beiträge von Heinz Gronau über die Arbeit im Steinbruch und über die Anfertigung von Stichwaffen, von Kurt Leonhard über den Empfang der sowjetischen Kriegsgefangenen, drastische Beschreibungen von Baptist Feilen über am eigenen Leib erfahrene Repressionen der SS sowie „die abschließende Bemerkung von Halle“. Abgesehen von Details gaben sich die Anwesenden bei der Abnahme mit dem Ergebnis sehr zufrieden. „Der Film verdient ohne weiteres das Prädikat ‚sehr gut‘.“¹⁶⁸

Der Film stützt eine Version von Häftlingssolidarität, die bereinigt zu einer Erzählung mit mythenbildenden Tendenzen mutierte. Realitäten der Lagergeschichte verbargen sich in der Produktionsgeschichte des Filmprojekts, um einen Begriff von Eugen Kogon zu paraphra-

168 Walter Bartel, Betr.: Einführungsfilm Buchenwald, 29.11.1974, Archiv Gedenkstätte Buchenwald.

sieren, hinter einer elastischen Trennungswand¹⁶⁹ besonderer Art, die im Kontext der Kanonisierung authentische Berichte aus der Leidens- und Opferperspektive oder für die vorgefaßte Version der Widerstandsarbeit und Aufstandsvorbereitung sperrige Details aus den Erzählungen der Interviewten verdrängte.

An die emotionale Intensität der Spiel- und Fernsehfilmadaptionen von *Nackt unter Wölfen*, insbesondere das Befreiungsszenario der Schlußzene des DEFA-Films, reichte diese dokumentare Produktion bei weitem nicht heran. Eher im Gegenteil: Zeitzeugenaussagen sollten der Erzählung von Buchenwald und der Befreiung die Weihen von „Authentizität“ verleihen. Doch sie verharrten in einem erkennbar vorgefaßten Erzählfluß. Außerdem wurde nur wenig neues fotografisches bzw. filmisches Material verwendet, sei es auch nur als Bildteppich zur oftmals üblichen Illustration und visuellen Strukturierung des Sprecherkommentars oder der Zeitzeugenaussagen. Aber ... *und jeder hatte einen Namen* korrespondierte mit der Fiktionalisierung von „Buchenwald“ im Spielfilm im Sinne eines Fragments des Antifaschismus-Mythos in der DDR. Auf Anregung führender Buchenwalder wurde die vorgelegte Drehbuchfassung des Regisseurs stark modifiziert, möglicherweise, weil sie annahmen, daß sie sich, etwa den Sturm auf das Lagertor betreffend, angreifbar machen würden.¹⁷⁰ Selbst die autoritative Darstellung von Kühn und Weber hielten sie nicht für stichhaltig genug. Eine Sonderausgabe der „Buchenwald-Hefte“ der NMG sollte den Kritiken und Zweifeln begegnen.¹⁷¹ Konsequenterweise verharrte das weit vielschichtigere Rohmaterial von Gerhard Jentschs akribischer, mühsamer Interviewarbeit die Jahre hindurch ungelesen als Fundus „ungewollter Wahrheiten“ (Simone Barck) zwischen den Aktendeckeln seiner privaten Sammlung. Gerhard Jentschs Vorhaben, das nicht verwendete Material in weiteren Projekten zu verarbeiten, wurde nicht verwirklicht.¹⁷²

169 „Hauptgrundsatz des konsequenten, unerbittlichen Kampfes war es, gegen die SS eine undurchdringliche Mauer zu errichten, die nicht sichtbar war aber überall dort in Wirksamkeit trat, wo ein SS-Angehöriger auftrat“. Eugen Kogon, *SS-Staat*, S. 327 und 329.

170 Bartel forderte Kurt Köhler, Ernst Haberland, Otto Sepke, Rudi Jahn und Herbert Weidlich auf, zu überlegen, wie mit der zitierten Darstellung von Fritz Freudenberg zu verfahren sei. Rundschreiben Walter Bartels vom 8.10.1976. *BwArchiv* 32/XII – 3/85.

171 Weidlich hatte seinerzeit an der Veröffentlichung von Kühn und Weber, ihrer Dissertationsschrift, beanstandet, daß ihre Beweisführung zur Darstellung des Buchenwalder Häftlingsaufstandes „nicht überzeugend genug“ sei. Herbert Weidlich an Walter Bartel, betr. Selbstbefreiung Buchenwalds [undat.]; er bezog sich auf einen Brief Bartels vom 9.5.1978, *BwArchiv* 32/XII–3/72 [Mappe 3/49–3/73]. Weidlich ging es um die Veröffentlichung einer Stellungnahme des Internationalen Komitees Buchenwald-Dora zur Befreiung Buchenwalds von der Generalversammlung 1977, die veröffentlicht werden sollte. „Die divergierenden Ansichten darüber, ob sich die Häftlinge selbst befreit haben oder nicht, schaffen wir mit der Veröffentlichung des Dokuments nicht aus der Welt. Wir können sie nur bestenfalls einschränken.“

172 So plante Jentsch etwa einen Film über die Geschichte der militärischen Organisation der Kommunisten in Buchenwald.

4. Filmische Historisierungsversuche in den achtziger Jahren

4.1 Rezeptionsprobleme im Kontext von Gedenkstättenbesuchen

Der 30. Jahrestag der Befreiung vom Nationalsozialismus am 11. April 1975 wurde in vielen osteuropäischen Hauptstädten mit großem Aufwand gefeiert. In Prag sollte gar die Woche des antifaschistischen Kampfes mit einer Großkundgebung von mehreren tausend ehemaligen Buchenwald-Gefangenen eingeleitet werden, etwas später, zum 8. Mai, wurde eine zentrale Veranstaltung der VVN und anderer Organisationen in der Bundesrepublik vorbereitet. In Weimar und Buchenwald richtete der Generalrat des Internationalen Buchenwald-Komitees (IKBD) zum 11.–13. April eine feierliche internationale Zusammenkunft aus. Der Film *... und jeder hatte einen Namen* wurde abends in der Tagungsstätte, im Weimarer Hotel „Elephant“, vorgeführt. Die Tagungsteilnehmer wohnten an diesem Tag auch der Eröffnung der Ausstellung „Kunst hinter Stacheldraht“ bei. Ein Weimarer Kino spielte für die Öffentlichkeit den Film. Im Internationalen Buchenwaldkomitee wurde die „internationale“ Lösung des neuen Films, die Montage von Aussagen von Kameraden aus verschiedenen Ländern, als eindrucksvolles Vermächtnis der kommunistischen Buchenwald-Überlebenden gewertet. „(Durch) die Mitwirkung dieser vielen Kameraden und die klare Aussage über das KZ als Instrument des Naziregimes mit seinem Auftrag für die deutsche Rüstungsindustrie, den Krieg vorzubereiten, die Gegner des Regimes durch das KZ zu isolieren und zur Rüstungsarbeit zu zwingen, wie durch die Anführung einer Reihe eindrucksvoller Dokumente und schließlich durch den Sprecher, den österreichischen Kameraden und Schauspieler Peter Sturm (u. a. *Nackt unter Wölfen*, T. H.), erhält dieser Film eine starke Aussage und politisch-historische Bedeutung.“¹⁷³

Angesichts wachsender Spannungen zwischen den acht internationalen Lagerkomitees erhielt der Film ein zusätzliches Gewicht. Anlaß des Konfliktes lieferten die Verhandlungen um eine gemeinsame Erklärung der Lagerkomitees zum Jahrestag der Befreiung. Die Differenzen entzündeten sich nicht nur an der kritischen Haltung des Präsidenten des Dachauer Lagerkomitees, Guerisse, gegenüber der UdSSR und anderen Ländern des Ostblocks. Weitere Streitpunkte waren u. a. eine stärkere Betonung der „Rolle der deutschen Monopoulbourgeoisie bei der Installierung des faschistischen Regimes“ und die Ignorierung der Rolle der UdSSR bei der Niederschlagung des Faschismus.¹⁷⁴

Buchenwaldkomitee und Lagerarbeitsgemeinschaft kümmerten sich sehr darum, daß der neue Vorführfilm in der Gedenkstätte in den wichtigsten Fremdsprachen englisch, französisch, spanisch und russisch sowie in tschechisch, polnisch und ungarisch zur Verfügung stand. Von den jährlich knapp vierhunderttausend Besuchern in den Jahren 1975 bis 1979 wohnten zwischen 259 000 und 272 000 einer Vorführung des Films von *... und jeder hatte*

173 Siehe den Bericht Walter Bartels über die vorbereitende Tagung der Exekutive des IKBD in Brüssel am 25./26. Januar 1975, BArch Berlin SAPMO DY 57; K 22/5.

174 Ebd., S. 6.

einen Namen bei.¹⁷⁵ In der Regel hielt anschließend ein Gedenkstättenmitarbeiter an einem Modell oder Lageplan des ehemaligen Konzentrationslagers einen einführenden Vortrag. Erst dann konnten sich Besucher selbst einen Eindruck von dem Gelände verschaffen.¹⁷⁶

In Probeläufen außerhalb der Gedenkstätte löste der neue Film nicht nur wegen seiner Länge ein zwiespältiges Echo aus. Gestützt auf Stimmungsberichte aus Schülergruppen und von erwachsenen Lehrgangsteilnehmern bezog sich Walter Bartel in einer Mitteilung an LAG-Kameraden darauf.¹⁷⁷ Er zitierte Bemerkungen der Leiterin einer großen Absolventengruppe der Parteschule des SED-Bezirks Leipzig, die bei einem Besuch in Buchenwald den Film gesehen hatte, sowie Beobachtungen bei Besuchen von Jugendweihengruppen. Bemängelt wurde die Nüchternheit der Darstellung, die der frühere Vorführfilm durchaus transportierte. Nach einer Vorführung des Films in einem Studentenclub in Weimar vor einem sozial heterogenen Publikum (junge Arbeiter, Studenten, Pädagogen) wurden die Folgen unreflektierter Schülerbesuche in Buchenwald bemängelt. Weimarer Schulkinder würden regelrecht nach Buchenwald „getrieben“, bei Veranstaltungen müßten sie Spalier stehen und würden sich deshalb bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit verdrücken.¹⁷⁸ Kritik am Film konzentrierte sich auf die zu starke Präsenz verschiedener Häftlingsaussagen, während deren lebensgeschichtliche Darstellung zu kurz komme. Es fehle an „Ereignissen“, der Film sei zu abstrakt.

Dieser Mangel an historisierender Verortung des Konzentrationslagers und didaktischer Sensibilität wurde auch bei einer Sondervorführung vor Mitarbeitern der NMG Buchenwald angesprochen. Trotz grundsätzlich positiver Urteile kamen Bedenken auf, daß der Zuschauer zu wenig über das Leben jener Buchenwaldhäftlinge erfahre, die im Film Aussagen machten. Mitarbeiter berichteten von Fragen jugendlicher Besucher, wie im Lager mit „Verrätern“ umgegangen wurde und zu den Beziehungen von Häftlingen von Außenkommandos zu zivilen Arbeitern während ihrer Arbeitseinsätze. In Befragungen von Jugendlichen offenbarten sich allgemeine Defizite in der Vermittlung der Lagergeschichte, Filmvorführungen gerieten zu einem Lackmus-Test didaktischer Konzeptionen. Nach Vortrag, Filmvorführung und anschließendem Rundgang über das ehemalige Lagergelände mit Jugendweihen-Anwärtern einer Oberschule ließ der Buchenwaldhäftling Herbert Weidlich im Einverständnis mit den Lehrern einen Aufsatz verfassen: „... und jeder hatte einen Namen“ ein beeindruckender Film?“ Weidlich befand das Ergebnis insgesamt für zufriedenstellend, insbesondere in der Absicht des Films, das SS-Unterdrückungsregime zu schildern. Nach Sichtung der Schulaufsätze hingegen sind die recht häufigen Anmerkungen auffallend, daß „das eigentliche Leben im Lager“, der Alltag der Häftlinge zu kurz komme (etwa die Arbeitsbe-

175 Besucherzahlen des Einführungsfilms ... *und jeder hatte einen Namen*, in: NMG Buchenwald (Hg.), 35. Jahrestag der Selbstbefreiung des Konzentrationslagers Buchenwald am 11.4.1980 (undat.), S. 7; s. a. BArch Berlin SAPMO DY 57; K 38/9.

176 Zumindest gilt dies für die achtziger Jahre. Siehe das Kapitel „Erinnerung der Gedenkstätte“ von Rikola-Gunnar Lüttgenaus Studie, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 89ff., insbesondere S. 94.

177 Er schlug vor, beim Volksbildungsministerium eine Anordnung durchzusetzen, wonach vor dem Besuch von Gedenkstätten eine vorbereitende Jugendweihestunde abgehalten werden sollte. Abschrift eines Schreibens von Erich Haase an Walter Bartel, 23.7.1975 und Notiz Bartels an LAG, 4.8.1975. BwArchiv, Sign. 32/XII-2/5).

178 Die Vorführung fand im Studentenclub der Hochschule für Architektur und Bauwesen am 16.6.75 statt. Bericht Herbert Weidlichs über Vorführungen des Einführungsfilms, 3.7.1975, BwArchiv Ordner Film.

dingungen im Steinbruch oder in den Rüstungsbetrieben) und daß Befremden über das Ausmaß der Repression geäußert wurde. Geäußert wurde der Wunsch nach einer mehr bildhaften Darstellung, nicht selten mit dem Verweis verknüpft, daß für viele, die den Krieg nicht mehr erlebt hatten, „die Grausamkeit und Unmenschlichkeit der SS“ kaum nachvollziehbar sei. Manche Schüler schlugen gar vor, entsprechende Spielszenen einzufügen, um einen stärkeren Effekt zu erzeugen. Andere hielten hingegen die Zeitzeugen-Statements für zu umfangreich, bezweifelten deren Wirkung. Sieht man von manchen stereotypen Formulierungen ab („Lehrreich und interessant“), ergeben sich in diesem Falle bemerkenswerte Trends. Den Schülern erschien der Film, obwohl er die meisten wohl stark beeindruckt hatte, vor allem in der Frage einer emotional überzeugenden Schilderung des Lagerlebens nicht gelungen. Umgekehrt bezogen sich nur wenige in ihren Aufsätzen auf die Widerstandsaktivitäten und die Selbstbefreiung, obwohl dies gerade in den Erzählungen der im Film auftretenden Zeitzeugen im Vordergrund stand, was im Bericht Weidlichs als deutliches Manko festgehalten wurde. Einige wiederum äußerten sich sehr betroffen von Fotos mit Kindern im Lager, deren Gesichtsausdruck man lange in Erinnerung behalten würde.¹⁷⁹

Eine Verallgemeinerung dieser Äußerungen ist nicht möglich. Es fehlt an zuverlässigem Material, wie die Öffentlichkeitsarbeit der NMG Buchenwald vor 1990 von jugendlichen Besuchern wahrgenommen wurde. Doch seinerzeit weggeschlossene „Operativstudien“ aus den Jahren 1985 und 1988 zum Geschichtsverständnis von DDR-Jugendlichen¹⁸⁰ bekräftigten die Beobachtung der Gedenkstättenleitung, daß das routinemäßige wiederholte Postulat von einer den antifaschistischen Helden und den Kämpfen der Arbeiterklasse zugewandten Jugend nicht nur nicht mehrheitsfähig war, sondern auch ein potentielles Einfallstor für rechtspopulistische oder rechtsradikale Geschichtsausblendungen darstellte. In nach 1989 vorgenommenen, ebenfalls nicht repräsentativen Befragungen von Schülergruppen zu ihren Eindrücken von Exkursionen nach Buchenwald wurden Defizite bei Ost-Schülern festgestellt, als deren Hauptursachen sich die geringe Beschäftigung mit den gesellschaftlichen Dimensionen des Nationalsozialismus und eine Ausblendung lebensgeschichtlicher Aspekte im NS-System jenseits von Widerstandsgeschichten in den Schulen der DDR ausmachen ließen. Die Interviewer führten unter anderem auch folgende Meinungsäußerung eines Ost-Schülers über seine Erfahrung mit früheren Buchenwald-Besuchen an: „Es ist nichts weiter hängengeblieben bis auf Thälmann. Auf dem sind sie rumgeritten und konnten kein Ende finden. Thälmann hinten und Thälmann vorne, alles drehte sich nur um den Thälmann. Als ob es keinen anderen gegeben hätte, der sich um die Sache des Volkes verdient gemacht hätte. Die haben den zur Galionsfigur gemacht, bis es uns zu den Ohren rauskam. Deshalb haben sie uns auch in Buchenwald Blumen für den Thälmann niederlegen lassen. Wenn man immer das Gleiche hört, reicht es einem irgendwann. Da schaltet man ab und will gar nichts

179 Die Schüleraufsätze der Oberschule „Ernst Schneller“ in Grünbach im Vogtland und der Bericht Herbert Weidlichs liegen im Archiv der Gedenkstätte Buchenwald, ebd.

180 „Operativstudie – XII. Parlament der Freien Deutschen Jugend“, im Auftrag des Zentralrats der FDJ und „Politisch-historische Einstellungen der Jugendlichen 1988 der DDR“, erarbeitet vom „Sektor Jugend und Ideologie unter Leitung von Wilfried Schubarth, bzw. die ausführliche Darstellung vom März 1989 unter dem Titel „Zum Geschichtsbewußtsein von Jugendlichen der DDR“; vgl. dazu Bernd Siegler, *Auferstanden aus Ruinen ... Rechtsextremismus in der DDR*, Berlin 1991, S. 114ff.; Karl-Heinz Heinemann/Wilfried Schubarth (Hg.), *Der antifaschistische Staat entläßt seine Kinder. Jugend und Rechtsextremismus in Ostdeutschland*, Köln 1992.

mehr wissen. Es war ja auch immer alles so einseitig, dauernd wurde von den bösen Faschisten gesprochen. Man hat ja auch in dem Alter auch noch andere Sachen im Kopf als den antifaschistischen Widerstand. Aber das mußte rein in unsere Köpfe damals, auf Biegen und Brechen.“¹⁸¹ Sicherlich war die rückblickende Wahrnehmung der Gedenkstätte Buchenwald durch Ost-Schüler von dem Zerfall des mit Jugendweihe, FDJ und Gedenkstättenbesuch konnotierten Wertekanon beeinflusst, die Erinnerung durch die politische Zäsur des Umbruchs 1989/90 möglicherweise auch verengt. Doch im Vergleich mit den erwähnten Schülerreaktionen Mitte der siebziger Jahre berührt dieser Befund auch die Konstruktion des Buchenwald-Vorführfilms, dem gerade durch die befragten Zeitzeugen eine eindringliche Wirkung zugeordnet war.

Umgekehrt nutzte es aus pädagogischer Sicht auch wenig, auf Schockwirkungen zu setzen, da dokumentarische Schreckensbilder aus Konzentrationslagern (Leichenberge, Schrumpfköpfe, gegerbte Haut mit Tätowierungen) oftmals als kribbelndes Horrorerlebnis wahrgenommen wurden, anstatt Betroffenheit zu erzeugen. Ihre Wirkung verselbständigte sich um so mehr, wenn die Vor- und Nachbereitung der Exkursionen von Pädagogen gar nicht, oberflächlich oder wie oft mit geschichtspolitischen Leerformeln erfolgte. „Ältere Geschwister wecken die Neugierde durch Schauergeschichten von dem schrecklichen Film und anderen Details, die dort zu sehen sind.“ Manchen Befragten sei Buchenwald durch die Pflichtlektüre des Romans *Nackt unter Wölfen* ein Begriff, allerdings nur insofern, als sich dort „die Geschichte mit dem versteckten Kind“ abgespielt habe und alles sehr grausam gewesen sei. Bei einigen hätte das Buch keinen Eindruck hinterlassen, da sie es „wie ein Comic-Heft“ gelesen hätten.¹⁸² Deshalb war es kaum verwunderlich, daß sich in den siebziger und achtziger Jahren im rezeptiven Verhalten von DDR-Jugendlichen gegenüber Themen zum Nationalsozialismus entsprechende Ambivalenzen herausbildeten, was nicht dem Konsum von „gewaltverherrlichenden“ Sendungen des westdeutschen Fernsehens angelastet werden konnte.¹⁸³ Die Notwendigkeit einer Emotionalisierung durch adäquate Darstellungsformen, ohne geschichtspolitische Vorgaben und pädagogische Zielsetzungen preiszugeben, schien manchen Mitarbeitern der Gedenkstätte durchaus bewußt. Die Direktion befürchtete bereits während der Vorbereitungen für ... *und jeder hatte einen Namen* kontraproduktive Effekte durch Überforderung insbesondere junger Zuschauer. Bereits im Frühjahr 1979 trug Direktor Trostorff seine Bedenken erneut vor und regte eine Überarbeitung bzw. eine kürzere Fassung an. Ausländische Besuchergruppen hätten wiederholt den Wunsch geäußert, den früheren Film zu sehen. Doch die „Buchenwalder“ um Walter Bartel gaben sich reserviert, „seitens der LAG erfolgt vorerst keine Stellungnahme.“ Die Angelegenheit wurde an die zuständigen Mitarbeiter der Gedenkstätte für Besucherführungen delegiert. „Das Pädago-

181 Cornelia Fischer/Hubert Anton, Auswirkungen der Besuche von Gedenkstätten auf Schülerinnen und Schüler. Breitenau – Hadamar – Buchenwald. Bericht über 40 Explorationen in Hessen und Thüringen, Studie im Auftrag der hessischen und thüringischen Landeszentralen für Politische Bildung, hg. von den Hessischen und Thüringischen Landeszentralen für Politische Bildung, Wiesbaden/Erfurt 1992, S. 35ff.

182 Ebd., S. 45f.

183 Vgl. etwa den Beitrag von Martin Straub zur Rezeption des DEFA-Films „Die Abenteuer des Werner Holt“ über junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg und der Sehnsucht von DDR-Jugendlichen nach dem „gefährlichen Leben“, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek, Helden, Täter und Verräter. Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 1999, S. 211–231.

gen-Kollektiv soll ein Konzept mit Vorschlägen vorlegen.“¹⁸⁴ In einem anderen Zusammenhang konstatierte Trostorff, daß der Film vor allem Schüler, insbesondere 14–15-jährige, die zu Jugendstunden zur Vorbereitung der Jugendweihe nach Buchenwald kamen, überlastete. Der Einführungsfilm müsse sich vielmehr an einen breiten und differenzierten Publikums-kreis wenden.¹⁸⁵ Wenige Jahre später schlug die Gedenkstättenleitung eine Neuproduktion vor.

Gleichsam als Etappe und „Ursprung der Zukunft“ war der Gedächtnisort starkem Ent-historisierungsdruck ausgesetzt. Einerseits machte in den achtziger Jahren den Mitarbeitern der Gedenkstätte das vor allem bei jugendlichen Besuchern anwachsende Unbehagen an immer wiederkehrenden Erzählungen, Bildern und Filmen und wegen eines trotz aller orga-nisationspolitischen Kniffe schwindenden spontanen Interesses in der Bevölkerung deutlich zu schaffen.¹⁸⁶ Andererseits eröffnete sich den Gedenkstätten Möglichkeiten, derartigen „Übersättigungs“-Tendenzen zu begegnen. In der pädagogischen Arbeit wurden stärker dialogische statt der üblichen deklaratorischen Vermittlungsformen ausprobiert, neue Kon-zepte zielten auf mehr Eigenständigkeit und individuelle Wege der Auseinandersetzung mit der Lagergeschichte. Im Forschungsbereich der Gedenkstätte wurden „– unter dem Primat des Dialogs und der Wahrhaftigkeit der Wissenschaft – vergangene Wirklichkeiten neu thematisiert“, etwa in der Beschäftigung mit der Geschichte einzelner Häftlingsgruppen und deren Schicksale, nicht mehr ausschließlich wie bisher unter dem enggeführten Aspekt des politischen Widerstands unter kommunistischer Hegemonie.¹⁸⁷

Schließlich hatte die DDR-Fernsehpublizistik seit Ende der siebziger Jahre verstärkt Er-innerungspolitik zu visualisieren versucht und Zeitzeugenschaft als eingeständige Größe in Dokumentationen und Reportagen verarbeitet. Die Redaktion „Geschichte“ des Bereichs Publizistik des Fernsehens der DDR brachte in den frühen achtziger Jahren Beiträge auf den Weg, die neues über die Lagergeschichte aus der Sicht von Überlebenden erzählten oder zumindest neu erzählten, etwa über den alljährlichen Gedächtnismarsch von Überlebenden des Konzentrationslagers Sachsenhausen und Jugendlichen zur Erinnerung an „Todesmär-sche“ von Häftlingen 1945.

4.2 Vorsichtige Erweiterung: Einführungsfilm *O Buchenwald* (1984/85)

Zur Eröffnung eines neuen Museums des antifaschistischen Widerstandskampfes in Bu-chenwald am 12. April 1985 wollte die NMG Buchenwald einen neuen Vorführfilm einset-zen und erteilte dem DEFA-Studio für Trickfilm in Dresden 1982 den Auftrag, das hierfür mit dem Fernsehen der DDR eine Kooperation einging. Als Autor und Regisseur wurde

184 Sitzung vom 8.3.1979, BwArchiv 32/X II – 3/49–3/73.

185 Trostorff an Ulrich Teschner, den Regisseur des Einführungsfilms *O Buchenwald* (1984), 4.10.1983, Privatarchiv Ulrich Teschner (im folgenden: PA Teschner).

186 Vgl. dazu die Befragungen u. a. von thüringischen Schülern nach 1989 zu ihrer Wahrnehmung von Buchenwald. Cornelia Fischer/Hubert Anton, Auswirkungen der Besuche von Gedenkstätten, bes. S. 36–64.

187 Rikola-Gunnar Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 139.

Ulrich Teschner¹⁸⁸ gewonnen, damals Regisseur beim Fernsehen, im Bereich Publizistik. Bereits im Mai 1982 hatte der Leiter der Redaktion der Arbeitsgruppe „Geschichte“, Hans Bentzien, mit seiner Mitarbeiterin Eva Maria Kohl eine detaillierte Ideenskizze vorgelegt. Gedacht als Hinführung zum neuen Präsentationskonzept des Museums, sollte der Film „emotional stark wirken, um die Besucher, die mit unterschiedlichen Voraussetzungen kommen, seelisch aufzuschließen.“¹⁸⁹ Er sollte darlegen, daß „die Ideen des Humanismus und der Aufklärung während des Faschismus von den Häftlingen und anderen Gegnern des Faschismus bewahrt und in unsere Zeit weitergetragen wurden.“ Der Themenkatalog umfaßte die Gewaltverbrechen der Nazis, den imperialistischen Charakter der faschistischen Herrschaft, die Assoziation, daß historische Entscheidungen („Wer Hitler wählt, wählt den Krieg“) mit aktuellem Bezug zur NATO-Raketenrüstung zu sehen sei, die Gegenüberstellung nazistischer Kriegsrhetorik und Politik auf der einen und die der Kommunisten (die „immer für den Frieden sind aber nie den Krieg preisen“) auf der anderen Seite, schließlich die Einlösung des „Vermächtnisses der Gefallenen und Geschundenen“ und des „Antifaschismus als Staatsdoktrin der DDR.“ Gestaltet werden sollte einmal mehr die rhetorische Figur vom geistigen Widerspruch zwischen Weimar als Hort des klassischen Erbes und dem „Mordlager auf dem Ettersberg“; genannt werden sollten die Hintermänner und Vollstrecker der Vernichtung, die Häftlingsgemeinschaft als Gruppe von Persönlichkeiten verschiedener politischer Herkunft. Zu beschreiben war die Befreiung des Lagers als Aktion der Häftlinge sowie die politischen Aktivitäten der Buchenwalder nach der Befreiung. Wichtig war den Autoren eine „vorbildliche Darstellung“ der erschlossenen Dokumente, ein sparsamer, „bild- und assoziationsreicher“ literarischer Text, „lebensvolle Aufnahmen aus Weimar, Jena usw.“, eine Bildmontage von noch lebenden und im Lager getöteten Buchenwaldern. Die Bemühungen, den Authentizitätsgrad durch audiovisuelle Originaldokumente zu erhöhen, wurde sehr betont: Filmaufnahmen mit Originalton von Reden nationalsozialistischer Führer und „wenn möglich“, unveröffentlichte Aufnahmen amerikanischer Armeeteams vom befreiten Lager sollten einmontiert werden. Eingeplant waren Testvorführungen des Rohschnitts vor Besuchern.

Wenige Monate später lieferten die Autoren ein Exposé für den Einführungsfilm mit dem Titel „In Buchenwald auf dem Ettersberg“.¹⁹⁰ Verfaßt in einem epischen Stil, wurde sehr viel Wert auf die Kontrastierung von Realbildern aus der Umgebung Weimars gelegt: „schönen Naturaufnahmen“, wie in einem Reisefilm, Familien beim Picknick, „Schulklassen auf dem obligatorischen Wandertag“, rüstigen Alten und Bildern gegenübergestellt von den Überresten einer Infrastruktur, die dem KZ-Betrieb einmal gedient hatte. Diese kontrastive Montage war als durchgängige Gestaltungsform vorgesehen. Im weiteren sollte etwa die Friedensdemagogie der NS-Führung (Fotos und Filmausschnitte vom letzten Reichspar-

188 Jahrgang 1939, geb. in Neuruppin, Studium der Theaterwissenschaften in Leipzig, Schauspieler, dann Regieassistent in den Kurzfilm- und Spielfilmstudios der DEFA, u. a. bei Frank Beyer und Heiner Carow; von 1973 bis 1983 freischaffender Autor, dann Regisseur beim Fernsehen: Kulturmagazine, Dokumentationen über Künstler, über den „Kreisauer Kreis“ und den militärischen Widerstand; 1986 Berufsverbot und Entlassung aus dem Fernsehfunk, Anfang September 1988 Übersiedlung nach Westberlin, dann hauptsächlich Reportagen und Dokumentationen für RIAS-TV und SAT 1. Gespräch des Verfassers mit Ulrich Teschner am 23.6.1999.

189 Ideenskizze vom 10.5.1982; PA Teschner.

190 Datiert vom 20.8.1982, ebd.

teitag der NSDAP 1936) mit Fotografien vom Aufbau des Lagers konfrontiert, der Widerspruch zwischen der systematischen Verfolgung politischer Gegner der Nazis und dem Lebens- und Freiheitswillen der Opfer sinnfällig gemacht werden. Gleichwohl blieb die antikapitalistische Deutung der Ursachen des Faschismus stringent durchgehalten. Die Autoren paßten einen Bericht über das Martyrium des kommunistischen Buchenwaldhäftlings Jakob Boulanger ein¹⁹¹, dem Bentzien noch freundschaftlich verbunden gewesen war. Es sollte mit dem Schicksal des SS-Hauptscharführers Martin Sommers konfrontiert werden, unter dessen Verantwortung Boulanger im „Bunker“, der „Arrestanstalt für verschärfte Strafen“ des Lagers, gelitten hatte.¹⁹² Um Differenzierung bemüht und in zurückhaltender, manchmal poetisch überhöhender Weise, zuweilen auch mit polemischem Unterton, schrieben die Verfasser über die Lagerhäftlinge und die Befreiung: „Im Krieg kamen sie aus allen Ländern in das Lager bei Weimar. Kämpfer, zufällig Gefangene(!), tausende Kinder. 56 000 Tote sah dieser Berg. Auch Thälmann mußte hier sterben, weil er die Wahrheit gesprochen hatte: Wer Hitler wählt, wählt den Krieg“ und: „Hier (mit visuellen Verweisen auf Weimar, die Siegeshalle aus der NS-Zeit usw.) wollten sie triumphieren über die Menschlichkeit und die Demokratie. Doch nach zehn Jahren ihrer Herrschaft stoppte sie der sowjetische Soldat an der Wolga, trieb sie die Antihitlerkoalition in zwei Jahren zurück, und die Getretenen und Geschundenen erhoben sich am Ende ihres Martyriums am 11. April 1945 und traten ehrenhaft ins Leben zurück, auf den Schultern ihrer Toten.“ Emotionalisiert ist der Vorwurf des Mitläufertums der Weimarer Bevölkerung zur Zeit des NS-Regimes: „Die ersten Besucher des Lagers kamen nicht freiwillig (Gemeint ist der vom amerikanischen Kommandanten angeordnete Besuch von Weimar Bürgern nach der Befreiung in Buchenwald 1945, T. H.). Hatten sie nichts gewußt? Hatten sie die Schreie nicht gehört, den Rauch nicht gesehen, den Gestank nicht gerochen? Hatten sie nicht das schmierige Brot und die welken Kohlköpfe geliefert? Jedermann in Deutschland hatte es gewußt oder geahnt, die Faschisten hatten sie gedemütigt, feige gemacht oder zu Faschisten degradiert.“

Die streckenweise anklagende Form des Textentwurfs fand bei der Gedenkstättenleitung keine Zustimmung. Sie warf ihm erhebliche Mängel vor und akzeptierte ihn nur als „roten Faden“ für die Regie. Wie üblich besprach die Lagergemeinschaft Buchenwald-Dora die Arbeiten und machte Änderungsvorschläge.¹⁹³ Zu beschreiben seien das Wesen des Faschismus und die Hintergründe für den Aufbau von Konzentrationslagern unter den Aspek-

191 Als politischer Leiter der KPD Nordbayern wurde Boulanger in Nürnberg inhaftiert. Er kam ins Zuchthaus, Konzentrationslager Buchenwald und Mauthausen. Dort entran er durch Mitgefängene knapp der Ermordung durch die SS. Eine Ziffer über dem Herzen. Erlebnisberichte aus 12 Jahren Haft. Aufgezeichnet von Michael Tschesno-Hell, Berlin(O) 1957, 2. Aufl. 1960.

192 Bentzien bemühte sich bei ZK-Stellen um eine Genehmigung, für die Produktion Sommer, der wegen einer Kriegsverletzung in der Bundesrepublik Haftverschonung genoß und in ein Sanatorium nahe bei Nürnberg verlegt worden war, aufzusuchen und zu filmen. Eine Beteiligung der westdeutschen Buchenwaldkommunisten Paul Grünwald und Emil Carlebach wurde erwogen, um durch eine solche überraschende Gegenüberstellung möglichst ein „Psychogramm eines Massenmörders“ zu gewinnen. Bentzien an Eberhard Fensch, Abt. Agitation beim ZK der SED, 6.11.1984. DRA Potsdam, E 028-00-09/0115.

193 Sitzung der LAG am 14.3.1985, Punkt 6, Protokoll: „Walter Bartel hat mit Genossen Bentzien gesprochen. Korrekturen werden vorgenommen.“, s. a. DEFA-Studio für Trickfilme, leitender Redakteur Bartsch an Bentzien, 18.11.1982. BwArchiv Mappe 32/XII-3/1-3/16. Kurze Zeit später ließ sich die LAG den Film nochmals vorführen.

ten: die Isolierung der politischen Gegner und unerwünschter Bevölkerungsgruppen, die KZ als Einschüchterungsmittel gegenüber der Bevölkerung, die Unterbringung von Kriegsgefangenen und das KZ als Arbeitskräftereservoir zur Bereicherung der deutschen Monopole. Währenddessen hatte Uwe Teschner, nachdem er Instruktionen von der Gedenkstättenleitung erhalten hatte, auf der Grundlage der Skizze Bentziens eine Filmidee unter dem Titel „O Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen ... Ein Häftling erinnert sich“ entworfen und mit Recherchen begonnen.¹⁹⁴ Handlungstreibendes Moment war es, den Tagesablauf im Konzentrationslager in einem fiktiven Monolog, einem laut geführten Selbstgespräch eines sich Erinnernden zu schildern. Der Kommentar sollte künstlerische Qualität besitzen und frei von Schlagworten sein.¹⁹⁵ Auf alltägliche Dinge sollte hingewiesen werden, die das Leben der Häftlinge bis in die Intimsphäre hinein strukturierte. Auf diese Weise sollte die Lagergeschichte aus einer neuen Perspektive erzählt werden. „Der Monolog sollte den Gestus des Suchenden, des Fragenden haben, das Altbekannte neu zu entdecken, Zusammenhänge durch Bilder begreifbar zu machen“.¹⁹⁶ Teschner erinnert sich beispielsweise aus der Literatur an den besonderen Haarschnitt, den der Lagerkommandant Pister befohlen hatte, um den Häftlingen ein zusätzliches äußeres Stigma zu verleihen. Viele Häftlinge arbeiteten auf Außenkommandos und nicht immer in einheitlicher Sträflingskluft. So machte sie der ungewöhnliche Bürstenhaarschnitt weithin als Häftlinge kenntlich, um Fluchtversuche zu erschweren. Umgekehrt war es ein sinnfälliges Beispiel, wie Buchenwaldgefangene von Zivilisten im Alltag außerhalb des Lagers wahrgenommen wurden. Solche Details sollten bildhaft vermittelt werden.

Teschner hatte sich ausgiebig mit Lager- und Widerstandsliteratur eingedeckt, aus dem Westen die zweite Neuauflage von Eugen Kogons *Der SS-Staat*¹⁹⁷ sowie die DDR-Ausgaben von Günter Weisenborns *Der lautlose Aufstand* und Max von der Grüns *Im Tal des Todes* besorgt;¹⁹⁸ Inspiration suchte er auch bei Peter Weiß' *Ästhetik des Widerstands*. Für die Projektlösung dachte er an namhafte Schauspieler als Sprecher wie Gerry Wolf oder Leon Niemczyk (letzterer für die polnische Version). Vorgesehen waren Fassungen in den wichtigsten europäischen Sprachen. Er hatte sich bei den Vorbereitungen u. a. als Sujets auch den 1940 fertiggestellten, sogenannten „Falkenhof“ notiert, der kleine Tierpark der SS unweit des Lagers, Geschenk an den „Reichsjägermeister“ Göring, die Auseinandersetzungen um die Bauhaus-Schule in der Weimarer Republik, der Besuch Hitlers in Weimar und die Eröffnungsrede von Joseph Goebbels zur „Woche des deutschen Buches“, 1938 in Weimar, selbst eine Szene aus einer Aufführung von Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reichs“ war ursprünglich vorgesehen. Aussagekräftiges Foto- und Filmmaterial konnte

194 Treatment (September 1983); PA Teschner.

195 Gespräch des Verfassers mit Ulrich Teschner. 23.6.1999. Bandmitschnitt beim Verfasser.

196 Aus den Vorbemerkungen zum Treatment, September 1983; PA Teschner. Als Grundlage diente die Ausgabe des Buchenwald-Bandes: Mahnung und Verpflichtung von 1960.

197 Die erste Neuauflage kam 1958 in der Bundesrepublik heraus. 1977 besorgte der Münchener Heyne-Verlag eine billige Taschenbuchausgabe der zweiten Neuauflage des Kindler-Verlages aus dem Jahr 1974; siehe hierzu das Vorwort von Ernst Kogon zur Ausgabe des Heyne-Verlages. In der DDR hingegen wurde das Buch nie freigegeben.

198 Das in „Sinn und Form“ (Heft 2/1973) publiziert worden war.

gefunden werden.¹⁹⁹ Im Treatmententwurf wollte Teschner auf die Zeit in Weimar zu Beginn der Bauarbeiten auf dem Ettersberg hinweisen. Neben Archivfilmen und zeitgenössischen Fotos hatte er einen Ausschnitt aus dem Ufa-Film *Die große Liebe*²⁰⁰ vorgesehen, worin Zarah Leander in einer pompösen Revueszene den bekannten Schlager „Es wird einmal ein Wunder geschehen“ singt, gefolgt von Verweisen auf Weimar als Stadt der deutschen Klassik (Goethes Gartenhaus, Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Nationaltheater, Dokumentarfilmaufnahmen vom Leben in Weimar der dreißiger Jahre²⁰¹ und weiteren Ausschnitten aus dem Revuefilm.²⁰²

Hier wird die Vorstellung erkennbar, die alltäglichen Beziehungen zwischen Stadt und Lager im Nationalsozialismus, anders als in früheren Filmen sinnlich-konkret in Bildern und Sujets zu erfassen, gleichzeitig assoziativ eine notwendige historisch-distanzierende Wahrnehmung zu versuchen. Zwar knüpfte auch dieses Filmprojekt in seiner Gegenüberstellung der humanistischen Tradition der Weimarer Klassik und der nazistischen Barbarei des Konzentrationslagers („Weimar liegt bei Buchenwald“) an eine gängige Figur ostdeutscher Traditionsbildung an, wie sie sich in den jährlichen Verlautbarungen der Gedenkrituale widerspiegelten.²⁰³ Doch im Gegensatz zu den vorherigen Buchenwald-Vorführfilmen wurde auf einen deduktiven Kommentar verzichtet, auf eine Deutung vermittels vorinterpretierten und kanonisierten Bildern. Teschner versuchte vielmehr, mit wenig verwendetem oder gar „neuem“ Bild- und Filmmaterial auf die Funktionalisierung deutscher Nationalkultur in der Propaganda der Nationalsozialisten hinzuweisen. In einem Gespräch mit der Zeitschrift „Film und Fernsehen“ erläuterte er seine Herangehensweise und die seines Kollegen Hans Sparschuh: „Es hat eine Inflation immer wieder gezeigter Bilder vom Krieg und vom Faschismus gegeben. Wir versuchten, über die Erlebnisse ‚kleiner Leute‘, über ganz einfache Fragen – ‚Wie war denn das damals, was hast Du erlebt?‘ – an große Zusammenhänge heranzukommen. Diese Art des Nachdenkens, angeregt durch Befragen von Beteiligten, ist lohnend.“²⁰⁴ Dieser bekundete „oral-history“-Ansatz der beiden Fernsehpublizisten, emotionale Wirkung zu erreichen und den Blick für „Geschichten aus der Geschichte“ zu schärfen, leitete Teschners Umgang mit der Auftragsarbeit für die NMG Buchenwald. Er recherchierte bei verschiedenen Einrichtungen und Institutionen, u. a. im Archiv der Buchenwald-Gedenkstätte, im Staatlichen Filmarchiv in Berlin, im Stadtarchiv Weimar. Den letzten Abschnitt des Teschner-Entwurfs sollten die Aufnahmen der US-Armee nach der Befreiung Buchenwalds einleiten und auf den Schwerpunkt, die von den Amerikanern befohlene Besichtigung des KZ durch Weimarer Bürger hinlenken. In der Drehbuchvorstufe war ein Sprecherkom-

199 In seinen Notizen vermerkte Teschner u. a. ein Foto vom Schiller-Goethe-Denkmal vor dem Weimarer Nationaltheater, mit Hakenkreuz versehen sowie von brennenden Synagogen, Archivfilme über die NS-Zeit in Weimar sowie *Der gewöhnliche Faschismus* von Michail Romm, 1965.

200 Regie: Rolf Hansen, Deutschland 1942.

201 Vermutlich hat Teschner auch an die Eröffnungsrede Joseph Goebbels zur Eröffnung der „Woche des deutschen Buches“ in Weimar gedacht, die in der *Ufa-Tonwoche* Nr. 426 vom 2.11.1938 dokumentiert ist. Teschner nahm diese Aufnahme in seinen Film hinein.

202 Treatment, S. 1; PA Teschner. Der Autor notierte fälschlicherweise, daß dieser Ufa-Film am Tag des Beginns der Bauarbeiten 1937 auf dem Ettersberg im Programm eines Weimarer Kinos lief.

203 Siehe hierzu Rikola-Gunnar Lütgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 57f. und S. 93f.

204 „Das richtige Wort zur richtigen Zeit“. Gespräch von Christoph Funke mit den Fernsehpublizisten Ulrich Teschner und Hans Sparschuh, in: „Film und Fernsehen“ (1985) 12.

mentar vermerkt, der darauf hinweisen sollte, daß die Einwohner von Weimar kaum die Realitäten des Lagers hatten ignorieren können. Dies löste Skepsis bei der Gedenkstättenleitung aus. Strikt verweigerte sie sich Teschners Nachfrage, auf die Nutzung des KZ als sowjetisches Internierungslager in der SBZ hinzuweisen. Seiner Darstellung zufolge war kurz zuvor ein bislang unbekanntes Massengrab auf dem Ettersberg entdeckt worden, Untersuchungen datierten es in die Nachkriegszeit. Die Gedenkstättenleitung sah sich außerstande, dieses Tabu zu brechen. Behörden aus Weimar bzw. ein für das Fernsehen zuständiger ZK-Beauftragter wurden auf ihn aufmerksam gemacht und bedeuteten ihm, sich in dieser Angelegenheit nicht weiter zu äußern und nachzuforschen.²⁰⁵

Noch in den siebziger Jahren blieben für die DEFA „gebrochene Biographien“ von politischen Nazigeignern, die nach Kriegsende in sowjetischen Speziallagern interniert gewesen waren, tabuisiert, so daß ein Dokumentarfilmprojekt über das Nebenlager des KZ Sachsenhausen bei Jamlitz unter anderem deshalb scheiterte, weil die Filmemacher einen Schuldirektor mit antifaschistischer Vergangenheit befragen wollten, der nach 1945 im sowjetischen Internierungslager in Lieberose von „sowjetischen Genossen umerzogen worden war“.²⁰⁶

Weitere Gespräche fanden nun statt zwischen dem Autor und der NMG-Leitung bzw. Mitarbeitern der pädagogischen Abteilung. Teschner wurde mehrmals bei der LAG Dora-Buchenwald vorstellig, die beim KAW ein Büro in Berlin neben dem Haus der bulgarischen Kultur (Ecke Unter den Linden), unterhielt. Als Fachberaterin war ihm eine Mitarbeiterin des Stadtarchivs zur Seite gestellt, die gleichzeitig für die LAG tätig war.²⁰⁷ Es scheint, als ob starke diskursive Zwänge bei der Darstellung der Lagergeschichte wirkten, so daß sich die Filmarbeiten merklich hinzogen.²⁰⁸ In einer Beratung der Gedenkstättenleitung mit Regisseur und Produktionsleitung wurde festgelegt, daß dem Regisseur eine von der Dramaturgie des Dresdener DEFA-Studios erarbeitete politische Konzeption für den Komplex „Faschismus“ vorgelegt werden sollte.²⁰⁹ Korrekturen wurden entsprechend gängiger Sprachregelungen vorgenommen. Die ursprüngliche subjektive Erzählform mutierte zu einer

205 Gespräch des Verfassers mit Teschner am 23.6.1999. Mitte der achtziger Jahre wurden bei Grabungsarbeiten nördlich der Effektenkammer menschliche Überreste gefunden und der Kriminalpolizei und der Staatsanwaltschaft gemeldet. Diese stellte die Ermittlungen ungehend ein; die Direktion der NMG Buchenwald tabuisierte konsequent die Internierungslager und beantwortete grundsätzlich keine Nachfragen. Vgl. Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 85 und „Der Morgen“ vom 24.9.1990.

206 Das DEFA-Dokumentarfilmstudio plante zum 30. Jahrestag der DDR einen Beitrag über das Konzentrationslager Sachsenhausen. Sowohl das Sachsenhausen-Komitee als auch die Staatsanwaltschaft meldeten Einspruch an. (Zit. bei Andreas Weigelt, *Die Asche der jüdischen Häftlinge auf dem ‚Galgenberg‘ in Lieberose. Der Umgang mit dem KZ-Nebenlager Jamlitz in der DDR*, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek (Hg.), *Helden, Täter und Verräter. Studien zum DDR-Antifaschismus*, Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, Erfurt und Metropol Verlag Berlin 1999, S. 37–64, hier: S. 64.

207 Es handelt sich um Gitta Günther. Festlegungen, Punkt 3; Aktennotiz des stellvertretenden Chefdramaturgen Grümmner über die Beratung zur Weiterarbeit am Film „Buchenwald“, 3.8.1983; PA Teschner.

208 Beratung der LAG Buchenwald-Dora am 13.12.1984. Im Protokoll wurde festgehalten: „Neuer Einführungsfilm. Genossin Ferchland trägt den gegenwärtigen Stand vor und verweist auf noch unterschiedliche Meinungen. Es wird empfohlen, die überarbeitete Fassung in der zweiten Jahreshälfte nochmals vor Vertretern der Lagerleitung und der LAG vorzuführen“, BwArchiv 32/XII – 3/1 – 3/16.

209 Beratung zur Weiterarbeit am Film „Buchenwald“, ebd.

konventionelleren erzählerischen Struktur, während Teschner eine von ihm gewünschte essayistische Erzählhaltung durchsetzen konnte.

Im ersten Teil hält sich der Film weithin an die offizielle narrative Struktur der Geschichtsschreibung:

Sprecherkommentar: „Feuer wird sie die kommenden Jahre immer umgeben, an der Mütze tragen sie den Totenkopf und ihr Programm heißt: Deutschland, Deutschland über alles in der Welt (Wochenschaumaterial „SS-Fackelzug 1933“, Fotofolge mit Wahlkampfsujets 1932/33) Die Kommunisten hatten eindringlich vor dem Faschismus in Deutschland gewarnt, eindringlich! Ihre Losung hieß: Schmiedet die antifaschistische Einheitsfront! Thälmann hatte den Sozialdemokraten erklärt, alles Trennende, alle Meinungsverschiedenheiten zurückzustellen, um die Aufrichtung der faschistischen Diktatur in Deutschland zu verhindern ...“ Ausführlich zitiert der Film dann Archivfilmaufnahmen im Originalton: Hitler zur Bedeutung des Nationalsozialismus als einer Weltanschauungspartei und Goebbels Invektive, „den Juden werde das Lügenmaul gestopft“, dann eine Aufnahme von einer brennenden Synagoge aus der Pogromnacht am 9. November 1938 (mit sachlich-distanzierendem Sprecherkommentar) schließlich Hitlers Verkündung der „Endlösung“, mit dem folgenden Kommentar: „In die Konzentrationslager Sachsenhausen, Dachau und Buchenwald werden tausende Juden eingeliefert ...“. An einer anderen Stelle der Sequenz wird ausführlich in Originalton und -schnittfolge aus dem Archivfilm die berüchtigte Berliner „Sportpalastrede“ Goebbels vom 18. Februar 1943 zitiert. Einem Bild von sowjetischen Kriegsgefangenen ist der Kommentar unterlegt: „Die Verteidiger ihrer Heimat, die Soldaten der Roten Armee, werden gegen alle Konventionen mißhandelt, entwürdigt, zu Sklaven gemacht, ins Lager gebracht und ermordet. Im KZ Buchenwald, im Pferdestall, ist eine Genickschußanlage installiert, sowjetische Kriegsgefangene werden hier fabrikmäßig vernichtet.“

Bemerkenswert ist hier der dialektische Umgang mit Filmbildern, mit Dokumenten des NS-Systems. Während seit den fünfziger Jahren Aufnahmen von Hitler, Goebbels und anderen NS-Funktionsträgern durch Wortkommentar oder polemische Montage vorinterpretiert, manchmal sogar manipuliert wurden, hatte sich in den achtziger Jahren ein nüchterner „objektiver“ Umgang durchgesetzt. „Wir leisten es uns (...), auch Goebbels länger reden zu lassen, ohne daß wir Angst haben, daß heute Menschen (...) der Goebbelschen Propaganda erliegen könnten. Wir wissen, daß sich die Nazipropaganda selbst entlarvt und daß die Leute heute dafür nicht mehr anfällig sind, jedenfalls bei uns noch nicht, glaube ich sagen zu können“, so eine DDR-Journalistin bei einem internationalen Filmseminar über die Tradition antifaschistischer Produktionen.²¹⁰

Erstmals ausführlich präsentierte *O Buchenwald* Aufnahmen von Kameraleuten der US-Armee von der Besichtigung des Lagers durch Weimarer Bürger am 16. April 1945, wenige

210 Redebeitrag Margit Voss, in: Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR (Hg.), Eberhard Görner (Red.), Antifaschismus – Befreiung – Friedenskampf. Internationales Filmseminar der Film- und Fernsehverbände sozialistischer Länder, in: Podium und Werkstatt. 21/1985, S. 42.

Tage nach der Befreiung. In der DDR waren nur kurze Ausschnitte davon aus früheren Produktionen bekannt, etwa als rein funktionale Verweise in dem Buchenwald-Vorführfilm ... *und jeder hatte einen Namen* oder als knappes Zitat in der Fernsehreihe *Die Front ist überall* von 1958 (s. o.). Um zu zeigen, daß diese Filmbilder in der Produktion Teschners eine weniger symbolische als vielmehr dokumentarische Qualität haben, soll die Genese dieser Filmsequenz eingehender untersucht werden. Teschner verwandte große Mühe darauf, dieses Filmmaterial zu bekommen. Die Leitung des Staatlichen Filmarchivs hatte sich seit längerem bemüht, Kopien von den National Archives in Washington D.C. zu erwerben. Sie scheiterte wiederholt darin, weil der (vergleichsweise geringe Betrag) zum Ankauf des Materials von den Behörden nicht freigegeben wurde. Über Beziehungen zu dem westdeutschen Filmemacher Bengt von zur Mühlen und seiner Firma „Chronos-Film“ gelang dem Staatlichen Filmarchiv in den frühen achtziger Jahren nun doch der Zugriff zu Kopien der begehrten Aufnahmen. Teschner konnte endlich damit arbeiten; unter den schwierigen Bedingungen in der DDR eine Sternstunde für jeden Filmemacher.²¹¹

Im Unterschied zur Konnotation dieser Archivbilder im Einführungsfilm der Gedenkstätte von 1975 (... *und jeder hatte einen Namen*) deutet der erste Entwurf des Regisseurs Teschner für einen Sprechertext zu den genannten Aufnahmen konkrete Alltagserfahrungen an, ein Historisierungsversuch einer bis dahin in der DDR kaum öffentlich gemachten Problematik im Umgang mit der KZ-Geschichte: „Jetzt kamen sie, die von allem nichts gewußt hatten oder nichts gewußt haben wollten. In den ersten Jahren kamen die Häftlinge auf dem Weimarer Hauptbahnhof an. Außenkommandos arbeiteten ständig in Weimar und in dessen Nähe. Versorgt wurde das KL Buchenwald über Weimar. Ab 1937 durfte niemand den Ettersberg betreten. Warum nicht? Die ersten Leichen von Buchenwald wurden im Krematorium Weimar verbrannt! Sah niemand den rot gefärbten Himmel des Feuers vom Krematorium auf dem Ettersberg? ‚Halt den Mund, sonst kommst Du auf den Berg‘, hieß es in Weimar.“²¹² Im Drehbuch wurde für die Abnahme auf diese anklagende Darstellungsweise zugunsten einer stilisiert/ritualisierten Aufforderung zur Erinnerung verzichtet: „So sah also das KL Buchenwald/Post Weimar aus. Merkblatt für Besucher Buchenwalds: Wenn Du heimkommst, erinnere Dich dessen, was Du in Buchenwald sahst: Erwinnere Dich an den Bock, erwinnere dich an die Öfen des Krematoriums, erwinnere Dich an den Vorhof des Krematoriums (der Ort von Ernst Thälmanns Ermordung, T. H.), erwinnere Dich an Block 45, erwinnere dich an den Steinbruch, erwinnere Dich an das Kleine Lager, erwinnere Dich an den Pferdestall (wo, wie der Zuschauer schon weiß, die systematische Liquidierung sowjetischer Kriegsgefangene stattfand, T. H.), erwinnere Dich an das Revier (das Krankenrevier, T. H.), erwinnere Dich, daß deutsche Antifaschisten die ersten Opfer nazistischer Konzentrationslager waren, daß sie in internationaler Zusammenarbeit mit den Antifaschisten aller Länder aktiv an der Befreiung beteiligt waren und damit den Grundstein für ein nazifreies demokratisches Deutschland setzten!“²¹³

Doch auch auf diesen gebetsmühlenhaften Kommentar verzichtete Teschner. Er fand schließlich eine, dem filmischen Material adäquate Form. Aus den amerikanischen Filmauf-

211 So Wolfgang Klaue, der langjährige Leiter des Staatlichen Filmarchivs der DDR, in einem Gespräch mit dem Verfasser am 2.6.2000.

212 Treatment, S. 10.

213 Drehbuch März/April 1983 (1984?), S. 22.

nahmen wählte er eine lange, über vierminütige Sequenz aus und unterlegte sie lediglich mit dem lapidaren Kommentarverweis:

„Der Bürgermeister der Stadt Weimar teilt mit: Der kommandierende General hat gestern nacht befohlen, daß mindestens 1 000 Einwohner der Stadt, davon die Hälfte Frauen, das Lager Buchenwald heute noch besichtigen, um sich von den Zuständen dort zu überzeugen, bevor diese geändert werden.“²¹⁴ Danach folgt die Originalsequenz kommentarlos, stumm, ohne jegliche Musik- oder Tonuntermalung, läßt dem Betrachter die Möglichkeit, sich auf die Bilder einzulassen:

Weimarer in Sonntagskleidung um die Mittagszeit auf dem Fußmarsch nach Buchenwald, zum Teil lachende oder unbeschwerte Gesichter – im Lager: Betroffenheit – Frauen fallen in Ohnmacht, werden von Soldaten und ehemaligen Lagerinsassen gestützt oder weggeführt – menschliche Schrumpfköpfe und Lampenschirme aus Menschenhaut sind auf einem Tisch ausgestellt – Aufnahmen von Sterbenden und Verhungerten; Kranke, die trotz Scham und Erschöpfung dem Blick der Kamera standhalten – Häftlinge führen Folterwerkzeuge der SS vor, demonstrieren die „Arbeit“ im Krematorium – Leichenberge ...²¹⁵

In dieser Weise und Ausführlichkeit hatte bisher kein Regisseur des Fernsehens oder der DEFA diese Bilder in einem Filmbeitrag zitiert, zumal ohne den üblichen, die Bilder interpretierenden Kommentar. Somit erreicht der Film eine spannungsreiche Klimax.

Eine Filmaufnahme vom ersten Häftlingsappell in Freiheit leitet die Schlußsequenz ein,²¹⁶ unterlegt von der Rede Wolfgang Langhoffs bei der Einweihung der NMG am 11. September 1958, mit Total- und Detailaufnahmen von der Massenkundgebung an diesem Tag auf dem Ettersberg bzw. von Langhoff auf der Rednertribüne.²¹⁷ Dann erfolgt ein

214 Textfassung des Films, S. 11; PA Teschner. Diese Order erteilte General George S. Patton, der Kommandeur der 3. US-Armee, dem Weimarer Bürgermeister vier Tage nach der Befreiung, am 15. April 1945. Laut Mitteilung des Bürgermeisters Klass vom 16.4.1945 sollten „Männer und Frauen im Alter von 18–45 Jahren – in erster Linie Angehörige der aufgelösten NSDAP – von denen 2/3 der wohlhabenderen und 1/3 den weniger bemittelten Bevölkerungsschichten angehören sollen“, zur Besichtigung des Lagers in seinem Originalzustand verpflichtet werden. „Sie müssen kräftig genug sein, die Anstrengungen des Marsches und der Besichtigung (Dauer etwa 6 Stunden, rund 25 km Marschweg) auszuhalten. Verpflegung ist mitzubringen, ist jedoch vor der Besichtigung einzunehmen. Den Teilnehmern wird nichts geschehen.“ Abgedruckt in: Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 1961, S. 583.

215 Es folgen die Fotos: Firmenschilder an den Verbrennungsöfen ‚Maschinenfabrik I. A. Topf & Söhne Erfurt‘, das Goethe-Schillerdenkmal vor dem Nationaltheater, das von sowjetischen Soldaten aus seiner Schutzummauerung (gegen Bombenangriffe in der Kriegszeit, T. H.) freigelegt wird.

216 1980 hatte die LAG Buchenwald-Dora zwei kurze Amateurfilme von einem ehemaligen Presseoffizier der 3. US-Armee erhalten. Samuel Knoll machte die Aufnahmen im April und Mai 1945 (u. a. Aufnahmen von der Maikundgebung der politischen Häftlinge) in Buchenwald, die auch mehrfach in dokumentarischen Produktionen der DEFA verwendet wurden. Die LAG übergab die Filme der Gedenkstätte.

217 Entweder der Folge 76(1958)1 des DEFA-*Augenzeugen* oder dem Fernsehbeitrag vom 15.9.1958 über die Einweihungsfeierlichkeiten auf dem Ettersberg entnommen. Die Einstellung wurde auch bereits im ersten Buchenwald-Einführungsfilm verwendet.

harter Schnitt zur Aufnahme einer nuklearen Explosion; die Glocke vom Ettersberg ertönt als akustisches Signal, leitet über zu einem zeitgenössischen Standfoto von der Freilegung des schutzummauerten Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Theater in Weimar durch Rotarmisten; das Motiv des Buchenwaldliedes in einer Klaviervariation korrespondiert mit einer Realaufnahme von der Umgebung Weimars, dann langsamer Zoom auf den Turm der NMG, Extremdraufsicht vom Turm aus auf die Buchenwaldplastik, Detail der Figurengruppe, in der Totalen die gesamte Denkmalsanlage mit Schwenk in den Himmel.

Während die filmischen Schlußakkorde weitgehend narrativen Konventionen folgten, hatte sich Teschner als Auftakt eine kontrastive Bild-akustische Montage überlegt:

Ausschnitt aus dem Ufa-Film mit Zarah Leanders Liedauftritt; Übergang zu Fotomontagen vom Aufbau des Konzentrationslagers Buchenwald; die Musik aus dem Revuefilm bricht ab;

Einführung des akustischen Leitmotivs: Eine Männerstimme singt verhalten die erste Strophe des Buchenwaldliedes bis zum Refrain: „O Buchenwald, ich kann Dich nicht vergessen, weil Du mein Schicksal bist“. Die Refrainzeile des Schlagers wiederholt der Kommentator (Dann schließt eine Fotofolge mit zeitgenössischen Aufnahmen vom Aufbau des KZ-Lagers an). Der Sprecher weiter: „Hinter Weimar, zehn Kilometer die Landstraße entlang, geht es zum Ettersberg. Es ist Freitag, der 16. Juli 1937, ein heißer Sommertag. Wir sind 149 Häftlinge, darunter 52 Politische, viele Bauhandwerker. Im Dauerlauf beginnen wir mit dem Barackenbau. Durst. Durst und Hunger. Die SS hat Schießbefehl.“ (Haupttor des KZ's im Bau) Sprecher: „am 28. Juli 1937 wird das KZ Ettersberg umbenannt in Konzentrationslager Buchenwald/Post Weimar.“ (Realaufnahme „Appellplatz“ in der Gedenkstätte, Aufblendung des Filmtitels) Sprecher: „O Buchenwald“ (Archivaufnahme Naziaufmarsch am 30. Januar 1933) „Das haben wir nicht gewollt – nicht gewußt“, sagten viele Deutsche später, „Hätten wir schon 1933 geahnt, wohin das führt ...“ (Hitlerfoto) „Anfangs hatte man über den unscheinbaren Mann gelächelt. Aber die Pläne der Naziartei: faschistische Diktatur in Deutschland, Rüstung, Weltkrieg, Weltmacht – ungeahnte Profite – das war auch das Programm der deutschen Wirtschaftskartelle, der Konzerne und Banken. Adolf Hitler wird Reichskanzler – Führer – Diktator.“





Bemühung um neue Bilder: Zarah Leander aus einem Ufa-Film und Naziembleme am Weimarer Nationaltheater
(Quelle: Stills aus dem Einführungsfilm O Buchenwald / Sammlung Gedenkstätte Buchenwald)

Die Einstiegssequenz läßt auf die Bemühungen des Autors schließen, sich mit ästhetischen Mitteln der Komplexität zeitgenössischer Faschismuserfahrungen und -wahrnehmungen anzunähern, in ähnlicher Weise vielleicht, wie Jorge Semprún pointiert hatte: „Und immerhin war Buchenwald ohne Zarah Leander nicht wirklich Buchenwald“.²¹⁸ Diesen viel weiterreichenden Blickwinkel, als der Darstellungskanon der Buchenwald-Geschichtsschreibung der DDR bislang zugelassen hatte, behielt Teschner bei, trotz der Metamorphose der Ausgangsidee. Der Regisseur verzichtete auf pointierende oder untermalende Musik. Wiederholt singt der Sprecher Matthias Winde, Schauspieler des Weimarer Nationaltheaters, *a capella* Strophen des Buchenwaldliedes („O Buchenwald, ich kann Dich nicht vergessen, weil Du mein Schicksal bist“), Bilder zurückhaltend kommentierend. Sehr häufig wurden auch Häftlingszeichnungen von Lagerdetails zur Illustration verwendet. Insgesamt entsteht so der Eindruck einer Bildillustration mit unaufdringlicher dokumentarischer Tendenz.

Doch die Freigabe des Films zögerte sich noch über Monate hinaus. Die Leitung des Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer (KAW) und die zuständige Abteilung des Kulturministeriums bemängelten falsche Prioritätensetzungen.²¹⁹ An die Judenverfolgung sei in der ersten Hälfte des Films viermal mit Originalfilmaufnahmen und O-Ton-Inserts erinnert. Sie müßten „zumindest um 75% gekürzt werden, da sonst die inhaltlichen Proportionen des Terrors der faschistischen Diktatur in Deutschland unzulässig verschoben werden.“ Hingegen seien „Aussagen zur Verfolgung der Kommunisten an drei Stellen“ zitiert worden. Jedoch nur einmal werde im Filmkommentar auf die Breite der Verfolgung hingewiesen („Und hier im KZ trafen wir uns alle wieder: Kommunisten, Sozialdemokraten, Gewerkschafter, Christen und bürgerliche Demokraten“). Schließlich schien den Kritikern die aktive internationale Solidarität im Lager als Hauptaspekt des Widerstandskampfes für

218 Jorge Semprún, Was für ein schöner Sonntag! (deutsch: Frankfurt a. M. 1980), S. 53.

219 Die Vorführung fand am 20.9.1984 in Anwesenheit von Mitarbeitern der Abt. Museen und Denkmalpflege des Ministeriums für Kultur statt. Klaus Martin: Aktennotiz des Bereichs Geschichte/Forschung beim KAW zum Einführungsfilm, BArch Berlin DR 1; 7181; s. a. BArch Berlin SAPMO DY 57; K 23/11.

den Zuschauer ungenügend aufbereitet. Die Kulturfunktionäre und KAW-Leitung hielten eine neuerliche Vorführung für notwendig. Zweifellos ein „sehr interessanter Film“, enthalte er politische Aussagen, „mit denen wir nicht zufrieden sind“. Die Rolle der KPD, insbesondere „im illegalen Kampf außerhalb und innerhalb des Lagers“ sei nicht dargestellt, „der Faschisierungsprozeß wurde nicht richtig dargestellt. Die Judenverfolgung erhält einen zu breiten Raum.“ Schließlich: „Auf das Lager wird im Schlußteil emotional sehr stark eingegangen.“ Doch diese „starken Szenen ersetzen aber fehlende Informationen über das KZ-System nicht.“ Der Direktor der NMG, Gen. Trostorff, sei jedoch mit dem Film einverstanden. Der Abteilungsleiter des Ministeriums schlug deshalb dem stellvertretenden Kulturminister einen gemeinsamen Filmbesuch mit dem Vorsitzenden des KAW vor, „um eine Übereinstimmung in allen Fragen zu erreichen“.²²⁰

Eine von der Gedenkstätte Buchenwald beauftragte Psychologin befürwortete in ihrem Gutachten den Film, was die Gedenkstättenleitung sicherlich mit Erleichterung aufnahm: „Der Film ist ein parteilicher und engagierter Film, ohne dogmatisch oder einseitig zu sein“ und vermeide plakative, bekannte Darstellungsformen. Wenn auch „geschichtsbewußte Erwachsene“ dadurch verwirrt sein mögen, sei doch Umdenken und eine Bereitschaft angebracht, „die Emotionalität des Films auf sich wirken zu lassen.“ Sie gelangte zum Urteil, daß der Film von Jugendlichen gut angenommen und motivierend wirken werde. Es schien ihr wichtig zu betonen, daß vorhandene Schwierigkeiten in der pädagogischen Führung der Jugendlichen von der Vorbereitung des Besuches durch Klassenlehrer bis zur Betreuung in der Gedenkstätte besser vorbereitet werden müßten. Die eher emotionalisierende und weniger geschichtsdidaktische Struktur des Films sei zu begrüßen, zumal Schulkinder „vom frühen Schulalter an [...] durch Spielfilme, Lesestoffe u. a. über die Zeit des Faschismus“ zwar informiert, doch überfordert seien, vermittelte Informationen sachlich richtig in ein Geschichtsbild einzuordnen. Da der Besuch der Gedenkstätte in der Regel in der Vorbereitungszeit zur Jugendweihe erfolge, bevor die Zeit des Faschismus im Curriculum der nachfolgenden achten Klasse vorgesehen sei, häuften sich die Nachteile durch Überfrachtung und wiederkehrende Angebote („schon wieder“). Der Film biete Neues und breit gefächerte Informationen über den „gewöhnlichen“ Faschismus ebenso wie über die Verfolgung und Vernichtung der Juden und den antifaschistischen Widerstand.²²¹

Nach weiteren Vorführungen im Ministeriumsbereich, u. a. vor der HV Film und den beiden Häftlingsorganisationen (KAW und LAG) häuften sich Änderungsvorschläge. Nach einer weiteren Begutachtung mit der DEFA-Produktionsleitung und seinen Mitarbeitern im Dezember kam Trostorff zu dem Schluß, daß keine Veranlassung bestünde, Änderungen vorzunehmen.²²² Weder sei „die Judenfrage“ überbetont, noch sei der Widerstand unter „Führung der Kommunistischen Partei“ vernachlässigt. Entscheidend sei das Zusammenwirken von Filmvorführung und Museumsführung. Trostorff verteidigte insbesondere die Einstiegssequenz mit dem Filmausschnitt mit Zarah Leanders Liedauftritt („Es wird einmal ein Wunder geschehn“) in einem „Wunschkonzert“ vor Wehrmachtssoldaten und damit auch das erweiterte Konzept der Gedenkstätte gegen Unverständnis und harsche Kritik.

220 Werner Wolf, Abteilungsleiter Museen und Denkmalpflege des Kulturministeriums an den Stellvertreter des Ministers, Friedhelm Grabe, 1.10.1984.

221 Steffi Engelsbacher: Einschätzung neuer Buchenwaldfilm. Undat. [1984]; BA DR 1; 7181.

222 Schreiben von Trostorff an Werner Wolf, Abt. Museen/Denkmalpflege des MfK, 11.12.1984, ebd.

„Gerade hier wird natürlich eine Portion Mitdenken vom Besucher verlangt; aber im Zusammenhang mit dem, was er in Buchenwald sieht, ist das schon eine Einheit.“ Trostorff gab außerdem die Urheberrechte des Regisseurs und zusätzliche Kosten durch Schnitte zu bedenken. Im Januar und Februar hing die Fertigstellung des Filmprojekts im Geflecht kontroverser Sichtweisen, die HV Film hatte die Endfertigung noch nicht freigegeben.²²³ Doch die Zeit drängte, Synchronfassungen für ausländische Besucher mußten hergestellt werden. Schließlich informierte Direktor Trostorff das KAW und das Kulturministerium von „zahlreichen“ Änderungen.²²⁴ Seine pädagogischen und wissenschaftlichen Mitarbeiter unterstützten „voll und ganz“ die jetzige Fassung. Insgesamt hatte sich der Streit um den Vorführfilm fast zwei Jahre hingezogen. Trotz dieser Querelen blieb das Ausmaß an Änderungen überschaubar, Inhalt und Form in ihrer Substanz erhalten.²²⁵

Immerhin enthielt sich die von Ulrich Teschner verantwortete Produktion nicht nur aufdringlich plakativer Didaktik. Die pädagogische Abteilung der NMG Buchenwald bastelte der Direktion eine „wasserdichte“ Formulierung für den Jahresbericht 1986 zu dem neuen Einführungsfilm, die die Gemüter im KAW beruhigte, aber wenig über die eigentlichen Schwierigkeiten im Umgang mit der Realgeschichte des historischen Ortes aussagte: „Der Film erzeugt eine aufgeschlossene Haltung gegenüber unserer Geschichtspropaganda.“²²⁶

Sicherlich trug die sachliche Grundstimmung letztlich dazu bei, daß der Film *O Buchenwald* mit einer einzigen Kürzung²²⁷ in der Gedenkstätte Buchenwald noch lange in die Nachwendzeit hinein, bis 1995, für Besucherführungen genutzt wurde. Wenn auch Auflagen akzeptiert wurden und konzeptionelle Ideen verschiedentlich „abgebogen“ worden waren, reflektierte die Arbeit des Regisseurs einen späten Paradigmenwechsel im Gebrauch historischer Film- und Tondokumente im DEFA-Dokumentarismus bereits seit Beginn der achtziger Jahre. Dieser speiste sich unter anderem aus einer „gewissen Verschiebung der Akzente in der Erinnerungspolitik der SED“ (Annette Leo) in den achtziger Jahren, neu gefundenen oder erworbenen filmischen Quellen zur europäischen Kriegsgeschichte und Methoden der *oral history* und Alltagsgeschichte, die mittlerweile auch von der DDR-Geschichtswissenschaft mit neuen Akzenten bewertet wurde. Während eines Filmseminars der Film- und Fernsehverbände osteuropäischer Staaten zum Thema „Antifaschismus – Befreiung – Friedenskampf“ berichtete der DEFA-Dokumentarist Karl Gass aus seiner Werkstatt: „... diese volle Wahrheit, auch diese Ausführlichkeit, etwa die Rede von Goebbels – sie ist in unserem Filmschaffen schon des öfteren verwendet worden, aber nie zuvor in voller Länge. Aber erst in voller Länge kommt sie zur vollen Wirkung. Ähnlich ist es mit dem Marsch auf den Ettersberg (der Weimarer Zivilisten 1945 zum KZ, T. H.). Den habe ich schon hier und da mal in kurzen Ausschnitten gesehen. Aber es ist ja ein gewisses Geheimnis des dokumentarischen Bildes: Die volle Länge bringt die Wirkung, nicht das Zerstückelte, Zerhackte

223 Thomas Wedegärtner, DEFA-Studio für Trickfilme, an den Stellvertreter des Ministeriums für Kultur, Friedhelm Grabe, 28.1.1985, ebd.

224 Aktenvermerk des NMG-Direktors, 7.2.1985, ebd.

225 Teschner in einem Schreiben an den Verfasser; 27.5.1999.

226 Schriftwechsel Direktion, Ablage Komitee 1984–1987: Zuarbeit für Jahresbericht 1986. VA Bw; gefunden bei Lüttgenau, *Geschichtserinnerung im Wandel*, S. 93.

227 Das Schlußbild von einer Atombombenexplosion wurde geschnitten.

[...]. Die beiden von mir erwähnten Sequenzen [...] haben ihre Wirkung nur dadurch, daß wir nicht einen Meter weggenommen haben.“²²⁸ Beraten von Walter Bartel und dessen Historikerkollegen Laurenz Demps und Olaf Groehler hatte Karl Gass fast zeitgleich zu Ulrich Teschners Projekt für die Buchenwald-Gedenkstätte an dem abendfüllenden Dokumentarfilm *Das Jahr 1945* gearbeitet, wofür er das von ihm erwähnte Material, allerdings im Gegensatz zu Teschner mit einem Sprecherkommentar unterlegte. Der distanzierte Umgang mit historischen Sujets bzw. historischem Filmmaterial konnte sich auf die Gewißheit stützen, daß die Leute für Nazipropaganda nicht mehr anfällig seien, „jedenfalls bei uns nicht“, so eine Rednerin.²²⁹

Im Rückblick aufschlußreich ist die Tatsache, daß Publizisten des DDR-Fernsehens sehr wohl bereits in den frühen sechziger Jahren ungekürzt solche „gefährlichen“ filmischen Originaldokumente etwa von Goebbelsreden in ihren Beiträgen eingesetzt hatten, was bei dieser Diskussion unberücksichtigt blieb. Ist dies ein Indiz für die Geringschätzung von Fernsehproduktionen bei DEFA-Filmemachern oder gar für die mangelnde Kommunikation in der DDR?

Wie ambivalent Ende der achtziger Jahre jedenfalls filmische Bilder zur Lagergeschichte Buchenwalds in ihrer Indienstnahme zur Erzielung identifikatorischer und aufklärerischer Wirkungen bei Heranwachsenden geworden waren, mag mit einem Plädoyer des NMG-Direktors Trostorff, angedeutet sein, der kurz vor seiner Pensionierung die beständige Suche nach wirkungsvollen Mitteln als Daueraufgabe pädagogischer Arbeit in Buchenwald sah: „Jede Generation braucht neben dem Vorhandenen eine eigene künstlerische Form der Aneignung des antifaschistischen Erbes, gewissermaßen seinen eigenen Roman ‚Nackt unter Wölfen‘. Wir sind gewillt, bei dem Prozeß ein aktiver Partner zu sein.“²³⁰

228 Den Text zu *Das Jahr 1945* verfaßte Klaus Wischnewski, an der Kamera: Dieter Kühne, Premiere: 29.1.1985, zit. aus: „Podium und Werkstatt“. Schriftenreihe des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR 21/1985, S. 37f.

229 Margit Voss (Anm. 605), ebd. S. 42.

230 Informationen über die Arbeit der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, undat. [1988], DR 1; 7/81b.

KAPITEL 8

Der lange Weg zur Enttabuisierung: *Dort oben auf dem Ettersberg* (1985) und ein „notwendiger Nachtrag“ (1990) im DDR-Fernsehen

In der für Zeithistorisches zuständigen Redaktion des Bereiches Publizistik des DDR-Fernsehens realisierte Redaktionschef Hans Bentzien mit Regisseur Günter Wittenbecher einen Beitrag zum 40. Jahrestag der Befreiung vom Hitlerfaschismus. Als literarische Grundlage diente das von Bentzien verfaßte und seinerzeit verworfene Konzept für den Besucher-Vorführfilm der NMG Buchenwald (*O Buchenwald*), den, wie beschrieben, sein Kollege Ulrich Teschner an seiner Stelle herstellte. In Abstimmung mit Walter Bartel von der LAG Buchenwald wurde die Geschichte Buchenwalds in Form einer historischen Dokumentation erzählt.¹ Ausgestrahlt wurde *Dort oben auf dem Ettersberg* am 11. April im ersten Programm zur besten Sendezeit um 20 Uhr, die Wiederholung für Schichtarbeiter erfolgte wie üblich am folgenden Vormittag um 10 Uhr.² Die Fernsehansage betonte die um Objektivität bemühte Haltung des Beitrages: „Dort oben, auf dem Ettersberg, trafen sich die Bürger Weimars bei fröhlichen Spielen in frischer Natur. Dort oben, auf dem Ettersberg, trafen sich‘ – nur wenige Jahre ist es her – Menschen aus allen Ländern hinter Stacheldraht und Todesschützenkette. Von diesem und jenem Kapitel des Buchenwaldes bei Weimar berichten Männer, die dabei waren, berichten das Dokument und das unbestechliche Auge des Objektivs.“³

Schwerpunkt war einmal mehr die Lesart von der bewaffneten Selbstbefreiung des Lagers unter Führung kommunistischer Häftlinge. Entsprechend ist der Beitrag im „Fernseh-

1 Aus dem „Rapport“ der Redaktion „Geschichte“ der Fernsehpublizistik nach der Produktion vom 7.1.–20.2.1985: „Die Sendung ist gemäß der Konzeption fertiggestellt. Die gesellschaftlichen Gutachter (Genossen der AG Buchenwald des KAW) haben am 7.2.1985 den Rohschnitt gesehen und eingeschätzt. Die Abnahme fand durch den Stellvertreter des Vorsitzenden, Gen. Dr. Leucht, am 27.3.1985 statt, DRA Potsdam, Archivbestand Fernsehen, E 028–00–09/0115.

2 Kamera: Gerhard Dusi, Schnitt: Birgit Peschel, Produktionsleitung: Hilmar Füller, Aufnahmeleitung: Mario Lenk, Sendelänge 47 min. Die Redaktion Geschichte realisierte weitere Produktionen zum Kriegsende bzw. zur Befreiung von den Nationalsozialisten: *Germany kaput*, auf der Grundlage neu erworbenen amerikanischen Filmmaterials und „Der Arbeiterwiderstand gegen Hitler“ über sozialdemokratischen und kommunistischen Widerstand (Arbeitstitel).

3 Rapport, ebd.

dienst“, der Programminformation des Fernsehens der DDR, angekündigt worden: „Das illegale Lagerkomitee (...) stellte sich schon 1942 (!) die Frage, ob es warten sollte, bis die Häftlinge von außen befreit werden würden, oder ob es Möglichkeiten gäbe, einen eigenen Beitrag dafür zu leisten. Auf verschiedenen Wegen – jeder Schritt konnte in den Abgrund führen – wurde eine militärische Organisation aufgebaut, die zum Schluß 900 bewaffnete Kämpfer zählte. Jeder kannte seine Aufgabe und so konnte die Leitung des ILK am 11.4. den Befehl zum Losschlagen erteilen. Als die amerikanischen Truppen das Lager erreichten, fanden sie eine intakte Organisation vor, die alle Nationalitäten umfaßte. Die Mitglieder des Komitees begrüßten die alliierten Befreier und führten die ehemaligen Häftlinge zum Appell, auf dem sie die 65 000 Opfer ehrten und den Schwur von Buchenwald ablegten. Unsere Sendung erfaßt die ganze Spannweite des Widerspruchs von Geist und Macht, von Widerstand und Befreiung und stellt viele der unerschrockenen Kämpfer vor, die sich selbst befreiten.“⁴

Wie beim Gedenkstätten-Vorführfilm Ulrich Teschners begnügte sich die Fernsehredaktion „Geschichte“ nicht mit einer herkömmlichen ästhetischen Gestaltungsweise. Zwar dominieren in den Schlußpassagen übliche Bilder von offiziellen Gedenkfeierlichkeiten, Kranzniederlegungen und der Visualisierung des historischen Ortes.⁵ In der Eingangssequenz wird die im Kommentar erzählte Ankunft eines Häftlings in Buchenwald mit subjektiver Kamera, dann mit einer Kranfahrt über das Haupttor bildhaft umgesetzt, so daß der Blick auf das Lagergelände freigegeben wird.

Doch das Produktionsteam begab sich auch auf die Suche nach neuen Details über die barbarische Praxis im Nationalsozialismus, der Forschung von Unternehmen „Menschennmaterial“ aus den Konzentrationslagern zur Verfügung zu stellen. Mitgeteilt wurden auch neu recherchierte Details über die „Geschäftsbeziehungen“ der Lagerverwaltung mit medizinischen Einrichtungen, etwa die Bereitstellung von Frauen aus Konzentrationslagern für Tests eines neuen Schlafmittels an der Universität Jena, die zum Tod der Versuchspersonen führte. Die das Projekt betreuende LAG Buchenwald des KAW sah sich bemüßigt, die Fernsehjournalisten von der Benennung dieses Details der Lagergeschichte abzubringen. Der Fernsehbeitrag bringt ein Zitat: ‚Bezüglich des Vorhabens von Experimenten mit einem neuen Schlafmittel würden wir es begrüßen, wenn Sie uns eine Anzahl Frauen zur Verfügung stellen würden. Jedoch scheint uns der Preis von RM 200 pro Frau zu hoch. Wir schlagen vor, nicht mehr als 170 pro Kopf zu zahlen ...‘ und später teilten sie mit: ‚die Versuche wurden gemacht, alle Personen starben. Wir werden uns bezüglich einer neuen Sendung bald mit ihnen in Verbindung setzen ...‘⁶

„Es bleiben noch einige offene Fragen. Wie ist das mit den Frauen? Habt Ihr das herausgeschnitten? Ist das Einverständnis vorhanden, daß am Ende eine Strophe des Buchenwaldliedes gespielt wird? Habt Ihr noch einmal überprüft die Relation? Bei uns wurde kritisch vermerkt (die Kritik ist nicht allzu berechtigt), daß einige der Teilnehmer sehr oft im Bild

4 Ebd.

5 Für den Beitrag wurde etwa ein Ausschnitt aus dem Film *Vereidigung auf dem Ettersberg* verwendet, der im Auftrag der Nationalen Volksarmee hergestellt worden war.

6 Protokollnotiz von Hans Bentzien von der Sichtung am 6.2.1985 durch die LAG Buchenwald (Walter Bartel, Herbert Morgenstern, Herbert Thiele, Reinhold Lochmann, Walter Veigel sowie dem Fernsehteam), ebd.

erscheinen, u. a. auch Bartel, während andere sehr wenig und noch andere überhaupt nicht erscheinen. Vielleicht kann man daraufhin das ganze Manuskript noch einmal überprüfen“[...]”⁷ Die Existenz von Frauen im Konzentrationslagerkomplex und Formen der ökonomischen und sexuellen Ausbeutung (Lagerbordell) in Buchenwald-Dora blieben in Film- und Fernsehproduktionen wie in den Vorführfilmen der Gedenkstätte bisher unerwähnt und wurden nicht thematisiert. Immerhin gaben die Fernsehproduzenten des Beitrages dem Druck der „Buchenwalder“ in diesem Punkt nicht nach.

Wie aus einem Vergleich mit einer ersten Fassung des Ablaufplans der vorgesehenen Sendung hervorgeht, war auch die Bentzien sehr am Herzen liegende Hommage an den französischen Buchenwald-Häftling Jakob Boulanger mit seiner Leidensgeschichte in Buchenwald offenkundig nach den Beratungen mit der LAG auf einen kleines, aber wesentliches Mosaik reduziert worden.⁸ So ist die Dimension der Torturen im Isolationsblock Buchenwalds auch visuell sehr impressiv wiedergegeben. Auch verschweigt der Filmkommentar nicht, daß die Rettungsversuche bei Boulanger auf Initiative von Walter Krämer letztlich nicht erfolgreich waren. Er wurde 1942 ermordet.

Im Kommentar wird zunächst der Widerstandswillen politischer Häftlinge in Buchenwald in der Tradition der Aufklärung verortet („Sie wollten dem menschlichen Geist einen Hort geben... Sie waren Kämpfer für den Humanismus“).

In Narration und Bilderauswahl folgte das Herzstück des Sendebeitrages, die Schilderung der Vorbereitungen der „Selbstbefreiung“, dem Gedenkstätten-Vorführfilm ... *und jeder hatte einen Namen*. Während Bentzien, Regisseur Günter Wittenbecher und Kameramann Gerhard Dusi auf routinierte Weise die historische Fernsehdokumentation umsetzten, war doch trotz mancher neuer Details die fortgeschrittene mediale Erstarrung der offiziellen Erzählung über die Lagergeschichte Buchenwalds kaum übersehbar. Tabus blieben weithin unberührt, die Zeitzeugenschaft stützte sich auf längst zurechtgeschnittene und zumindest vom Besuch der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald her bekannte *Takes* aus dem Vorführfilm ... *und jeder hatte einen Namen*.⁹ Die daraus verwendeten Filmausschnitte und Aussagen von Häftlingen wurden nicht gekennzeichnet, obwohl der Hinweis darauf vorgesehen war (im Abspann und in der Ankündigung im „Fernsehdienst“). Presseberichte über den Fernsehbeitrag ergingen sich weitgehend in Lobhudeleien und unkritischen Statements, und mangels Informationen oder wider besseres Wissen priesen Rezensenten diese Interview-Aufnahmen aus den siebziger Jahren als neuartig an.¹⁰

7 Walter Bartel an Hans Bentzien, 22.3.1985, DRA Potsdam, Historisches Archiv; E 028-00-09/0115 (Dort oben auf dem Ettersberg). Die Abnahme erfolgte fünf Tage später.

8 Hans Bentzien, Ablaufplan zu *Dort oben auf dem Ettersberg*, 20.10.1984 und Montageablauf der Redaktion Geschichte der Fernsehpublizistik vom 27.3.1985, DRA Potsdam E 028-00-09/0115. Immerhin wurde im endgültigen Fernsehbeitrag aus den Erinnerungen Boulangers zitiert.

9 Vgl. den Montageverlauf mit den verwendeten Zitaten der Zeitzeugen vom 27.3.1985, ebd. und das Drehbuch von ... *und jeder hatte einen Namen*; PA Jentsch.

10 So schrieb etwa Heinz Hofmann in der „Nationalzeitung“ vom 16.4.1985 wegen dieser Zeitzeugen-Aussagen euphorisch von einer neuen Qualität des Beitrages, die die Wirkung der Verfilmung von *Nacht unter Wölfen* übertroffen hätte. Eine der wenigen, die auf im Film festgehaltene Aussagen von ehemaligen „Buchenwaldern“ namentlich hinwies, war Angelika Rätzke in ihrer Besprechung in der „Berliner Zeitung“ vom 16.4.1985. Sie nannte neben Walter Bartel auch Rudi Jahn und Herbert Thiele. Auch diese Interview-Takes stammen ausnahmslos aus dem Film ... *und jeder hatte einen Namen* von Gerhard Jentsch.

Fünf Jahre später, im letzten Jahr der DDR, strahlte das DDR-Fernsehen am Karfreitag, dem 13. April 1990, im ersten Programm spät abends den überarbeiteten Beitrag *Dort oben auf dem Ettersberg. Ein notwendiger Nachtrag*, aus.¹¹ Das Produktionsteam war weitgehend dasselbe wie 1985. Nun wurde jedoch der Schwerpunkt auf die Erinnerungen von Zeitzeugen an das sowjetische Speziallager gelegt. Die vorgesehene Programmansage vermerkte dazu kritisch: „Die Geschichte des Lagers Buchenwald war für uns bisher im April 1945 mit der Selbstbefreiung der Häftlinge zu Ende. Was danach geschah, wurde zuerst verschwiegen, dann verdrängt und schließlich von vielen vergessen. Zwischen 1945 und 1950 war Buchenwald eines von elf Internierungslagern der SBZ. Häftlinge, die diese Zeit erlebt haben, erinnern sich an damals – dort oben auf dem Ettersberg.“ Medienberichte von im Januar 1990 gefundenen Massengräbern mit den Überresten ehemaliger Inhaftierter des sowjetischen Internierungslagers („Speziallager Nr. 2“), am Rande des KZ-Geländes auf dem Ettersberg, lösten eine erregt geführte Debatte in der Öffentlichkeit aus. Der Gedenkstättenleitung und den Weimarer Stadtbehörden waren bereits 1983 der grausige Fund bekannt.¹² Darauf wollte der Fernsehbeitrag indirekt Bezug nehmen. In einer Annotation hielt die Fernsehredaktion „Geschichte“ fest: [...]“Diese Internierungslager bleiben ein dunkles Kapitel deutscher Nachkriegsgeschichte. Der Gegenstand aber ist zu sensibel, als daß man über ihn spekulieren darf. Bisher gab es zu diesem Gegenstand eine Haltung der kollektiven und individuellen Selbstverdrängung. Das hat sich radikal geändert. Die öffentliche Aufarbeitung dieser Geschichte hat bereits begonnen, zahlreiche Zeitzeugen schreiben über ihre Erlebnisse. Deshalb ist es um so wichtiger, daß wir an der Auseinandersetzung teilnehmen (andere Sendestationen tun es bereits), damit die Täter von 1933–1945 nicht plötzlich zu Opfern werden und daß aber trotzdem jenen vielen, denen unrecht geschah, die aufgrund stalinistischer Praktiken in den Lagern einfach verschwanden, Gerechtigkeit widerfährt. Die Sendung ist ein Beitrag zur Aufarbeitung der historischen Wahrheit – es ist eine zumutbare Wahrheit. In der Sendung treten Zeitzeugen der unterschiedlichen Gefangenengruppen auf, vom ehemaligen Nazi-Bürgermeister eines thüringischen Dorfes bis zum antifaschistischen Häftling aus Buchenwald, der nach 1946 ein zweites Mal in das Lager gebracht wurde.“¹³

Zunächst beginnt der Beitrag mit Sequenzen aus dem ursprünglichen Beitrag von 1985.

(Die Kamera bewegt sich – „subjektive Kamera“ – mit „Seitenblicken“, durchs Tor ins Lager) Sprecherin: „Mit diesen Bildern begann unsere Sendung vor fünf Jahren, aus Anlaß des 40. Jahrestages der Selbstbefreiung des Konzentrationslagers Buchenwald. Als Hommage für die Antifaschisten, die hier zu Zehntausenden lebten,

11 45 min. Regie: Günter Wittenbecher, Kamera: Gerhard Dusi, Recherche: Heidelinde Voß, Rudolf Geelhaar, Produktionsleitung: Hilmar Füller, Sprecherin: Heide Kipp, Redakteur: Robert Zeiler, DRA Potsdam; Archivbestand Fernsehen, B 045–04–01/0165, Tsig. 001–010.

12 Vgl. dazu: Hasko Zimmer (in Zusammenarbeit mit Katja Flesser und Julia Volmer), Der Buchenwald-Konflikt. Zum Streit um Geschichte und Erinnerung im Kontext der deutschen Vereinigung, Münster 1999 und Gerhard Finn, Die Roten und Buchenwald. Vom schwierigen Werden einer zweifachen Gedenkstätte, in: „Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat“, 12/2002, S. 127–145.

13 7.3.1990, DRA Potsdam, Archivbestand Fernsehen, E 045–04–01/0145).

litten und starben.“ (Reißschwenk. Die schmiedeiserne Gittertür schlägt zu, man liest die Gravur: ‚Jedem das Seine‘).

Der Sprecher: „Unser Selbstverständnis von Antifaschismus führte damals dazu, daß die Geschichte des Lagers für uns mit dem Sturm auf das Lagertor beendet war.“

Aus dem ursprünglichen Beitrag von 1985 wurde folgende Montagesequenz aus stummen Archivfilmbildern in Schwarzweiß ungekürzt übernommen. Im off gibt der Sprecher eine oft zitierte Stelle aus dem Erinnerungsbuch „Teufel und Verdammte“ des Buchenwaldhäftlings Benedikt Kautsky wieder, in der er den politischen Häftlingen und insbesondere den Kommunisten seine Referenz erweist:

Schnittfolge: Appellplatz von Buchenwald: Aufmarsch der ehemaligen Gefangenen mit Fahnen, zum Teil mit Nationalflaggen, mit der Aufschrift „Antifaschismus“ oder mit dem kommunistischen Symbol „Hammer und Sichel“ – Formation der Häftlingsblöcke, im Vordergrund ein Mann, der vor einem aufgestellten Mikrofon eine Rede verliest (Ausschnitt und in der Totalen) – Vorderansicht eines (wohl rasch zusammengezimmerten) Denkmals mit der Aufschrift „K.L.B. 51 000“ – drei junge Männer tragen einen Kranz über den Appellplatz vor dem Hintergrund der Häftlingsformationen (Kameraschwenk) – Militärs und Zivilisten vor der Fassade des Häftlingsblocks links neben dem Haupttor, darunter erkennbar ein amerikanischer, erkennbar hochrangiger Soldat neben einigen sowjetischen Militärs (Seitenansicht) – Einstellung auf das Denkmal mit den jungen Männern davor, die den Kranz niedergelegt haben – Detailaufnahme der Buchenwaldgruppe von Fritz Cremer vor dem Glockenturm: Hand zum Schwur erhoben, Zoom in die Totale, so daß der Glockenturm und Plastik vollständig zu sehen sind – Kameraeinstellung vom Appellplatz auf das Haupttor langsamer Rundumschwenk um 360 Grad bei getragener Violinmusik.

Damit ist die historische Tatsache der endgültigen Befreiung des Lagers durch amerikanische Armeeeinheiten nur für besonders aufmerksame und geübte Zuschauer in der kurzen Einstellung von 2 Sekunden gegenüber der SchlußEinstellung erkennbar. Nach dieser Exposition erfolgt ein sichtlicher narrativer Bruch in Kommentar, Montage und visueller Präsentation:¹⁴

Die Sprecherin verweist auf die Vergessenen, die „von 1945 bis 1950 hier oben starben, auch als Opfer. Diese Jahre verschwanden im Dunkel der Geschichte ... Bereits im August 1945 wurden aber die ersten neuen Gefangenen in das Lager Buchenwald gebracht. Wieder waren Menschen auf dem Ettersberg inhaftiert. Diese Tatsachen wurden von den meisten, die davon wußten, verdrängt. Aus Angst, aus falsch verstandenem Antifaschismus, aus Sorge, das Bild der Sieger, die ja auch Befreier waren, zu beschädigen ... Aus dem Weglassen wurde ein Weglügen, aus den Tatsachen wurden ‚Verleumdungen des Klassenfeindes‘, doch 1989 trat eine Wende auch in dieser Frage ein. Die Zeugen der Ereignisse verloren ihre Angst, begannen zu sprechen. Die Frage von Schuld und Sühne wurde neu gestellt. Aus dem Dunkel der Ge-

14 Bereich Publizistik, Redaktion Geschichte. Manuskript *Dort oben auf dem Ettersberg – ein notwendiger Nachtrag*, vom 4.4.1990, DRA Potsdam, B 045–04–01/0165, Titelsign. 005.

schichte stieg ein Kapitel unbewältigter Vergangenheit.“ Die Sprecherin informiert, daß sich von 1945 bis 1950 auf dem Ettersberg ein von der GPU, der sowjetischen Geheimpolizei, verwaltetes, geheimgehaltenes Speziallager Nr. 2 befand.

In einer sich anschließenden Parallelmontage-Sequenz werden verschiedene Zeitzeugen, ehemals Häftlinge im Speziallager, vorgestellt, die Authentizität mit Einblendungen ihrer Namen bekräftigt. Sie hatten sich größtenteils auf einen Bericht über den Fund eines Massengrabes auf dem Ettersberg in der „Thüringer Allgemeinen Zeitung“ gemeldet. Die Schnittfolge läßt sie zunächst im Telegrammstil ihren Werdegang bis zur Freilassung aus Buchenwald berichten:

Ein ehemaliger Dorfbürgermeister während der NS-Zeit, NSDAP-Mitglied seit 1933, eine BDM-Jungmädelsgruppenführerin (Eva Becker), ein Gruppenführer der Hitlerjugend (Hans Hammer), zwei Männer, die als Jugendliche (Rolf Kranich, Dr. Rolf Hillig) aufgrund eines „Werwolf“-Verdachts von der GPU verhaftet und interniert wurden.

Kurt Pätzold, einer der führenden Zeithistoriker der DDR, verweist vor der Kamera auf den legitimen Hintergrund für die sowjetischen Speziallager, indem er auf den Punkt 4 des Potsdamer Abkommens und der Kontrollratsdirektive 38 vom Oktober 1946 verwies, wonach Deutsche hätten interniert oder überwacht werden können, wenn sie von den Alliierten als potentiell gefährlich erachtet worden seien. Gleichzeitig verwies er darauf, daß in der Sowjetunion bzw. UdSSR seit 1917 keine demokratische Strafrechtsreform stattgefunden habe, was zum System des Gulag geführt habe. „Heute erkennen wir den Zusammenhang zwischen dieser Praxis (der Isolierung, T. H.) und der inneren Verfassung der östlichen Siegermacht deutlicher; es war die Anwendung von Methoden, die sie auch bei den eigenen Leuten angewandt hatten, letztlich ein Ausdruck einer antihumanen Kulturstufe – eben das System des Stalinismus.“ Und fügt warnend hinzu: „Also, wenn wir in dieser Frage nicht unterscheiden, dann entgehen wir auch nicht der Gefahr, aus den ehemaligen Tätern plötzlich Opfer zu machen.“ Aus diesem Kontext heraus sei es „bis zu einem gewissen Grade unvermeidlich“ gewesen, daß sich unter den Verhaftungen auch Unschuldige befunden hätten.¹⁵

Auch den zum „Speziallager“ recherchierenden Journalisten der „Thüringer Allgemeinen Zeitung“ in Weimar hatten die Fernsehjournalisten befragt.

Vor der Kamera berichtete er über die Flut an Briefen („über hundert“), die die Redaktion in den vergangenen Wochen nach Erscheinen des Berichts erreicht hätten. Im *off*-Kommentar wird im Anschluß auf die Frage hingewiesen, ob die Gefahr bestünde, daß in

15 Siehe Manuskript des Beitrags. DRA Potsdam; B-045-04-01/0145. Jüngste Forschungen ergaben, daß die UdSSR in Buchenwald, anders als in Sachsenhausen und Bautzen, keine Verurteilten der sowjetischen Militärtribunale, unter denen sich auch politisch Verfolgte der SBZ befanden, inhaftiert hatten. Bodo Ritscher, Speziallager Nr. 2 Buchenwald. Zur Geschichte des Lagers Buchenwald 1945 bis 1950. Weimar/Buchenwald 1995; s.a. auch Ders. u.a. (Hg.), Das sowjetische Speziallager Nr. 2. Katalog zur ständigen historischen Ausstellung, Göttingen 1999.

der öffentlichen Auseinandersetzung bisher verschwiegene Nachkriegsgeschichte Buchenwalds NS-Täter zu Opfern stilisiert würden. Der Kommentar betont die Problematik, daß kein wirklicher Nachweis der Schuld der Insassen geführt worden sei. Es sei in der historischen Bewertung des sowjetischen Internierungslagers Buchenwald eine Gratwanderung, schloß die Sprecherin. Unkommentierte Fotografien vom Aufbau des Konzentrationslagers folgen.

Eine weitere Einstellungsfolge in der Privatwohnung des in Westberlin lebenden Robert Zeiler schließt an: Er gibt sich als Buchenwaldhäftling zu erkennen, der sich als Antifaschist nach 1945 neben einigen ehemaligen Häftlingskameraden unter den neuen, belasteten Lagerinsassen („potentielle Mörder“) des Lagers Buchenwald behaupten mußte. Im Mai 1948 wurde er erneut aus Buchenwald entlassen. Er habe nur wenige kennengelernt, die ihre Mitverantwortung für die NS-Verbrechen einsahen und ihn statt dessen als Antifaschisten höhnten („Na siehst du, da hast du es“). Er habe Jahrzehnte Zeit benötigt, um mit dieser Erfahrung fertig zu werden.

Sprecherkommentar: „Buchenwald war auch nach 1948 Endstation für Menschen. Wer dort einsaß, der war für die Welt verschwunden, und für den war die Welt verschwunden. Auch heute noch ist nicht bekannt, wie viele dort interniert waren und wer es nicht überlebt hat. Unterlagen sind bei der Auflösung der Lager von der sowjetischen Seite nicht übergeben worden. Ein Menschenleben galt nicht viel in diesen Jahren.“¹⁶

Nach Schuld und Verantwortung am NS-System befragt, dokumentiert die Reportage Ambivalenz und Abwehr bei den Gesprächspartnern. Sie berichten von ihrer Isolation im Lager, abgeschnitten von Nachrichten, ohne Zeitungen, ohne Verbindung zu Angehörigen, von der Verpflegung (zuerst täglich 500g Brot mit Graupensuppe, Anfang 1947 auf 300g reduziert, so ein früherer nationalsozialistischer Bürgermeister), von Untätigkeit und nutzlosem Im-Kreis-Marschieren unter Bewachung. Einer der Berichtenden (Hans Hammer) teilt mit, daß er in einer Kulturgruppe im Lager mitwirken konnte, die zunächst für das sowjetische Wachpersonal und schließlich auch für die Gefangenen Theaterstücke vorführte. Die Frau unter den Zeitzeugen erinnert sich an die anlässlich der Gründung der DDR vom Rundfunk übertragene Rede Wilhelm Piecks, in der er die Existenz sowjetischer Lager in der SBZ abstritt. Danach habe es einige Beschwerden von Internierten bei der Lagerleitung gegeben, daß sie ohne Urteil festgehalten würden. Man habe ihnen geantwortet, sie seien keine Verhafteten, sondern „Festgehaltene“, die außerdem die kollektive Schuld der Deutschen zu büßen hätten. Anfangs seien in Buchenwald um 24 000 Gefangene untergebracht, 1948 seien es nur noch 12 000 gewesen. Einer der Interviewten (Rolf Kranich, Apolda) gab vor der Kamera eine Stellungnahme ab. Seinem Empfinden nach („das scheint mir wichtig“), sei die Existenz der sowjetisch verwalteten Lager in der SBZ Unrecht, Ausdruck eines rechtlosen Zustandes gewesen, aber kein Verbrechen.

Archivfilmbilder zeigen das erste Denkmal zu Buchenwald in Weimar 1945, eine Einstellung mit den Weimarem, die 1945 zum aufgelassenen Lager Buchenwald marschieren mußten, Kranzniederlegungen am damals noch existierenden Bismarckturm, die abgefilmte Titelseite des „Neuen Deutschland“ vom Dienstag, den 17. Januar 1950 mit der Schlagzeile

16 Manuskript, ebd., S. 9.

von der Auflösung der sowjetischen Internierungslager, unterzeichnet von Armeegeneral Tschuikow, dem Vorsitzenden der Sowjetischen Kontrollkommission (SKK), Entlassene, die ihre Papiere ausgehändigt bekommen, die in Autobusse mit ihren Habseligkeiten einsteigen, einer Realaufnahme vom Haupttor Buchenwalds, das offen steht.

Kranich berichtet von seiner „Arbeit“ in Buchenwald, wo er Brotrationen ausfuhr und an Leichentransporten teilnahm, Karl Keil davon, daß die Leichname in Massengräbern im Wald beigesetzt wurden (Eine lange Kameraeinstellung zeigt ein Wäldchen mit jungen Bäumen).

Es folgt der Abspann u. a. mit dem Hinweis „Sendung der Redaktion Geschichte“ und „Deutscher Fernsehfunk 1990“.

Der Beitrag läßt das Bemühen um sorgfältiges Abwägen erkennen, wie auch die noch wirkende Sichtweise der DDR-Historiographie, die mit dem im Bild zitierten DDR-Historiker autorisiert wird. Nicht klären ließ sich das Auswahlverfahren der Zeitzeugen durch die Journalisten. Waren sie die einzigen, die sich vor der Kamera des Fernsehfunks äußern wollten oder hatten die Journalisten eine Vorauswahl der Gesprächspartner getroffen, wissend um die Problematik einer drohenden Delegitimierung antifaschistischer Erinnerungspolitik, wie sie sich bereits vor dem staatlichen Ende der DDR anzudeuten schien?

Angesichts der recht sperrigen Präsentation sehr unterschiedlicher Zeitzeugen-Biographien wiesen die Autoren auf die Vielschichtigkeit der Erinnerung an das sowjetische Speziallager und damit auch auf die künftig schwierige Arbeit der Gedenkstätte Buchenwald hin. Mit einem Mal schimmerte auf, was Journalisten und Filmdokumentaristen in ihrer Arbeit vor 1989 kaum möglich war: ein Forum zu bieten, um jenseits kanonisierter Heldenbilder und Erzählungen ihre eigene Geschichte zu erzählen, die „so vieles enthielt, das kaum sagbar und auch kaum vermittelt werden konnte.“¹⁷ Die Zeit drängte. Die neue Redaktion hatte es nicht vermocht, so rasch neues „unverbrauchtes“ Bildmaterial zu finden. Noch schimmerten die Nachwirkungen der mythischen Verklärung der Lagergeschichte Buchenwalds durch. Aber der Wille zur produktiven „Entzauberung“ in den Fernsehredaktionen hatte sich nun durchgesetzt. Die hier versuchte sicherlich schwierige Aneignung des Themas verweist auf die damalige Befindlichkeit von Zeitzeugen und Medienarbeitern in der Umbruchszeit der noch existierenden DDR-Gesellschaft zwischen Verunsicherung und aufklärerischem Willen.

Die wenigen überlieferten Zuschriften an die DFF-Redaktion nach der Ausstrahlung des Beitrags waren in ihrem Tenor sehr unterschiedlich gehalten, werfen aber Schlaglichter auf die zum Teil erbittert geführte Auseinandersetzung über das doppelte „Erbe“ von Buchenwald in den Medien.¹⁸ Viele der Briefeschreiber hielten den Beitrag für sachlich fundiert und informativ. Alle Zeitzeugen hätten berichtet, wie es ihnen zustehe. Kritik regte sich an Kurt Pätzolds Begründung des sowjetischen Terrors in den Speziallagern: „Diesen Punkt hätte ich mir gern deutlicher herausgearbeitet vorgestellt: die sowjetischen ‚Speziallager‘ als Teile eines neu aufzubauenden Herrschaftssystems, gedacht zur Einschüchterung der Be-

17 Vgl. Annette Leo, Zweierlei Schweigen. Der Holocaust im kollektiven Gedächtnis der DDR, in: „Süddeutsche Zeitung“ vom 23./24.5.1998.

18 DRA Potsdam, E 045-04-01/145.

völkerung und zur Unterdrückung jedweder Andersdenkender. So war es doch im ganzen kommunistischen Machtbereich: Baltikum, Polen, Ungarn. Dort wurden ‚Klassenfeinde‘ eingesperrt, auf deutschem Boden standen genug Nazis zur Verfügung. Daß auch andere dabei waren, wissen Sie und ich. Und bei den Deportationen der Arbeitsfähigen Anfang 1947 in die SU fragte niemand nach deren Verstrickung oder Nichtverstrickung in die Nazi-zeit.“ Auch der ungünstige Sendetermin und die fehlende Programminformation am Sendetag wurden bemängelt, während in den gedruckten Programmen noch *Midnight Lady* angekündigt war. Die Fernsehjournalisten entschuldigten sich für die unter Zeitdruck realisierte Montage des Beitrags und begründeten sie durch das rasche Reagieren auf die öffentliche Debatte um Buchenwald.¹⁹

Andere wiederum berichteten in ausführlichen Briefen von ihrem Schicksal in polnischen, amerikanischen, britischen und französischen Kriegsgefangenenlagern und den dort herrschenden Bedingungen nach Kriegsende. Zorn wurde kundgetan, weil angeblich die Integrität der politischen Buchenwaldhäftlinge des Lagerkomitees in Zweifel gezogen würde. Eine Dame jüdischer Herkunft, deren Großeltern in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern umgebracht wurden, hatte in einem der Interviewten einen ehemaligen Karikaturisten des „Völkischen Beobachters“ erkannt. Geschichtsverfälschend und tendenziös hielt sie den Beitrag, wie sie es vom Fernsehen der DDR her gewohnt sei.²⁰

19 Schreiben von Gottfried Becker vom 14.4.1990 und schriftliche Antwort des Regisseurs Günter Wittenbecher vom 3.5.1990, ebd.

20 Schreiben von Anna Gröszer-Zunterstein an den Fernsehfunk vom 2.5.1990, ebd.

KAPITEL 9

Fazit

Im Selbstverständnis vieler Menschen in der DDR nahm der historische Ort „Buchenwald“ eine wichtige Rolle ein, unabhängig davon, wie er sie emotional berührte. Er wirkte identitätsstiftend und trug wesentlich zur zumindest zeitweiligen inneren Stabilität der ostdeutschen Gesellschaft bei. Während sich *Auschwitz* als international gültige Metapher für die „Ordnung des Terrors“ (Wolfgang Sofsky) und zum Symbol für das Gedenken an den Holocaust herauskristallisiert hatte, nahm sich *Buchenwald* in der DDR wie ein Scharnier bei der Stiftung eines spezifisch ostdeutschen „antifaschistischen Legendariums und Grundwertekanon“¹ aus.

Dieses Scharnier setzte sich insofern von Deutungsmustern der Shoah ab, indem *Buchenwald* als Weihestätte für den staatlichen Antifaschismus der DDR funktionalisiert wurde. „Die Dichotomie von Kampf und Opfer“ war bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit erinnerungspolitisch festgeschrieben worden und blieb auch nach der Auflösung der VVN programmatisch virulent.²

Da der Zugang zur Geschichte in der DDR und in Osteuropa weithin über symbolisch vermittelte, relativ abstrakte Botschaften und durch eine politische Pädagogik vollzogen wurde, eignete sich der Ort Buchenwald als legitimatorische Folie, um vor seinem Hintergrund antifaschistische Rituale sowie politische Loyalitätsbekundungen zu zelebrieren.³ Die um ihn gruppierten Gedenkveranstaltungen, Besuche und sonstigen Rituale führten auch zu Ermüdungs- und Abstumpfungerscheinungen bis zu offener Ablehnung in der DDR-Bevölkerung.

Derart zum Staatskult aufgewertet, wurde der antifaschistische Gründungsmythos der DDR zunehmend weniger über individuelle, in der alltäglichen Kommunikation zirkulierende – daher: kommunikative – Erinnerung hergestellt. Er blieb weithin auf kulturelle Vermittlungsformen wie Rituale, Denkmäler, Literatur und Bildende Künste angewiesen, um

1 So Lutz Niethammer im Streitgespräch mit dem aus der DDR stammenden Historiker Kurt Pätzold über das Buch „Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus“, stark gekürzte redaktionelle Fassung, abgedruckt in: Neues Deutschland vom 13. April 1995 („Keine Stunde Null der Forschung“), S. 9.

2 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild*, S. 779ff.

3 Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*. Darmstadt 1999, S. 146ff.

Eingang in das kollektive Gedächtnis der DDR-Bürger zu finden. Die Repräsentation des Themas „Buchenwald“ in Film und Fernsehen der DDR hatte darin einen wesentlichen Anteil. Die Verinnerlichung der Buchenwald-Erzählung als antifaschistische Gründungserzählung der DDR erfolgte in einem engen Wechselverhältnis mit den audiovisuellen Medien. Ob im Kino, im Fernsehen oder in Sondervorführungen in der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ Buchenwald: Es zirkulierten emotional wirksame Bilder und Erzählungen, die wie mit einem unsichtbaren Band mit anderen Darstellungsformen verknüpft waren.

Wie gezeigt werden sollte, griffe es jedoch zu kurz, die visuellen Zeugnisse des Antifaschismus-Bildes in der DDR nur als verstaubte Überreste eines überlebten Gesellschafts-systems zu deuten. Obwohl auch sie von den Abnutzungserscheinungen des staatlichen „Antifaschismus“ betroffen waren, wirkten Filme bzw. Fernsehbeiträge zu Buchenwald aus der DDR diesen tendenziell entgegen. Produktionen von Filmen und Fernsehbeiträgen tangierten damit fortwährend auch die „Sagbarkeitsregeln im Erinnerungskampf“ (Habbo Knoch), forderten sie mitunter geradezu heraus.

Zunächst kursierte in der Nachkriegszeit nur dürftiges filmisches Material über Buchenwald in der SBZ/DDR. In den fünfziger Jahren diente es weithin als indirekter Verweis auf das historische Phänomen eines Netzes von Konzentrations- und Vernichtungslagern, die die Nationalsozialisten systematisch errichtet hatten. Oder sie wurden zur Emotionalisierung von Filmberichten über Gedenkmanifestationen verwendet. Andererseits wurde der Gedenkort Buchenwald mit Bedeutung aufgeladen, indem er mit dokumentarischem Filmmaterial illustriert wurde, das sich weithin auf die in den östlichen Nachbarländern liegenden historischen Orte der Vernichtung bezog, jedoch das Lager Buchenwald selbst kaum betraf. Mit dem so aufbereiteten filmischen Material im Kino und im Fernsehen wurde eine Symbolik des Terrors konstruiert. Sie ist mit dem propagandistischen Impetus konstruiert worden, um die Verantwortung für das Nachwirken des nationalsozialistischen Erbes auf die westdeutsche Seite abzuwälzen. Filmische Archivbilder wurden durch tagespolitische Setzungen umgedeutet, aber kaum hinterfragt.

Mit den Kino- und Fernsehverfilmungen von „Nackt unter Wölfen“ in den frühen sechziger Jahren trat ein Wendepunkt in der Produktion sinnlich greifbarer und emotional wirksamer Bilder ein. Die Befreiungsgeschichte Buchenwalds war nun unweigerlich mit der von Bruno Apitz verfaßten Geschichte um die Rettung eines Kindes verknüpft. Es bekam einen Namen und ein Gesicht. Doch dessen reale Geschichte verharrte wiederum bis zum Ende der DDR im verborgenen, wie auch die komplexe Geschichte von Buchenwald sich im Rahmen der offiziellen Geschichtsdeutung unzulänglich und stark verzerrt wiederfand.

Analog zur literarischen und publizistischen Vergewisserung der Lagergeschichte kontrollierte die verschworene Gemeinschaft der Buchenwald-Kommunisten in der DDR die Produktion von Bildern, während sie sich gleichzeitig in einem latenten Spannungsverhältnis zur SED-Führung unter Ulbricht sah. Über Beratung, Begutachtung von Entwürfen und Filmszenarien verwarf, tolerierte, gestaltete sie mit. Auch in der Honecker-Ära erlaubte dieses Gruppenbewußtsein der „Buchenwalder“ weder bei der DEFA noch beim Fernsehen große Abweichungen. Zentral ist hierbei die Doppelfunktion Walter Bartels als Zeitzeuge und Historiker. Da „Buchenwald“ als Gegenstand beständig reproduzierter Staatsdoktrin seit Gründung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ aufgewertet war, waren Zensureingriffe nicht überraschend.

Doch die künstlerische Verarbeitung der Problematik und der Wille von Filmemachern, sich gerade wegen der überragenden geschichtspolitischen Bedeutung des Ortes Buchenwald anzunehmen, ließen sich im medialen Produktionsprozeß filmischer Bilder nicht vollends einhegen. Ja, sie gewannen eine dynamische Kraft im „Kosmos der Zeichen und Rituale“. Damit wurden auch die medialen Schwierigkeiten offenkundig, einen rigiden Bildkanon durchzusetzen, kulminierend in der Verhinderung der Ausstrahlung des Fernsehfilms *Esther*. Seit den siebziger Jahren wurden die Zeitzeugen zunehmend wichtiger, und ihre Erzählungen flossen wiederum in die mediale Verarbeitung ein. Damit warf solcherart „praktizierter“ Antifaschismus wiederum Probleme auf.

In der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“ war man seit den sechziger Jahren einerseits mit einem generationellen Wandel der Zielgruppen, besonders bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen, konfrontiert, andererseits seit Beginn der siebziger Jahre mit einem wachsenden Interesse im östlichen wie westlichen Ausland, nach dem Besuch des Bundeskanzlers Willy Brandt in Buchenwald und seiner spontanen Geste zu Ehren der Opfer des Warschauer Ghettos.

Der überlieferte Bestand an Film- und Fernsehproduktionen aus der DDR zur Lagergeschichte Buchenwalds verweist auf einen komplexen soziokulturellen Fundus. Diese visuellen Zeugnisse geschichtlicher Repräsentation sind Quellen für die vielfachen Brüche und Leerstellen im kulturellen Gedächtnis an die Konzentrationslager in der DDR. Sicherlich wurde der Kanon auch im filmischen Material weiterschrieben, das größtenteils von der mythendurchzogenen Struktur einer „antifaschistischen Meistererzählung“ überdeckt ist. Ausgehend von Gertrud Kochs These zum gegenwärtigen Diskurs über den Holocaust, läßt sich konstatieren, daß sich im politisch-didaktischen Gebrauch von Darstellungen der Lagergeschichte Buchenwalds oder von Bezugnahmen auf dieselbe eine visuelle Metaphorik herausbildete.⁴

Wenn von einem stalinistisch überformten Antifaschismus in der DDR als dominierendes „Rahmenwerk“ die Rede sein soll⁵, wurde dieser immer auch individuell angeeignet. In vielen künstlerischen wie publizistischen Produktionen zur Buchenwald-Thematik wurde deshalb nicht einfach nur ein sinnentleertes Absolvieren von Ritualen vollzogen, sondern auch ein „teilnahmervoller Antifaschismus“ praktiziert, gerade wenn es um die Verarbeitung individueller Überlebensgeschichten im Lager ging. „Nackt unter Wölfen“ und andere Klassiker des literarischen Kanons in der DDR wie ihre filmischen Verarbeitungen lieferten sicherlich mehr als nur ideologisch motivierte Abziehbilder und visuelle Folien für die doktrinär gestrickte Geschichtspolitik der SED. Moralische und ethische Grundannahmen, die dem menschenverachtenden Wesen des NS-Systems diametral gegenüberstanden, wirkten in weiten Teilen ostdeutscher Intellektueller, Medienarbeiter und Kunstschaffenden nach, ihre

4 Gertrud Koch, Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?, in: Harald Welzer (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburg 2001, S. 123–136.

5 Vgl. Sigrid Meuschel, Antifaschistischer Stalinismus, in: Brigitte Rauschenbach (Hg.), Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden, Berlin 1992, S. S. 163–171 und die Überlegungen von Christoph Classen, in seiner Einleitung (Faschismus und Antifaschismus, S. 11ff.; Simone Barck schlägt in Anlehnung an Meuschels Diktum den zusätzlichen Begriff vom stalinistischen Antifaschismus vor, der allerdings nach Ansicht des Verfassers auch nur bedingt hilfreich ist; manche Filmemacher und Publizisten versuchten diesen eben auch wenigstens partiell zu überwinden, wenn auch oft eher gefühlsmäßig geleitet (Antifa-Geschichte[n], S 14f.).

kulturellen Äußerungen als Medienprodukte beeinflussten die Bevölkerung in erheblichem Maße. Die Spätfolgen und Defizite einer solchen systemstabilisierenden antifaschistischen „Loyalitätsfalle“⁶ erfordern deshalb pädagogisches und politisches Fingerspitzengefühl, um das Kind nicht mit dem lau gewordenen Badewasser auszuschütten.

Die eingehende Untersuchung von „Buchenwald-Filmen“ drängt generell dazu, Fragen über die „Authentizität“ filmisch verarbeiteter Quellen, den Aussagen von Zeitzeugen, Überlebenden des Lagers Buchenwald und der Repräsentation von Geschichte in visuellen Massenmedien im Kontext gesellschaftlichen Kommunizierens über die NS-Vergangenheit weiter nachzugehen. Diese in der DDR entstandenen Filme spiegelten auch sich wandelnde Mediengewohnheiten im visuellen resp. kulturellen Gedächtnis wider. Besonders deutlich wird die Ambivalenz filmischer Bilder, wenn sie auch Zeitzeugen ins Bild nahmen und sich auf konkrete Einzelschicksale bezogen. Die Fernseh-Bilder von der Übertragung der Feierlichkeiten zur Eröffnung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ in Buchenwald 1958 verweisen nicht nur auf die geschichtspolitische Inszenierungsfähigkeit des DDR-Systems, auf das Redepathos von Funktionären, sondern auch auf das Mienenspiel von Betroffenheit und Ergriffenheit in den Gesichtern der anwesenden Menschen. Die mehrfach wiederholten Fernseh- und Kinoverfilmungen von *Nackt unter Wölfen* illustrieren sicherlich die Mobilisierung von Emotionen zur fortgesetzten Vitalisierung eines geschichtlichen Mythos, aber auch die ästhetische Kraft künstlerischer Reflexion über menschliche Widerstandspotentiale gegen autoritäre und repressive Strukturen, die durchaus über den vorgegebenen Rahmen des offiziellen „Antifaschismus“ hinauswies. Aufnahmen von Zeitzeugen mit ihren „authentischen“ Aussagen in Fernsehdokumentationen und -reportagen konnten durch ihre partielle visuelle Nicht-Eindeutigkeit die Gebundenheit der Erzählung von „Buchenwald“ punktuell erweitern.

Denn neben den offiziellen Verlautbarungen und Deutungsmustern existierten weiterhin Zeitzeugen-Erinnerungen, die in Produktionen der DEFA oder des Fernsehens einfließen. Zumeist wurden sie durch Verkürzungen oder Zensureingriffe neutralisiert. Doch Erinnerung war deshalb nicht ausgelöscht, auch wenn die „Buchenwalder“ und Aufsichtsgremien von Partei und Staat sorgfältig darauf achteten, daß unbequeme oder gar tabuisierte Aspekte und Deutungen verdrängt wurden. Ob es von Fernsehzuschauern auch so wahrgenommen wurde, läßt sich allerdings kaum noch ermitteln.

Was der Filmemacher Konrad Weiß als „gebrochenen Antifaschismus“ der DDR resümierte, ein Antifaschismus, der stalinistische Macht und Diktatur nicht in Frage stellte und so in seiner Substanz wiederum erschüttert wurde, findet gewissermaßen seine Entsprechung in dem untersuchten filmischen Überlieferungsfundus zu dem Komplex „Buchenwald“.

Filme und Fernsehbeiträge der DDR zu „Buchenwald“ enthalten neben oft tagespolitischer und ideologischer Verzeichnung auch Elemente realen Erinnerns und authentischer Erfahrung im Bilderfluß und Textkommentar.

Dabei spiegeln sie auch ein kreatives Potential wider. Wenn sich eine DEFA-Schauspielerin bei dem Regisseur darüber beschwerte, daß sie in ihrer Maske als KZ-Überlebende „zu gut“ aussehe, wird eine teilnahmevolle Haltung von Künstlern erkennbar, die durchaus auch auf Resonanz im Publikum stieß. Unterstützung bei vielen fand der Wille, in künstlerischer

6 Annette Simon, Antifaschismus als Loyalitätsfalle, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ vom 1.2.1993.

scher oder publizistischer Form Erfahrungen weiterzugeben die von einem Widerstands- und Überlebenswillen gegen ein Regime künden, das absoluten Vernichtungswillen und die totale Verfügbarkeit über menschliche Existenzen praktizierte. Die Ambivalenz filmischer Bilder ermöglichte im geschichtspolitischen Haushalt der DDR immer wieder auch eine Ausweitung der „Sagbarkeitsregeln“. Viele Macher, wie auch die der zuletzt behandelten Fernsehproduktion *Dort oben auf dem Ettersberg*, bemühten sich dabei, den ästhetischen und gestalterischen Rahmen zu weiten – allerdings nur im Rahmen eines letztlich starren Kanon-Gehäuses, der auch den Gebrauch der Buchenwald-Bilder regelte. Erst in einem „Nachtrag“ Anfang des Jahres 1990 zu dem Fernsehbeitrag wurde erstmals die „zweite Existenz“ des Lagers Buchenwald thematisiert. Die Mitarbeiter des Fernsehfunks bemühten sich zwar, so objektiv wie möglich der komplexen Erinnerungssituation an Buchenwald mit Zeitzeugeninterviews gerecht zu werden. Indes: Die antifaschistische Haltung blieb beschädigt. Der „Antifaschismus“ der DDR wurde in weiten Teilen der ostdeutschen Bevölkerung als Doktrin eines Staates wahrgenommen, der systematisch Repression gegen Andersdenkende praktiziert hatte.

Mehrschichtige Gedankengänge und partiell vom Kanon abweichende Darstellungen (etwa die Verfilmung und verspätete Fernsehausstrahlung von *Esther*, Peter Rochas Dokumentarproduktion *Sonst wären wir verloren – Buchenwaldkinder berichten* oder der Streit um den Gedenkstätten-Film *O Buchenwald*) stießen auf ein politisches Umfeld, das einer Ausweitung des Diskurses über den Nationalsozialismus kaum Spielraum bot. Filmische Bilder, ob es die Fernseh- und Kino-Adaptionen von „Nackt unter Wölfen“, Beiträge des DDR-Fernsehens oder die Vorführfilme in der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte“ Buchenwald betraf, wurden nicht oder höchst selten kritisch hinterfragt; sei es durch Filmkritiker, durch Pädagogen nach Klassenfahrten zur Gedenkstätte oder in den Vorbereitungsstunden für die Jugendweihe. Insofern teilte das filmische Erbe des Systems in der DDR-Diktatur auch weithin sein Schicksal mit der zeitgenössischen Literaturkritik in der DDR.

Die sehr ausführlich behandelten Sonderfilme der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“ reflektieren vor allem die jeweilige Bestandslage in der Geschichtsschreibung der DDR. Sie folgten dem Kanon, den Sagbarkeitsregeln, was und wie an Lagergeschichte vermittelt und verarbeitet werden sollte. Aus dem Vergleich der Produktionen von 1960/62, 1974/75 und 1984/85 wird eine hohe Selektivität in der Geschichtserzählung der DDR bildhaft erkennbar. So trugen sie zur Verinnerlichung eines „falschen“ Geschichtsbildes bei, sind somit Produkte der Geschichtskultur in der DDR. Doch auch diese höchst „offiziellen“ Produkte sind nicht immer eindeutig. Veränderungen filmischer und narrativer Formen schimmern auf, die wiederum Aufschluß über das Maß an Flexibilität geben, auf Veränderungen in der Akzeptanz von Geschichte zu reagieren. Wenn Filmemacher und beteiligte Zeitzeugen in der DDR auf der Suche nach überzeugenden Vermittlungsformen der Lagergeschichte Buchenwalds waren, mußten sie sich der Sperrigkeit des filmischen Materials stellen. Schließlich gewinnen in der Erschließung des jeweiligen Entstehungskontextes dieser Produktionen die Nöte eines diktatorischen Verwaltens von Erinnerungen Konturen.

Medienpädagogisch entfalten sich Möglichkeiten des kritischen Umgangs mit „Buchenwald-Filmen“ aus der DDR, die bislang kaum ausgeschritten wurden; sei es um die Frage, was „authentische“ Bilder von Konzentrationslagern sind, wie dokumentarisches Material in der Medien-Produktion umgedeutet werden kann, oder um die Frage nach dem „humanen

Kern“ in vielen fiktionalen Produktionen, die sich auf die Buchenwald-Geschichte beziehen. Nicht nur die DEFA-Adaption von *Nackt unter Wölfen*, sondern auch heute weithin unbekannte Filme oder die „kleinen“ Produktionen des DDR-Fernsehens über die unselige Geschichte von Buchenwald können Gegenstand der Auseinandersetzung mit Geschichtskultur und -propaganda in der DDR sein und sollten deshalb nicht in den Archiven belassen werden.

Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Agethen, Manfred/Eckhard Jesse/Ehrhart Neubert, (Hg.), *Der missbrauchte Antifaschismus. DDR-Staatsdoktrin und Lebenslügen der deutschen Linken*, Freiburg/Basel/Wien 2002.
- Albertus, Heinz, *Die Stärke der Überlebenden*, in: *Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald*, Information Nr. 4/1982.
- Apitz, Bruno, *Nackt unter Wölfen*. Halle(Saale) 26. Aufl. 1958.
- Arnold, Klaus, *Kalter Krieg im Äther: der Deutschlandsender und die Westpropaganda der DDR*, Münster 2002.
- Assmann, Aleida, *Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945*, in: Hans Erler (Hg.), *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt a. M./New York 2003, S. 126–138.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999.
- Assmann, Jan, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1985.
- Axen, Hermann, *Ich war ein Diener der Partei. Autobiographische Gespräche mit Harald Neubert*, Berlin 1996.
- Bannasch, Bettina/Almuth Hammer (Hg.), *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung*, Frankfurt a. M./New York 2004.
- Barck, Simone, *Zeugnis ablegen. Zum frühen Antifaschismus-Diskurs am Beispiel des VVN-Verlages*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 259–291.
- Barck, Simone, *Antifa-Geschichte(n): eine literarische Spurensuche in der DDR der 1950er und 1960er Jahre*, Köln u.a. 2003.
- Barck, Simone, *Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte. Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Weimar/Wien 2000, S. 119–174.

- Bartel, Walter, Die Darstellung deutscher und sowjetischer Widerstandskämpfer im faschistischen Konzentrationslager Buchenwald, in: Der zweite Weltkrieg 1939–1945. Wirklichkeit und Fälschung, Berlin(O) 1959.
- Bartel, Walter/Stefan Heymann/Joseph Jenniges, Das Konzentrationslager Buchenwald, Bd. 1. Bericht des Internationalen Lagerkomitees Buchenwald, Weimar 1949.
- Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964.
- Becker, Wolfgang/Norbert Schöll, In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995.
- Berg, Nicolas/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (Hg.), Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst, München 1996.
- Bergem, Wolfgang (Hg.), Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs, Opladen 2003.
- Berghoff, Hartmut, Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. Die bundesdeutsche Gesellschaft und ihre nationalsozialistische Vergangenheit in den fünfziger Jahren, in: „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht“, 49 (1998)2, S. 96–114.
- Bergmann, Werner/Rainer Erb/Albert Lichtblau (Hg.), Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/New York 1995.
- Beyer, Frank, Damit ich lebe bis heute. (Gespräch mit Ralf Schenk), in: Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam (Hg.), Regie: Frank Beyer, Berlin 1995, S. 8–105.
- Beyer, Frank, Erinnerungen: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme mein Leben, München 2001.
- Beyer, Frank, Werkstattgespräch mit Klaus Wischniewski, Über Jakob und andere, „Film und Fernsehen“ (1975)2, S. 18–24.
- Bialas, Wolfgang, Antifaschismus als Sinnstiftung. Konturen eines ostdeutschen Konzepts, in: Wolfgang Bergem (Hg.), Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs, Opladen 2003, S. 151–170.
- Bisky, Lothar/Netzeband, Günter, Ergebnisse zur Rezeption des DEFA-Films „Ich war neunzehn“ durch Jugendliche, in: Film – Fernsehen – Erziehung. Beiträge zu Fragen des Kinderfilms und -Fernsehens, 5 (1968)11, S. 83–95.
- Blunk, Harry, Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm, München 1984.
- Bodensieck, Heinrich, *Welt im Film: Origins and Message*, in: K.R.M. Short/Stephan Dolzettel (Hg.), *Hitler's Fall. The Newsreel Witness*, London/New York/Sydney 1988, S. 119–147.
- Bornemann, Manfred, Aktiver und passiver Widerstand im KZ „Dora“ und im Mittelwerk (Schriftenreihe der KZ-Gedenkstätte Mittelbau-Nordhausen 1994, 2), Berlin/Bonn 1994.
- Borries, Bodo von, Wie dokumentarisch ist ein Dokumentarfilm?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001)4, S. 220–228.
- Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans-Jürgen, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002.
- Boulanger, Jakob, Eine Ziffer über dem Herzen. Erlebnisberichte aus 12 Jahren Haft. Aufgezeichnet von Michael Tschesno-Hell, Berlin (O) 1957, 2. Aufl. 1960.

- Brauner, Artur [„Atze“], *Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens*, München/Berlin 1976.
- Brink, Cornelia, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 14), Berlin 1998.
- Buchenwald. *Mahnung und Verpflichtung* (Hg.: Internationales Buchenwald-Komitee), Berlin 1960 und die 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 1961.
- Buchenwald. *Ein Konzentrationslager. Bericht der ehemaligen KZ-Häftlinge Emil Carlebach, Paul Grünwald, Hellmuth Röder, Willy Schmidt, Walter Vielhauer*, Berlin 1988, 2. Aufl.
- Chamberlain, Brewster S., *Todesmühlen. Ein früher Versuch zur Massen-„Umerziehung“ im besetzten Deutschland 1945–1946*, in: „Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte“ 3/1981, S. 420–436.
- Classen, Christoph, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln/Weimar/Wien 1999.
- Cornelißen, Christoph/Lutz Klinkhammer/Wolfgang Schwentker, *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt a. M. 2003.
- Conter, Claude, Bruno Apitz. *Eine Werkgeschichte. Examensarbeit*, Universität Bamberg 1998.
- Danyel, Jürgen, *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995.
- Danyel, Jürgen, *Bilder vom „anderen Deutschland“. Frühe Widerstandsrezeption nach 1945*, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“ 42 (1994)7, S. 611–622.
- Deyda, Ewald, *Zur Zusammenarbeit der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald mit Studenten und Schülern*, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“ 27 (1979)6, S. 529–534.
- Dillmann-Kühn, Claudia, *Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogesichte 1946–1990* (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums), Frankfurt a. Main 1990.
- Dorfey, Beate, *Zur Problematik des kommunistischen Widerstandes im Konzentrationslager Buchenwald: Der Fall des Trierer Kommunisten Hans Eiden*, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“ 43 (1995)6, S. 515–534.
- Drawer, Christel (Hg.), *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten von Heinz Kersten*, Berlin 1995.
- Drobisch, Klaus, *Widerstand in Buchenwald*, Berlin (O) 1989.
- Ehrlich, Lothar/Gunther Mai (Hg.), *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln/Weimar/Wien 2000.
- Erler, Hans (Hg.), *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt a. M./New York 2003.
- Favier, A./P. Mania/Boris Taslitzky, *„Scènes prises sur la vie des horreurs nazies“*, (o.A.) Filmmuseum Potsdam (Hg.), Regie: Frank Beyer, Berlin 1995.
- Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*, Berlin 1994.

- Finn, Gerhard, Die Roten und Buchenwald. Vom schwierigen Werden einer zweifachen Gedenkstätte, in: „Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat“, Ausgabe 12/2002, S. 127–145.
- Fischer, Cornelia/Hubert Anton, Auswirkungen der Besuche von Gedenkstätten auf Schülerinnen und Schüler, Breitenau – Hadamar – Buchenwald. Bericht über 40 Explorationen in Hessen und Thüringen. Studie im Auftrag der hessischen und thüringischen Landeszentralen für Politische Bildung, hg. von den Hessischen und Thüringischen Landeszentralen für Politische Bildung, Wiesbaden/Erfurt 1992.
- Gedenkstätte Buchenwald (Hg.), Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, Göttingen 1999.
- Geschonneck, Erwin, Meine unruhigen Jahre. Lebenserinnerungen, Berlin 1984, 1995².
- Gilman, Sander L., Jurek Becker. Die Biografie, Berlin 2002.
- Gleber, Peter, Kino als Überlebensmittel. Anfänge und Bedeutung dieses Mediums in der Französischen Zone unter besonderer Berücksichtigung der Großstadt Ludwigshafen am Rhein, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (Band 145), Stuttgart 1997, S. 403–429.
- Gobrecht, Horst/J. Stroech, Eh' die Sonne lacht. Hans Eiden. Kommunist und Lagerältester im KZ Buchenwald, in: „Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung“ 38 (1996)4, S. 125,
- Goergen, Jeanpaul, Einführung zur Vorführung von *Todesmühlen* im Berliner Kino „Arsenal“ am 25.1.2002, in: „Filmsblatt“ 7 (2002)19/20, S. 25–31.
- Katrin Greiser, „Die Masse von ihnen stellt kein kampffähiges Element dar“. Deutsche Kommunisten zur Evakuierung in Buchenwald, in: Ulrich Fritz/Silvia Kavcic/Nicole Warmbold (Hg.), Tatort KZ. Neue Beiträge zur Geschichte der Konzentrationslager, Ulm 2003, S. 138–157.
- Habel, F. B., Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993, mit Inhaltsangaben von Renate Biehl, Berlin 2001.
- Hackett, David A. (Hg.), Der Buchenwaldreport. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar, München 1996.
- Hahn, Brigitte J., Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953), Münster 1997.
- Hähnel, Ingrid/Elisabeth Lemke, Millionen lesen einen Roman. Bruno Apitz' „Nackt unter Wölfen“, in: Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion, Leipzig 1987, S. 21–60.
- Hanke, Christian, Die Deutschlandpolitik der Evangelischen Kirche in Deutschland von 1945 bis 1990, Berlin 1999.
- Hattendorf, Manfred, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999, 2. Aufl.
- Heimann, Thomas, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Jg. 35, Bd. 46), Berlin 1994.

- Heimann, Thomas, Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DEFA-Film, in: Martin Sabrow (Hg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 37–86.
- Heimann, Thomas, Von Stahl und Menschen 1953–1960, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92, Berlin 2000, 2. Aufl., S. 48–91.
- Heimann, Thomas, Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*, in: Martin Sabrow (Hg.), Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR, Leipzig 1997, S. 185–216.
- Heimann, Thomas/Ciesla, Burghard, „Die gefrorenen Blitze“, Wahrheit und Dichtung. FilmGeschichte einer „Wunderwaffe“, in: DEFA-Stiftung (Hg.), apropos: Film 2002, Das Jahrbuch der DEFA Stiftung, Berlin 2002, S. 158–180.
- Heinemann, Karl-Heinz/ Wilfried Schubarth, (Hg.), Der antifaschistische Staat entläßt seine Kinder. Jugend und Rechtsextremismus in Ostdeutschland, Köln 1992.
- Heldring, Alexander, The International Federation of Resistance Movements. History and Background, Den Haag 1969.
- Herf, Jeffrey, Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin 1998.
- Herf, Jeffrey, „Hegelianische Momente“. Gewinner und Verlierer in der ostdeutschen Erinnerung an Krieg, Diktatur und Holocaust, in: Christoph Cornelißen/Lutz Klinkhammer/Wolfgang Schwentker, Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt a. M. 2003, S. 198–209.
- Herz, Thomas/Heiko Baumann/Michael Schwab-Trapp, Umkämpfte Vergangenheit. Diskurse über den Nationalsozialismus seit 1945, Opladen 1997.
- Heukenkamp, Ursula, Jüdische Figuren in der Nachkriegsliteratur der SBZ und DDR, in: Bernhard Moltmann u.a. (Hg.), Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost, Frankfurt a. M. 1993, S. 189–204.
- Hickethier, Knut (unter Mitarbeit von Peter Hoff), Geschichte des Deutschen Fernsehens, Stuttgart/Weimar 1998.
- Hölscher, Christoph, NS-Verfolgte im „antifaschistischen Staat“. Vereinnahmung und Ausgrenzung in der ostdeutschen Wiedergutmachung, Berlin 2002.
- Hofmann, Wilhelm (Hg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998.
- Hoff, Peter/Friedrich Salow/Renate Georgi (Red.), Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft“, 31 (1990)39.
- Hoffmann, Detlef (Hg.), Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995, Frankfurt a. M./New York 1998.
- Hoffmann, Detlef, Historienbilder. Der Mythos des Antifaschismus, in: Monika Flacke (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen in der DDR, Berlin 1994, S. 131–145.
- Jarusch, Konrad H./Sabrow, Martin (Hg.), Die historische Meistererzählung. Deutungslinien in der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002.

- Jordan, Günter, Die frühen Jahre 1946 bis 1952, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Schwarz-weiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–1992, Berlin 2000, 2. Aufl., S. 14–47.
- Kaes, Anton, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987.
- Kaiser, Monika, Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker. Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen 1962 bis 1972 (Zeithistorische Studien, 10), Berlin 1997.
- Kannapin, Detlef, Dialektik der Bilder. Der Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Studie zur Bedeutung des Films für die politische Kultur in Deutschland 1945–1989/90, Berlin 2005 (im Druck).
- Kannapin, Detlef, Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analyse Kriterien, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998, S. 220–240.
- Kannapin, Detlef, Ernst Thälmann und der DDR-Antifaschismus im Film der fünfziger Jahre, in: Peter Monteath (Hg.), Ernst Thälmann – Mensch und Mythos, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 119–145.
- Käppner, Joachim, Erstarrte Geschichte. Faschismus und Holocaust im Spiegel der Geschichtswissenschaft und Geschichtspropaganda der DDR, Hamburg 1999.
- Karau, Gisela, Der gute Stern des Janusz K. Eine Jugend in Buchenwald, Berlin 1994.
- Karcz, Danuta, Wanda Jakubowska, Berlin(O) 1967.
- Kästner, Erich, Da samma wieda! Geschichte in Geschichten, Berlin(O) 1969.
- Kleßmann, Christoph/Misselwitz, Hans/Wichert, Günther (Hg.), Deutsche Vergangenheiten – eine gemeinsame Herausforderung. Der schwierige Umgang mit der doppelten Nachkriegsgeschichte, Berlin 1999.
- Kneile-Klenk, Karin, Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilm und Schulfernsehsendungen der DDR, Weinheim/Basel 2001.
- Knigge, Volkhard, Weimar im Schatten des Ettersberges, in: Ewa Kobylińska/Andreas Lawaty (Hg.), erinnern – vergessen – verdrängen. Polnische und deutsche Erfahrungen (Veröffentlichungen des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt, Band 11), Wiesbaden 1998, S. 300–316.
- Knoch, Habbo, Technobilder der Tat. Der Holocaust in der fotografischen Ordnung des Sehens, Frankfurt a. M./New York 2004, in: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.), Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung, Frankfurt a. M./New York 2004, S. 167–190.
- Knoch, Habbo, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.
- Koch, Gertrud, Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?, in: Harald Welzer (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburg 2001, S. 123–136.
- Kogon, Eugen, Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager, München 1974 (Taschenbuchausgabe des Heyne-Verlags).
- Kühn, Günther/Wolfgang Weber, Stärker als die Wölfe. Ein Bericht über die illegale militärische Organisation im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald und den bewaffneten Aufstand“, Berlin 1976 (2. neubearbeitete Aufl. 1988).

- Langbein, Hermann, ... nicht wie die Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Frankfurt a. M. 1980, 24.–25. Tausend 1997.
- Langenhahn, Sandra, Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden 1998, S. 267–280.
- Lemke, Michael, Einheit oder Sozialismus? Die Deutschlandpolitik der SED 1949–1961, Köln/Weimar/Wien 2001.
- Leo, Annette/Peter Reif-Spirek (Hg.), Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 2001.
- Leo, Annette/Peter Reif-Spirek (Hg.), Helden, Täter und Verräter. Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 1999.
- Leo, Annette, Als antifaschistischer Staat nicht betroffen? Die DDR und der Holocaust, in: Bernd Faulenbach/Helmuth Schütte (Hg.), Deutschland, Israel und der Holocaust. Zur Gegenwartsbedeutung der Vergangenheit (Geschichte und Erwachsenenbildung, Bd. 7), Essen 1998, S. 89–104.
- Liehm, Antonin/Mira Liehm, The Most Important Art. Eastern European Film after 1945, Berkeley/Los Angeles/London 1977.
- Lüttgenau, Rikola-Gunnar, Geschichtserinnerung im Wandel. Das Beispiel der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald. Magisterexamensarbeit Universität Düsseldorf 1992.
- Lutz, Andreas, „Ich will Annel!“ Zum Phänomen „Liebe“ in Frank Vogels „Denk bloß nicht, ich heule“ (DDR 1965), in: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode? (Reihe Augen-Blick, Bd. 14), Marburg 1993, S. 9–24.
- Internationales Buchenwald-Komitee (Hg.), Mahnung und Verpflichtung, Berlin 1961 und 3. überarb. Auflage 1963.
- Mattenklott, Gerd, Zur Darstellung des Holocaust in der westdeutschen Nachkriegsliteratur, in: Bernhard Moltmann u. a. (Hg.), Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost, Frankfurt a. M. 1993, S. 205–222.
- MDR/drefa (Hg.), Die 50 besten deutschen Filme, Berlin 1995
- Meuschel, Sigrid, Antifaschistischer Stalinismus, in: Brigitte Rauschenbach (Hg.), Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden, Berlin 1992, S. 163–171.
- Mironenko, Sergej/Lutz Niethammer/Alexander von Plato (Hg.), Sowjetische Speziallager in Deutschland 1945 bis 1950, Bd. 1, Studien und Berichte, Berlin 1998.
- Mückenberger, Christiane (Hg.), Prädikat besonders schädlich. Filmtexte, Berlin 1990.
- Mückenberger, Christiane, Der Wandel des antifaschistischen Leitbildes im DEFA-Film, in: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), Leit und Feindbilder in DDR-Medien (Schriftenreihe Medienberatung, 5), Bonn 1997, S. 101–113.
- Mückenberger, Christiane/Günter Jordan, „Sie sehen selbst, sie hören selbst ...“ Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994.
- Mühlberg, Dietrich, Beobachtete Tendenzen zur Ausbildung einer ostdeutschen Teilkultur, in: „Aus Politik und Zeitgeschichte“ vom 9.3.2001 (B 11/2001), S. 30–38.
- Müncheberg, Hans, Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk – Erlebtes und Gesammeltes, Berlin 2000.

- Müncheberg, Hans, Vom Bildschirm ins Kino. Noch einmal ‚Nackt unter Wölfen‘ [1963], in: Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam (Hg.). Regie: Frank Beyer, Berlin 1995, S. 180–183.
- Münkler, Herfried, Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR, in: „Aus Politik und Zeitgeschichte“, B 45/1998, S. 16–29.
- Neander, Joachim, Das Konzentrationslager „Mittelbau“ in der Endphase der nationalsozialistischen Diktatur: zur Geschichte des letzten im „Dritten Reich“ gegründeten selbständigen Konzentrationslagers unter besonderer Berücksichtigung seiner Auflösungsphase, Clausthal-Zellerfeld 1997.
- Monika Neuhofer, (K)eine Rückkehr in die Normalität. Die Befreiung von Buchenwald im Spiegel der Texte Jorge Semprúns, in: Ulrich Fritz/Silvia Kavcic/Nicole Warmbold (Hg.), Tatort KZ. Neue Beiträge zur Geschichte der Konzentrationslager, Ulm 2003, S. 158–170.
- Nichols, Bill, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington 1991.
- Nieden, Susanne zur, „L. ist ein vollkommen asoziales Element ...“ Säuberungen in den Reihen der „Opfer des Faschismus“ in Berlin, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek (Hg.), Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 2001, S. 85–108.
- Nieden, Susanne zur, Unwürdige Opfer. Die Aberkennung von NS-Verfolgten in Berlin 1945 bis 1949, Berlin 2003.
- Niethammer, Lutz (Hg.), Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Berlin 1994.
- Orth, Karin, Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsanalyse, Hamburg 2000.
- Overesch, Manfred, Buchenwald und die DDR oder die Suche nach Selbstlegitimation, Göttingen 1995.
- Overesch, Manfred, Buchenwald und die Gründung der SED in Thüringen 1945/46, in: „Geschichte – Erziehung – Politik“, 5 (1994)3, S. 151–162.
- Petzel, Paul/Norbert Reck, Erinnern. Erkundungen zu einer theologischen Basiskategorie, Darmstadt 2003.
- Pörksen, Uwe, Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotypen, Stuttgart 1997.
- Pörksen, Uwe, Visiotype. Die Welt der zweiten Anschauung, in: Ulla Fix/Hans Wellmann (Hg.), Bild im Text – Text und Bild, Heidelberg 2000, S. 191–213.
- Possekkel, Ralf/Bodo Ritscher, SpezLager Nr. 2 Buchenwald. Zur Geschichte des Lagers Buchenwald 1945 bis 1950, Weimar 1993.
- Reich, Ines, Geteilter Widerstand. Die Tradierung des deutschen Widerstands in der Bundesrepublik und in der DDR, in: „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft“ 42 (1994)7, S. 635–644.
- Reichel, Peter, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München/Wien 2004.
- Reichel, Peter, Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit (überarbeitete Ausgabe), Frankfurt a. M. 1999.

- Reif-Spirek, Peter/Bodo Ritscher, Speziallager in der SBZ/DDR. Gedenkstätten mit doppelter Vergangenheit, Berlin 1999.
- Renk, Aune (Hg.), Konrad Wolf. Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews, Berlin(O) 1989.
- Reuter, Elke/Detlef Hansel, Das kurze Leben der VVN von 1947 bis 1953, Berlin 1997.
- Reichel, Peter, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München/Wien 2004.
- Reichel, Peter, Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. Überarb. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.
- Ritscher, Bodo, Spezlager Nr. 2 Buchenwald. Zur Geschichte des Lagers Buchenwald 1945 bis 1950, Weimar/Buchenwald 1995.
- Ruppert, Wilfried, Zur Geschichte der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer (FIR) im Kampf für Frieden, Entspannung und Abrüstung, gegen Faschismus und Neofaschismus (1951 bis 1970): zum Anteil der antifaschistischen Widerstandskämpfer der DDR an der Tätigkeit der FIR, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Dissertation 2 Bände, Berlin(O) 1989.
- Sabrow, Martin, Beherrschte Erinnerung und gebundene Wissenschaft. Überlegungen zur DDR-Geschichtsschreibung über die Zeit 1933 bis 1945, in: Christoph Cornelißen/Lutz Klinkhammer/Wolfgang Schwentker, Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt a. M. 2003, S. 153–167.
- Sabrow, Martin (Hg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Weimar/Wien 2000.
- Saunders, Frances Stonor, Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin 2001.
- Schenk, Ralf (Interview), Die besten Jahre. Jochen Mückenberger über seine Zeit als DEFA-Generaldirektor 1961–1966, in: apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2001, S. 10–28.
- Schieber, Elke, Anfang vom Ende des Argwohns 1980 bis 1989, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, Berlin 1994, S. 264–327.
- Schieber, Elke, „Vergeßt es nie, schuld sind sie“. Zur Auseinandersetzung mit dem Völkermord an den Juden in Gegenwartsfilmern der DEFA, in: Deutsches Filminstitut DIF (Hg.), Cinematographie des Holocaust. Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, Frankfurt 2001, S. 26–37.
- Schley, Jens, Nachbar Buchenwald. Die Stadt Weimar und ihr Konzentrationslager 1937–1945, Köln/Weimar/Wien 1999.
- Semprún, Jorge, Was für ein schöner Sonntag! Frankfurt a. M. 1980.
- Siegler, Bernd, Auferstanden aus Ruinen ... Rechtsextremismus in der DDR, Berlin 1991.
- Stein, Harry, „Nackt unter Wölfen“ – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, in: Sehen, Verstehen und Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945, KZ Mittelbau-Dora 1943–1945 (Materialien des Thüringer Instituts für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung und Medien, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, für die Vorbereitung von Besuchen in den Gedenkstätten), Heft 43/1999, S. 27–40.

- Steinbach, Peter, Die Vergegenwärtigung von Vergangenenem. Zum Spannungsverhältnis zwischen individueller Erinnerung und öffentlichem Gedenken, in: „Aus Politik und Zeitgeschichte“ B 3–4/1997, S. 3–13.
- Steinle, Matthias, Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm, Konstanz 2003 (Reihe CLOSE UP, 18).
- Straub, Martin, „Die Abenteuer des Werner Holt“ über junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg und der Sehnsucht von DDR-Jugendlichen nach dem „gefährlichen Leben“, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek, Helden, Täter und Verräter. Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 1999, S. 211–231.
- Taterka, Thomas, „Buchenwald liegt in der Deutschen Demokratischen Republik“. Grundzüge des Lagerdiskurses der DDR, in: Birgit Dahlke/Martina Langermann/Thomas Taterka (Hg.), LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n), Stuttgart/Weimar 2000, S. 312–365.
- Traubold, Benjamin, Der Kanon der Bilder. Das soziale Gedächtnis und seine mediale Konstruktion, in: Paul Petzel/Norbert Reck, Erinnern. Erkundungen zu einer theologischen Basiskategorie, Darmstadt 2003, S. 102–117.
- Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR (Hg.), Antifaschismus – Befreiung – Friedenskampf. Internationales Filmseminar der Film- und Fernsehverbände sozialistischer Länder, Podium und Werkstatt, 21, Berlin(O) 1985.
- Vollnhals, Clemens, Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik, in: Ursula Büttner (Hg.), Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich, Hamburg 1992, S. 357–392.
- Vorsteher, Dieter (Hg.), Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997, Berlin 1997.
- Vree, Frank van, Auschwitz liegt in Polen – Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film, in: Waltraud „Wara“ Wende (Hg.), Geschichte im Film, Stuttgart 2002, S. 44–66.
- Wagner, Jens-Christian, Produktion des Todes – Das KZ Mittelbau-Dora, Göttingen 2001.
- Weber, Hermann, Neue Einsichten zur Komintern. Die Dimitroff-Tagebücher und Telegramme als zentrale Quellen der späteren KI-Entwicklung (Dokumentation), in: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung, Berlin 2000/2001, S. 339–350.
- Weber, Hermann/Ulrich Mähler, Terror. Stalinistische Parteisäuberungen 1936–1953, München/Wien/Zürich 1998.
- Weckel, Ulrike, *Die Mörder sind unter uns* oder vom Verschwinden der Opfer, in: „WerkstattGeschichte“ 25 (2000), S. 105–115.
- Weigelt, Andreas, Die Asche der jüdischen Häftlinge auf dem ‚Galgenberg‘ in Lieberose. Der Umgang mit dem KZ-Nebenlager Jamlitz in der DDR, in: Annette Leo/Peter Reif-Spirek (Hg.), Helden, Täter und Verräter. Studien zum DDR-Antifaschismus, Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, Erfurt und Metropol Verlag Berlin 1999, S. 37–64.
- Welzer, Harald (Hg.), Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburg 2001.
- Wende, Waltraud „Wara“ (Hg.), Geschichte im Film, Stuttgart 2002.

- Wierling, Dorothee, Erzählungen im Widerspruch? Der Nationalsozialismus und die erste Nachkriegsgeneration der DDR, in: *Memory, WerkstattGeschichte* 30(2001), S. 17–31.
- Wilharm, Irmgard, Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte, in: Klaus Finke (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe* (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 58), Berlin 2001, S. 81–92.
- Wippermann, Wolfgang, *Konzentrationslager. Geschichte, Nachgeschichte. Gedenken*, Berlin 1999.
- Wischniewski, Klaus, Die bittere Aktualität. „Nackt unter Wölfen“ (1963), in: Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Regie: Frank Beyer*, Berlin 1995, S. 174–179.
- Wischniewski, Klaus, Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, Berlin 1994, S. 212–263.
- Wolfrum, Edgar, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*, Darmstadt 1999.
- Wolfrum, Edgar, *Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich zur Wiedervereinigung*, Göttingen 2001.
- Zahlmann, Stefan, Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in Spielfilmen der DEFA, in: Clemens Wischermann, *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung* (Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 18), Stuttgart 2002, S. 65–88.
- Zahlmann, Stefan, *Körper und Konflikt in der filmischen Erinnerungskultur der BRD und DDR*, Berlin 2001.
- Zimmer, Hasko (in Zusammenarbeit mit Katja Flessler und Julia Volmer), *Der Buchenwald-Konflikt. Zum Streit um Geschichte und Erinnerung im Kontext der deutschen Vereinigung*, Münster 1999.

Weitere Quellen

Cinematographie des Holocaust, www.fritz-bauer-institut.de

Zeitungsausschnittsammlung der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam.

Benutzte Archive

- Bundesarchiv SAPMO, Berlin
- Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
- Archiv Filmmuseum, Potsdam
- Archiv der Akademie der Künste, Berlin
- Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam
- Sammlung Gedenkstätte Buchenwald, Weimar
- Privatarchiv Gerhard Jentsch, Potsdam
- Privatarchiv Ulrich Teschner, Berlin

DEFA-Spielfilme

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse

Produktionsjahr: DEFA 1954/55

Regie: Kurt Maetzig, Dialogregie: Johannes Arpe, Buch: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell, Kamera: Karl Plintzner, Horst E. Brandt, Produktionsleitung: Adolf Fischer, Länge: 140 min, Farbe, Premiere: 7.10.1955, Progress/Bundesarchiv Berlin

Stärker als die Nacht

Produktionsjahr: DEFA 1954

Regie: Slatan Dudow, Buch: Jeanne und Kurt Stern, Kamera: Karl Plintzner, Horst E. Brandt, Produktionsleitung: Adolf Fischer, Länge: 117 min, s/w, Premiere: 24.9.1954 Progress/Bundesarchiv Berlin

Sterne

Produktionsjahr: DEFA 1958

Regie: Konrad Wolf, Buch: Angel Wagenstein, Kamera: Werner Bergmann, Produktionsleitung: Siegfried Nürnberger, Länge: 92 min, s/w, Premiere: 27.3.1959 Progress/Bundesarchiv Berlin

Leute mit Flügeln

Produktionsjahr: 1959

Regie: Konrad Wolf, Buch: Karl Georg Egel, Paul Wiens Kamera: Werner Bergmann, Produktionsleitung: Siegfried Nürnberger, Länge: 121 min, s/w und Farbe, Premiere: 8.5.1960 Progress/Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Nackt unter Wölfen

Produktionsjahr: 1962

Regie: Frank Beyer, Berlin 1995, S. 38ff. Kamera: Günter Marcinkowsky, Musik: Joachim Werzlau, Bauten: Alfred Hirschmeier/Willy Schäfer, Produktionsleitung: Hans Mahlich Länge: 124 min, s/w, Premiere: 10.4.1963 Progress/Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Denk bloß nicht, ich heule

Produktionsjahr: 1964/65

Regie: Frank Vogel, Dramaturg: Dieter Scharfenberg, Kamera: Günter Ost, Produktionsleitung: Herbert Ehler, Länge: 91 min, s/w, Premiere: 26.4.1990 Progress/Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Die gefrorenen Blitze

Produktionsjahr: 1965/66

Regie: János Veiczi, Buch: Harry Thürk, János Veiczi, Dramaturg: Dieter Wolf, Kamera: Günter Haubold, Produktionsleitung: Erich Kühne, Länge: 166 min, s/w, Premiere: 13.4.1967

Progress/Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Fariaho

Produktionsjahr: 1982/83

Regie: Roland Gräf, Buch: Martin Stephan, Roland Gräf, Dramaturg: Erika Richter, Kamera: Jürgen Brauer, Produktionsleitung: Erich Kühne, Länge: 99 min, Farbe, Premiere: 1.9.1983

Progress / Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Dokumentarfilme, dokumentarische Beiträge

Buchenwald – Vermächtnis und Verpflichtung

Produktionsjahr: 1951

DEFA Studio für Dokumentarfilm und Wochenschau, im Auftrag der VVN, Text: Alfred Kantorowicz, Länge: ca. 25 min (482 m), s/w

Progress / Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Weimar liegt bei Buchenwald

Produktionsjahr: 1960, DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen und Kurzfilm, Regie:

Peter Ulbrich, Szenarium: Rudolf Schmal, Länge: ca. 25 min., s/w

Progress / Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Mahnung für alle Zeiten. Gedenkstätte Buchenwald

Produktionsjahr: 1958, DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm, Drehbuch und

Text: Rolf Schnabel, Regie zusammen mit Wolfgang Landvogt, Sprecher: Horst Preusker,

Produktionsleitung: Hans Wegener, Länge: 14 min, s/w

Progress / Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Buchenwald

Produktionsjahr: 1960/62, hergestellt von DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentar-

film im Auftrag des Buchenwald-Komitees, Regie: Günther Weschke, Sprecher: Wolfgang

Heinz, Autor / Produktionsleitung: Heiner Müller, Länge: 26 min, s/w

Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Erinnerung im Herzen

Produktionsjahr: 1965, Abschlußarbeit von Stefan Jerzy Zweig an der Hochschule für Film

und Fernsehen, Potsdam, Länge: 8 min, s/w

Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam

...und jeder hatte einen Namen

Produktionsjahr: 1974/75, DEFA Studio für Kurzfilme, Bereich Wirtschafts- und Informationsfilme, Potsdam-Babelsberg, im Auftrag der NMG Buchenwald, Buch und Regie: Gerhard Jentsch, Kamera- und Reproarbeit (Zeichnungen, Fotos) Wolfgang Niestradt, Graphik: A. & H. Ernst, Ton: Fred Linde, Trickberatung: Gerhard Haufe, Archivtrick: Fred Bierhals, Archivberatung: Günter Nieber, Musik: Peter Gotthardt, Dramaturgie: Katrin Kubau, Produktionsleitung: Oskar Meyer, Länge: 45 min., Farbe/s/w – Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

O Buchenwald

Produktionsjahr: 1985, im Auftrag der Gedenkstätte Buchenwald, Buch und Regie: Ulrich Teschner, Kamera: Herbert Wegner und Harald Kliß, Sprecher: Matthias Winde, Schnitt: Christine Schöne, Dramaturg: Hanns Grümmer, Produktionsleitung: Hans-Joachim Rieck, Länge: 26 min, Farbe/s/w – Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Produktionen des DDR-Fernsehens

Die Front war überall

Erstsendung: 7.9.1958

Auftragsproduktion, hergestellt vom DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme für den DFF hergestellte Produktion, Länge: 45 min, s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam, AC 0016441 (nur fragmentarisch überliefert)

Nackt unter Wölfen

Erstsendung: 10. April 1960

Regie: Georg Leopold, Filmdrehbuch zusammen mit Rolf Eichler, Regieassistent: Rolf Eichler und Hildegard Diestelmann, Dramaturgin: Hildegard Tetzlaff, Kamera: Hans Heinrich, Fernsehkamera: Heinz Böhme, Hanna Christian, Horst Sauer, 2 Teile, ca 60' und ca 78', s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam, AC 5766 bzw. 5767

Esther

Produktionsjahr 1963, Erstsendung: 18.4.1980, 2. Programm

Regie: Robert Trösch, Dramaturgie: Hildegard Tetzlaff(-Urban), Musik: Hanns Eisler, Regieassistent: Norbert Büchner, Bauten: Heinz Zeise, Masken: Käthe Koffe und Karl Brachmann, Kostüme: Gerda Sachs, Aufnahmeleitung: Rainer Crahé, Produktionsleitung: Ernst Kirst, Ca. 60 min., s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam, AC 2901

Mein blauer Vogel fliegt

Produktionsjahr: Fernsehen der DDR 1974/75

Regie: Celino Bleiweiß, Buch zusammen mit Gisela Karau, Kamera: Günter Jaeuthe, Produktionsleitung: Dieter Dormeier, Länge: 78 min, Farbe, Premiere: 23.10.1975

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Komm ins neue Leben mit! Der Aufruf der KPD vom 10.6.1945

Erstsendung: 10.6.1980, 1. Programm

Regie: Bernd Scharioth, Autor, Redaktion und Moderation: Gerhard Mackat, Kamera: Klaus Roland Schulz, Freimut Romanowski, Aufnahmeleitung: Gerhard Rentzsch, Jutta Kreckow, Produktionsleitung: Martin Eigenwillig, Schnitt: Imke Gerber, ca. 30 min, s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Dranbleiben mit Pfiff - Pioniergeschichten

Erstsendung am Freitag, 17.9.1982, 1. Programm

Regie: Ulrich Stieler, Redaktion: Wolfram Engel, Kamera: Harald Beise, Ton: Lutz Drotzdowski, Schnitt: Koester, Aufnahmeleitung: Sabine Scharfenberg, Produktionsleitung: Evelyn Groth, Sprecher: Peter Niedziella, 9 ½ min., Farbe/s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Sonst wären wir verloren – Buchenwaldkinder berichten

Produktionsjahr 1982, Erstsendung: 10.4.1983, 1. Programm

Regie: Peter Rocha, Kamera: Peter Milinski, Heinz Schendzielorz, Jürgen Bahr, Buch: Mira Lüders, Sprecher: Peter Sturm, Länge: 43 min, Farbe/s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Dort oben auf dem Ettersberg

Erstsendung: 11.4.1985, 1. Programm

Redaktion „Geschichte“ des DDR-Fernsehens, Regie und Buch: Hans Bentzien, Günter Wittenbecher, Kamera: Gerhard Dusi, Schnitt: Birgit Peschel, Produktionsleitung: Hilmar Füller, Aufnahmeleitung: Mario Lenk, 47 min., Farbe

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Nie wieder – Klaus Trostorff erzählt

Erstsendung: 15. Januar 1989, 2. Programm

Regie und Kamera: Udo Rodig, Buch, Redaktion und Moderation: Martina Klemz, Produktionsleitung: Kristina Fritsche, Aufnahmeleitung: Christel Sperlich, Ton: Dieter Hinze, Schnitt: Ariane Deuter, ca. 30 min, Farbe/s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Dort oben auf dem Ettersberg. Ein notwendiger Nachtrag

Erstsendung: 13. 4. 1990

Regie: Günter Wittenbecher, Kamera: Gerhard Dusi, Recherche: Heide Voß, Rudolf Geelhaar, Produktionsleitung: Hilmar Füller, Sprecherin: Heide Kipp, Redakteur: Robert W. Zeiler, 45 min., Farbe/s/w

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam

Andere Beiträge

Mahnung und Verpflichtung

Produktionsjahr: 1948, DEFA Produktion, im Auftrag der VVN, Länge: ca. 9 min, s/w
Bundesarchiv Berlin

Buchenwald

Produktion des Westdeutschen Rundfunks, 1975, ca. 40 min.

Du sollst Dich nie vor einem lebenden Menschen bücken – Willi Bleicher

Hannes Karnick/Wolfgang Richter, BRD 1978, Produktion: docfilm, 35 min, Farbe

Überleben im Terror. Ernst Federns Geschichte

Wilhelm Rösing, 1992, 95 min, Farbe/s/w

Die roten Kapos von Buchenwald

Ute Bönnen, Gerald Endres, Kamera: Rainer Hoffmann, Produktion für den Süddeutschen Rundfunk/SWR 1996, 50 min, Farbe/s/w

KZ Buchenwald/Post Weimar

Produktionsjahr 1999, CHRONOS-Film im Auftrag der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Buch und Regie: Margit Eschenbach, Assistenz Gerda Grossmann, Kamera und Schnitt: Bernhard Schönherr, Trickkamera: Herbert Schramm, Ton: Christian Fiedel, Sprecher: Peter Simonischek, Gerd Wameling, 30 min, Farbe/s/w
Kaufkassette

Personenverzeichnis

- Abs, Hermann 161, 163f.
Ackermann, Anton 54, 116
Adameck, Heinz 131
Albertus, Heinz 120f., 125
Alexan, Georg 131
Anderson, Michael 108
Apitz, Bruno 10, 17, 21, 54f., 60, 63, 65,
69, 71–74, 76, 80–85, 88f., 92f., 95f.,
98, 100, 102ff., 107, 110, 119f., 125,
129–132, 136, 170ff., 176f., 180–183,
196
Ardenne, Manfred von 154
Arnshtam, Lew 106f.
Assmann, Aleida 15
Awdjuschenko, Wiktor 85
Axen, Hermann 178, 185
Azderball, Robert 101
Bahr, Jürgen 120
Baklanow, Stephan 182
Ball (Colonel) 195
Barckhausen, Joachim 25
Bartel, Kurt 54
Bartel, Walter 19, 21, 34, 38f., 45, 47,
49, 60, 109, 114, 124, 152, 160f., 163,
165, 168f., 171ff., 177–180, 183ff.,
189f., 192–195, 199f., 202, 205, 216–
219, 228
Barthel, Karl 48f.
Bartsch, Wolfgang 205
Bauer, Erich 172
Baur, Reimar Johannes 136
Bausch, Heinz 60, 124
Bebel, August 115
Becher, Johannes R. 53
Bechler, Bernhard 38
Bechler, Margaret 38
Beck, Charlotte 164
Becker, Eva 222
Becker, Jurek 137, 144
Beimler, Hans 156
Beise, Harald 124
Bendskover, Sigmund 101
Benes, Jiri 110
Bengsch, Gerhard 50
Benser, Günter 118
Bentzien, Hans 82f., 157, 204ff., 217ff.
Bergmann, Werner 55
Bergner, Edwin 164
Beyer, Frank 54, 82–86, 88f., 92, 95,
97ff., 100f., 110, 128, 131, 144, 204
Bierhals, Fred 168
Bleicher, Willi 100, 103, 119
Bleiweiß, Celino 125ff.
Blochwitz, Mathias Joachim 110
Böhm, Rudolf 69
Böhme, Heinz 74
Bönnen, Ute 35f., 135
Bor, Josef 137
Borancke (Regisseur) 59
Borchert, Ernst W. 25
Borges, Manfred 74
Bossak, Jerzy 29, 57, 113f.
Böttner, Wolfgang 115
Boulanger, Jakob 60, 205, 219
Brachmann, Karl 129
Brandler, Heinrich 126
Brandt, Horst E. 32
Brandt, Richard 28, 32, 46
Brandt, Willy 165, 229
Bräucker, August 190
Brauer, Jürgen 141
Braun, Wernher von 108f., 113f., 154
Brauner, Artur 24, 101
Brecht, Bertolt 206
Bredel, Willi 51, 141, 169
Breitscheid, Rudolf 156
Brill, Hermann 22, 35
Bronswow, Al 101

- Brunecker, Wolfgang 137
Brunner, Angela 74, 84
Brynych, Zbynek 100
Büchner, Norbert 129
Buchwitz, Otto 156
Bürger, Annekathrin 107
Burger, Hanus 27
Burghardt, Max 60
Busch, Ernst 84
Busse, Ernst 136, 183ff.
Buxbaum, Hermann 168
Bykow, U. 29
Capra, Frank 117
Carlebach, Emil 11, 21, 172, 183, 193,
205
Carow, Heiner 54, 82, 204
Chapelein, Lucien 37, 39
Christian, Hanna 74
Churchill, Winston 114
Conter, Claude 129
Crahé, Rainer 129
Cremer, Fritz 58, 161, 221
Crow, R.W. 189
Czarnecki, Waclaw 172f., 181
Dachs, Helga 32
Deicke, Günter 129
Deixin, Pierre 37
Delmare, Fred 74, 84
Demps, Laurenz 216
Dessau, Paul 82
Deuter, Ariane 9
Dibelius, (Friedrich Karl) Otto 161,
163f.
Dieckmann, Johannes 39
Diestelmann, Hildegard 74
Dobermann, Franz 180
Donhoff, Ernst 104
Drobisch, Klaus 181
Drotzdowski, Lutz 124
Dudow, Slatan 50, 52ff., 107
Durand, Pierre 179
Dusi, Gerhard 217, 219f.
Ebeling, Wolfgang 106
Ebert, Friedrich 156
Eckermann, Johann Peter 155
Egel, Karl-Georg 50, 63, 68, 72, 92
Eggerath, Werner 39f.
Eichler, Paul 60
Eichler, Rolf 74
Eichmann, Adolf 159
Eiden, Hans 9f., 184, 187, 191, 193
Eigenwillig, Martin 116
Eisermann, Ludwig 48, 49, 145, 152,
155
Eisert, Bruno 60
Eisler, Hanns 129, 131
Endres, Gerald 36, 135
Engel, Wolfram 124
Engelmann, Ernst J. 37
Englberger, Otto 44
Ernst, A. 168
Ernst, H. 168
Federn, Ernst 134
Feilen, Baptist 172, 184
Fellini, Frederico 99
Fensch, Eberhard 205
Fiedler, Ernst W. 52
Fischer (Pastor) 45
Fischer, Karl 156
Flick, Friedrich 161, 163
Flick, Horst-Günther 59
Forbert, Adolf 29
Forbert, Wladyslaw 29
Ford, Alexander 29, 100
Fredersdorf, Herbert 24
Freitag, Manfred 92, 138
Freudenberg, Fritz 190ff., 198
Freund, Erich 25
Frick, Wilhelm 161
Fritsche, Kristina 9
Frohriep, Jürgen 55
Füller, Hilmar 217, 220
Funke, Christoph 207
Funke, Otto 184
Gärtig, Karl 180
Gass, Karl 115, 163, 215f.
Gatti, Armand 100
Gecht, Philipp 50
Geelhaar, Rudolf 220
Gerber, Imke 116
Geschke, Ottomar 31

- Geschonneck, Erwin 63, 68, 84, 86, 91, 138
Gimmer 179
Globke, Hans Maria 116, 158f.
Goebbels, Joseph 155, 207, 209, 215f.
Goethe, Johann Wolfgang von 121, 152, 155, 174f., 207
Goldenbaum, Ernst 156
Goldstein, Kurt 104
Goldstein, Marek 24
Golowanow, Anatoli 106
Göring, Hermann 142, 161, 206
Gorkin, Julian(= Julián Garcia Gómez) 37
Görner, Eberhard 209
Gorrish, Edith 83
Gorrish, Walter 82f.
Gotthardt, Peter 168
Grabe, Friedhelm 214f.
Gräf, Roland 141ff.
Groehler, Olaf 216
Gronau, Heinz 97, 168f., 171f., 197
Grotewohl, Otto 38, 58ff.
Groth, Evelyn 124
Grottke, Kurt 164
Grümmer, Hanns 148, 208
Grün, Max von der 206
Grundig, Lea 44
Grünwald, Paul 11, 205
Grynszpan, Herschel 157
Guerisse, 199
Günther, Gitta 168, 208
Gutschmidt, Georg 140
Haase, Erich 168
Haberland, Ernst 168, 171, 173, 187f., 192ff., 198
Hammer, Hans 222f.
Handel, Wolfram 74, 77, 84, 88
Handke, Emmi 47
Hanell, Robert 129
Hansen, Rolf 207
Hanusch, Siegfried 120
Hardt-Hardtloff, Hans 84, 138
Harnack, Arved 55
Haufe, Gerd 168
Hauser, Harald 131
Heine, Heinrich 62
Heinrich, Hans 74
Held, Wolfgang 141
Herder, Gottfried 152
Herf, Jeffrey 13, 31
Hermann, Hugo 58
Heydeck 59
Heydt, Franz 118
Heymann, Stefan 21, 49, 184
Heynowski, Walter 159
Hildebrandt, Rainer 36
Hiller, André 143
Hillig, Rolf 222
Himmler, Heinrich 142
Hinze, Dieter 9
Hirschmeier, Alfred 83f.
Hitler, Adolf 22, 51, 111, 116, 142, 152, 155f., 204ff., 209, 212, 217
Hoff, Peter 131
Hoffmann (Kulturminister) 9
Hoffmann, Rainer 36, 135
Hofmann, Heinz 219
Holtzhauer, Helmut 44
Holzer, Charlotte 103f.
Honecker, Erich 164f., 228
Horn, Otto 179
Huiskens, Joop 32
Husemann, Walter 156
Isterheil, Heinz 129
Ivens, Joris 117
Jahn, Rudi 61, 168f., 171ff., 176, 180, 183, 192, 198, 219
Jakubowska, Wanda 23, 100, 107
Jansen, Fiete 51
Jefimenko, Roman 161, 191, 193
Jehle, Fritz 192
Jendretzky, Hans 116
Jentsch, Gerhard 62, 157, 168–175, 177, 180f., 183, 187, 191, 196, 198, 219
Jentsch, Willy 157, 169, 180
Jordan, Günter 28
Jung, Marga 47
Jupé, Walter 74
Jurich, Walter 180
Jüttner, Ellen 114
Jüttner, Leo 114

- Kahlau, Heinz 69
Kahler, Ernst 129
Kaltofen, Günter 74
Kampendonk, Gustav 24
Kannapin, Detlef 72
Kantorowicz, Alfred 38
Karau, Gisela 125f., 128
Karl, Friedrich 161
Karnick, Hannes 101
Kästner, Erich 28
Kautsky, Benedikt 73, 156f., 221
Keil, Karl 224
Keitel, Wilhelm 161
Keller, Fritz 36
Kiesinger, Georg 147
Kilian, Siegfried 129
Kipp, Heide 220
Kipp, Otto 172, 180, 184
Kirst, Ernst 129
Kirsten, Ralf 136
Kjung, Nikolai 172f.
Klaren, Georg C. 25
Klaue, Wolfgang 210
Klein, Erik S. 84, 88
Klein, Gerhard 69, 82, 92, 138
Klemz, Martina 9
Klix, Harald 148
Klückmann, Hanna 46
Knef, Hildegard 25
Knigge, Volkhard 17
Knittel, Johannes 74
Knoll Samuel 211
Knuth, Gustav 108
Koch, Franz 24
Koch, Gertrud 229
Koch-Hooge, Wilhelm 138
Koepp, Volker 126
Koester 124
Köfer, Herbert 74, 78, 84, 88
Koffe, Käthe 129
Kogon, Eugen 34, 73, 174, 181, 183f.,
186, 197, 206
Kohl, Eva Maria 204
Köhler, Kurt 169, 172, 186, 192, 198
Kohlhaase, Wolfgang 69, 82, 92, 138,
150
Korczak, Janusz 121, 123
Krämer, Walter 219
Kranich, Rolf 222ff.
Krause, Helga 140
Krekow, Jutta 116
Krien, Werner 24
Krug, Manfred 67
Kruscharska, Sascha 55
Kucharczyk, Richard 168, 172, 191
Küchenmeister, Claus 54, 82, 107
Küchenmeister, Teddy 141
Küchenmeister, Vera 54, 82
Küchenmeister, Walter 55, 126
Kuckhoff, Greta 156
Kühn, Günther 168, 186, f., 198
Kuhn, Harry 49, 96, 160, 180
Kühne, Dieter 216
Kunert, Günter 69, 83
Kunert, Joachim 69, 83, 107
Kuntz, Albert 110, 114f., 147, 180
Kutub-Sade, K. 29
Landvogt, Wolfgang 58
Landwehr, Ludwig 172, 182
Langbein, Hermann 47f., 169
Langhoff, Wolfgang 59, 83, 156, 211
Larsen, Maximilian 59
Laue, Walter 60
Le Greve, Ferdinand 172, 181
Leander, Zarah 207, 212f.
Lehmann, H.J. 120
Leiser, Erwin 57
Lenin, Wladimir I. 115
Lenk, Mario 217
Leonhard, Kurt 172, 197
Leopold, Georg 75, 85
Leucht (Dr.) 217
Leuschner, Wilhelm 156
Lichtenberg, Bernhard 156
Linde, Fred 168
Lippold, Eva 131
Litten, Mogli 129
Loch, Erich 172
Lochmann, Reinhold 218
Löffler, Kurt 167
Loren, Sophia 108
Löwy, Hanno 17

- Lübke, Heinrich 116, 147
Lüders, Mira 120
Ludwig, Fred 84
Luft, Friedrich 101f.
Luxemburg, Rosa 115
Machalz, Alfons 152
Mackat, Gerhard 116
Maetzig, Kurt 24ff., 35, 46, 50f., 54, 68, 140
Mahlich, Hans 83
Manhès, Frédéric-Henri 22, 38
Mann, Heinrich 101
Männchen, Fritz 180
Marczinkowsky, Günter 83
Marian, Edwin 74, 107
Markowicz, Erich 169
Marquardt, Günther 115
Marx, Karl 115
May, Gisela 129, 136
Mellinger, Michael 74, 78
Meyer, Oscar 168
Meyer-Bredel, Günter 74
Mierau, Fritz 46
Milinski, Peter 120
Minetti, Hans-Peter 74, 78
Morgenstern, Herbert 134, 171, 218
Moulis, Miloslav 181
Mückenberger, Erich 47, 49, 83
Mühlen, Bengt von zur 210
Mühsam, Erich 156
Müller, Felix 60
Müller, Heiner 152, 154, 164
Müller, Kurt 184
Müller-Stahl, Armin 84, 87, 91
Müncheberg, Hans 54, 74
Munk, Andrzej 98, 100, 132
Mussorgski, Modest 125
Neef, Wilhelm 51
Nestler, Joachim 92, 138
Neumann, Claus 141
Neumann, Oskar 59
Nicolas, Richard 52
Niebelschütz, Joachim 29, 168
Nieber, Günter 168
Niedziella, Peter 124
Niemczyk, Leon 206
Niemöller, Martin 156
Niestradt, Wolfgang 168
Niethammer, Lutz 171
Noll, Dieter 107
Noll, Frank 74
Norden, Albert 159
Ortmann, Wilfried 74
Orzeszyna, Jan 122f.
Ossietzky, Carl von 32, 156
Otto, Wolfgang 116
Overesch, Manfred 73
Palmer, Lilli 108
Patton, George S. 211
Pätzold, Kurt 222, 224
Paul, Marcel 172f., 181, 193f.
Pawlow, A. 29
Peppard, George 108
Perk, Willy 60, 179
Perski, Ludwik 29
Peschel, Birgit 217
Petrov, Vladimir 24
Pfeuffer, Anne 126
Pieck, Henry (Henri) 174, 183
Pieck, Wilhelm 21, 223
Piecicka, Franciszek 143
Pilar, Juri 46, 72
Pippig, Willi 124
Pister, Hermann 206
Plotnicki, Boleslaw 85
Pöpperl, Adam 129, 131
Potraffka, Eckhard 29
Pozner, Vladimir 136
Preusker, Horst 58
Pulver, Liselotte 108
Rackwitz, Werner 167
Raddatz, Karl 45
Räppel, Karl-Heinz 69
Rath, Ernst vom 157
Rau, Heinrich 45, 72
Reichel, Peter 15, 104
Reisch, Günter 68
Remarque, Erich Maria 73
Renn, Ludwig 46
Renner, Wenzel 132
Rennhack, Renate 129
Rentzsch, Gerhard 116

- Reschke, Erich 171f.
Richter, Rolf 69
Richter, Thea 143
Richter, Wolfgang 101
Rieck, Hans-Joachim 148
Ritscher, Carl 141
Rittau, Günter 25
Robinson, Donald B. 35
Rocha, Peter 120ff., 231
Rodenberg, Hans 72
Röder, Hellmuth 11
Rodig, Udo 9
Romanowski, Freimut 116
Romm, Michail 207
Roosevelt, Franklin Delano 194f.
Rösing, Wilhelm 36
Roßberg, Kurt 168, 172
Rossif, Frédéric 57
Roth(e), Otto 190f.
Rousset, David 37
Rücker, Günter 56
Rudolph, Arthur 109
Ruge, Eugen 29
Rumin, Ursula 50
Sacherow, Valentin 46
Sachs, Gerda 129
Saefkow, Anton 32
Sakowski, Helmut 140
Sand, Knut 27
Sarkowski, Paul 150
Sauckel, Fritz 139
Sauer, Horst 74
Schacht, Hjalmar 161
Schaefer, Gert 74, 78
Schäfer, Helga 140
Schäfer, Willy 83
Scharfenberg, Sabine 124
Scharioth, Bernd 116
Schendzielorz, Heinz 120
Schenk, Ralf 63
Schiller, Friedrich von 152, 207
Schirdewan, Karl 21
Schleif, Wolfgang 25
Schmal, Rudolf 145
Schmeichler, Werner 167
Schmidt, W.A. 49
Schmidt, Willy 11
Schnabel, Rolf 58
Schneider, Gerda 23, 100, 107
Schneider, Helmut 56
Schneider, Paul 156
Schnog, Karl 28, 46, 59
Scholl, Hans 156
Scholl, Sophie 156
Scholz, Paul 39
Schöne, Christine 148
Schostakowitsch, Dimitri 106
Schramm, Walter 74
Schröder, Günter 126
Schroth, Carl-Heinz 108
Schulz, Alfred 74
Schulz, Klaus Roland 116
Schulz, Kurt 24
Schulze-Boysen, Harro 55
Schulze-Iburg, Karl 151
Schulz-Wittan, Werner 60
Schumann, Erik 108
Schumann, Heinz 45, 151
Schwachhofer, René 74
Schwalbe, Konrad 72
Schwarz, Jaecki 29
Schweikart, Hans 25
Seemann, Eva 72
Seemann, Horst 141
Seghers, Anna 59
Seifert, Willy 136, 171, 183
Seigewasser, Hans 46ff., 156
Semprún, Jorge 136f., 213
Sepke, Otto 116ff., 157. 192, 198
Setkina, I. 29
Siewert, Robert 46f., 49, 61f., 89, 103,
114, 119f., 125ff., 172, 177, 183f.
Simon, Günther 74
Sindermann, Horst 151
Sofsky, Wolfgang 227
Sohre, Michael 120
Sokolak, Henryk 179
Sommer, Martin 160, 205
Sparschuh, Hans 207
Sperlich, Christel 9
Spielmann, Georg 47, 58f.
Staat, Friedrich 84

- Stalin, Josef W. 51, 178, 185
Staudte, Wolfgang 24f., 107
Stauffenberg, Claus Schenk Graf
von 116
Steiger, Karl 32
Stein, Harry 104
Steinke, Christian 107
Stenbock-Fermor, Alexander Graf
von 25
Stephan, Martin 141
Stern, Jeanne 52
Stern, Kurt 52
Stieler, Ulrich 124
Straub, Karl 44
Strauch, Jürgen 84
Stuckart, Wilhelm 116, 158
Studer, Hein 187
Sturm, Peter 80, 84, 89, 120, 182, 192f.,
196, 199
Supek, Rudi 172
Swilowa, Elisaweta 29
Teschner, Ulrich 204, 206–210, 212f.,
215–218
Tetzlaff (Tetzlaff-Urban), Hildegard 74,
129, 132
Thalheimer, August 126
Thälmann, Ernst 12, 39, 43, 49, 51f., 60,
62, 117, 146, 152, 156, 161f., 176,
201, 205, 209f.
Thiel, Heinz 106
Thiele, Herbert 171f., 183, 218f.
Thorndike, Andrew 56, 155, 158
Thorndike, Annelie 56, 155
Thürk, Harry 107
Thyssen, August 161, 163f.
Timm, Bruno 32
Toeplitz, Heinz 156
Trampe, Tamara 143
Trampe, Wolfgang 141
Traslowski 31
Trösch, Robert 107, 129, 131
Trostorff, Klaus 9–12, 73, 120, 148,
164f., 167–170, 172, 191, 203f., 214ff.
Trotta, Margarethe von 115
Tschesno-Hell, Michael 51
Tschiaureli, Michail 51
Tschuikow, Wassilij I. 224
Turek, Ludwig 52
Uhse, Bodo 47
Ulbrich, Peter 145, 159
Ulbricht, Walter 68, 165, 228
Ullrich, Arthur 191
Veiczi, Janosz 69, 107, 114
Veigel, U. 172
Veigel, Walter 218
Vielhauer, Walter 11, 125
Vogel, Frank 92, 137ff.
Vorberg, Kurt 168
Voß, Heidelinde 220
Voss, Margit 209, 216
Waegner, Dirck 120
Wagenstein, Angel 55
Waldeck, Fürst Josias von 116
Warm, Herbert 24
Weber, Alfred 168
Weber, Wolfgang 168, 186f., 198
Wedegärtner, Thomas 215
Wegener, Hans 58, 152
Wegner, Herbert 148
Wehner, Bernhard 116
Weidauer, Walter 116
Weidlich, Herbert 167, 169, 171f., 181,
183, 187, 192ff., 198, 200f.
Weinberg, Abraham 24
Weisenborn, Günter 46, 206
Weiß, Konrad 230
Weiß, Peter 206
Weiß, Ulrich 141
Weiße, Ewald 140
Werzlau, Joachim 83
Weschke, Günter 151, 164
Wiechert, Ernst 73
Wieke, Johannes 74, 81
Wieland, Christoph Martin 152
Wiens, Paul 50, 63, 66
Wilder, Billy 27
Wilkening, Albert 126, 140
Winde, Matthias 148, 213
Winzer, Otto 165
Wischnewski, Klaus 83, 216
Wischnewski, Lotte 32
Witte, Joachim 49, 74

- Wittenbecher, Günter 217, 219, 225
Wohl, Stanislaw 29
Wójcik, Krzystyn 85
Wolf, Dieter 69, 141
Wolf, Friedrich 50, 60, 82
Wolf, Gerry 56, 84, 88, 93, 206
Wolf, Konrad 50, 55, 63, 65, 68f., 72,
82, 85, 95, 97, 150
Wolf, Walter 9, 179, 186
Wolf, Werner 214
Wolff, Hilmar 59
Wolter, Manfred 141
Woronzow, A. 29
Wunderlich, Rudolf 45, 48f., 152

Personenverzeichnis

- Wünscher, Marianne 74
Yaldati, Lin 169
York, Eugen 24
Zbonek, Edwin 101
Zechlin, Willi 32
Zeiler, Robert 220, 223
Zeise, Heinz 129
Zeller, Wolfgang 24
Zinner, Hedda 46
Zuckmayer, Carl 103
Zweig, Stefan Jerzy 101, 103, 119–125,
158
Zweig, Zacharias 103, 123f.