

Thomas Heimann

Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.1060>

Reprint von:

Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, herausgegeben von Martin Sabrow, Böhlau Köln, 2000 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 14), S. 37-85

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 (2000), Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.1060>

Ursprünglich erschienen als: Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, herausgegeben von Martin Sabrow, Böhlau Köln, 2000 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 14), S. 37-85

Zeithistorische Studien

Herausgegeben vom Zentrum für
Zeithistorische Forschung Potsdam

Band 14

Herrschaftsstrukturen und Erfahrungsdimensionen
der DDR-Geschichte, Band 3

Martin Sabrow (Hg.)

Geschichte als Herrschaftsdiskurs

Der Umgang mit der Vergangenheit
in der DDR



2000

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

ZZF 10845 (H38 ZCF)

Zentrum für
Zeithistorische Forschung e.V.
Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Geschichte als Herrschaftsdiskurs :

Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR / Martin Sabrow (Hg.). –
Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2000

(Herrschaftsstrukturen und Erfahrungsdimensionen der DDR-Geschichte ; Bd. 3)
(Zeithistorische Studien ; Bd. 14)

ISBN 3-412-13798-7

© 2000 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Willy Colberg, Thälmann im Hamburger Aufstand, 1954
(DHM Berlin)

Druck: MVR-Druck, Brühl

Bindung: Buchbinderei Schaumann, Darmstadt

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-412-13798-7

Inhalt

MARTIN SABROW

Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft	9
Die Diktatur des Diskurses	11
Herrschaftsdiskurs und Diskursherrschaft	18
Konturen der historischen Sinnwelt im Realsozialismus	21
Zu den Beiträgen dieses Bandes: Untersuchungsfelder und Fragestellungen	30

THOMAS HEIMANN

Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film	37
Aspekte der Geschichtskultur und -politik in den fünfziger Jahren	38
Krieg im deutschen Kino diesseits und jenseits der Grenze	41
Der kulturpolitische Streit um die Kriegsliteratur	46
Verfilmung einer Kriegserzählung im „Taufwetter“	49
Erfahrungsdimensionen der unmittelbar Beteiligten	50
„Harte Schreibweise“ und „Naturalismus“ im Film. Das lange Scheitern des Projekts „Haus im Feuer“	60
Festschreibung des Deutungskanons	73
Ein massenwirksames Muster mit zwiespältiger Wirkung: Die Abenteuer des Werner Holt	75

CHRISTOPH CLASSEN

Vom Anfang im Ende: „Befreiung“ im Rundfunk.....	87
„Befreiung“ statt „Sieg“: Der Befreiungsmythos im Minderheitendiskurs.....	93
Die DDR als Resultat der „Befreiung“: Der Gründungsmythos im Herrschaftsdiskurs	102
Systemkonkurrenz statt „Befreiung“: Entkonkretisierung als diskursiver Kompromiß.....	107
Differenzierungen des Diskurses	112
Resümee: „Befreiung“ als Erfahrung diskursiver Gebundenheit.....	114

SIMONE BARCK

Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte

Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren.....	119
Märtyrer und Illegale	120
Geschichtspropagandisten und Erinnerungsberichte.....	130
Vom Umgang mit „Archivratten“ und „papiernen Dokumenten“	136
Empirische Befunde eines jungen Historikers	138
Eine „populärwissenschaftliche Quellensammlung“	145
Helden von der „unsichtbaren Front“	150
Der Autor als Historiker.....	154
Lesarten und Verständigungsschwierigkeiten.....	169

SIEGFRIED LOKATIS

Geschichtswerkstatt Zensur.....	175
Die „Panne“	175
„Verantwortlichkeit“	179
Zensur im Alltag	181
Rütten & Loening als Geschichtsverlag.....	187
Große Patrioten	191
Offizielle Leittexte	195
Die Auswertung der Großen Sowjetenzyklopädie	200
Die Begutachtung parteigeschichtlicher Werke	205

Bürgerliche Rudimente	213
„Dora meldet“ nicht mehr	217
Zensur als verantwortliche Beobachtung	222

MARTIN SABROW

Planprojekt Meistererzählung. Die Entstehungsgeschichte des „Lehrbuchs der deutschen Geschichte“	227
Der Auftrag	227
Die Vorgeschichte.....	231
Das Resultat	237
Der Verfall der Machbarkeitsutopie	241
Das Gemeinschaftsideal in der Praxis.....	256
Der Niedergang der Konsensnorm.....	275
Metamorphosen des historischen Herrschaftsdiskurses	285

JOACHIM PETZOLD

„Meinungsstreit“ im Herrschaftsdiskurs	287
Der doppelbödige Fachdiskurs.....	287
Die politische Stellvertreterfunktion fachlicher Debatten.....	289
Die Entscheidung über den Charakter der Novemberrevolution	300
Die Thälmann-Legende	307

ANHANG

Abkürzungsverzeichnis	315
Literaturverzeichnis	319
Autorenverzeichnis	329

THOMAS HEIMANN

Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film

*„... Es gibt nichts in der Kunst, worüber man nicht kritisch diskutieren kann.“
(Klaus Wischnewski)*

Im kollektiven Gedächtnis der beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften existierten die Erfahrungen mit Krieg und Nationalsozialismus in vielfältiger Weise weiter. In der DDR lebten wie in Westdeutschland Menschen, die als Anhänger der NSDAP, Flakhelfer(innen), Soldaten oder gar SS-Mitglieder aktiv in den Krieg involviert gewesen waren. Die filmische Rezeption dieser Erinnerung in der DDR bewegte sich im Kontext entlastender und politisch funktionalisierender Strategien um Mitverantwortung und antifaschistische Wandlung. Sie als reine Propagandaprodukte zu begreifen, griffe jedoch zu kurz. Zweifellos boten dokumentarische wie fiktionale Filme in der DDR als Agenturen des kulturellen Gedächtnisses emotional wirksame Varianten an. Wenn auch die durchschnittliche jährliche Filmproduktion des DEFA-Monopols nur etwa zwischen 15 und 18 Spielfilme umfaßte, bei einem durchweg beträchtlichen Anteil von historischen Sujets, so hatte sie im Geschichtsdiskurs durchaus ein eigenständiges Gewicht und korrespondierte mit dem neuen visuellen Medium Fernsehen. Durch die modernen Massenmedien des 20. Jahrhunderts, insbesondere des Films, wird Geschichte zum Ereignis, und dem geschichtlichen Ereignis wird ein neuer Status verliehen. Geschichte gerinnt in ihnen zu Geschichten (Jacques Le Goff), die in einem Spannungszustand zu kanonisierenden Deutungen stehen. Geschichte wird greifbar als Geschichte von Individuen, von Helden, sich innerhalb einer festgefügtten narrativen Struktur bewegend. Die Leistung des Films liegt deshalb in seiner besonderen Fähigkeit zur Emotionalisierung, Personalisierung und Dramatisierung von Geschichte, die anders als Literatur öffentlich unmittelbar von einem Massenauditorium rezipiert werden kann. DEFA-Filme zielten im allgemeinen in ihrer pädagogischen Verzeichnung von Realität auf einen „Soll-Zustand“ hin (Harry Blunk), und sie trafen dabei auf die Schranke der vom Zuschauer selbst erlebten und empfundenen Wirklichkeit. Dies gilt auch für die Zuschauergenerationen, die Krieg, Faschismus und die politischen Turbulenzen der Weimarer Republik noch miterlebt hatten. Die Schwierigkeit der Filmemacher bestand nun im künstlerischen Prozeß, erlebte Geschichte und subjektive Erinnerung mit offiziellen Geschichts-

deutungen zusammenzubringen. Denn auch die künstlerischen Akteure brachten ihr eigenes Erinnerungsgepäck und ihre eigenen Deutungen mit, die im Diskurs um die Vergegenwärtigung von Geschichte eine spezifische Rolle spielten. In diesem Kontext werden im folgenden frühe Darstellungen der DEFA von deutschen Soldaten des Zweiten Weltkriegs und ihren Verstrickungen in das NS-System behandelt, die auf literarisch verarbeitete autobiographische oder generationelle Erfahrungen rekurren. Der diffizile, mehrschrittige Prozeß von der Übertragung literarischer Vorlagen in ein Drehbuch, seine Umsetzung bei den Dreharbeiten, die Abnahme des Films und die Rezeption in der DDR-Öffentlichkeit spiegeln das Spannungsverhältnis zwischen dem von eigenem Erleben geprägten Verständnis der Künstler und den in Handlungsführung und Figurengestaltung gegossenen kulturpolitischen Konzepten, den Herrschaftsdiskurs wider. Im massenwirksamen Kino trugen solche Filme zur Ausgestaltung des antifaschistischen Gründungsmythos der DDR bei, der als integrative Klammer wirkte, in beträchtlichem Maße emphatische Anteilnahme mobilisierte, gleichwohl aber auch diskursive „Loyalitätsfalle“ sein konnte.¹ Die diskursive Macht kanonisierender Vergangenheitsbilder in der DDR soll im folgenden am Übertragungsprozeß von kulturpolitischen Helden-Mustern in Filmgeschichten nachvollzogen werden, um am Gelingen bzw. Scheitern eines Projekts die latenten Spannungen und Grenzen des Diskurses erkennbar zu machen, die sich aus der Eigensinnigkeit des künstlerischen Ausdrucks und des Filmmediums selbst erschließen und die sich nicht selten auch gegen die Absicht richteten, die Rezeption filmischer Botschaften „von oben“ zu steuern und ein für allemal eindeutig festzulegen.

Aspekte der Geschichtskultur und -politik in den fünfziger Jahren

Zwischen 1949 und 1960 erschien auf dem Büchermarkt der DDR eine große Zahl von Prosaerinnerungen an den Zweiten Weltkrieg, zumeist von Autoren mit Wehrmachtserfahrung. Oft noch fernab professioneller Schreiberfahrung, setzten sie sich in unterschiedlicher Weise mit der bitteren Erkenntnis auseinander, für die nazistische Kriegspolitik mißbraucht worden zu sein. Viele dieser Publikationen wurden in speziellen Reihen aufgelegt, etwa von den Verlagen des Ministeriums für Nationale Verteidigung und des Innenministeriums, im „Verlag der Nation“ der Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NDPD), in den Verlagshäusern „Kultur und Fortschritt“, „Volk und Welt“, „Aufbau“, „Mitteldeutscher Verlag“, „Das Neue Berlin“ oder „Sport und Technik“.² Keineswegs verlief diese Sujetlinie im Buchwesen der DDR so bruchlos, wie es Darstellungen aus der DDR

1 Diesen Begriff prägte die Psychologin Annette Simon in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 1.2.1993; vgl. generell dazu Herfried Münkler, Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR, in: APZ 45/1998, S. 16–29.

2 Siehe die Untersuchungen von Olaf Lange, Wandlung oder Tod. Der Zweite Weltkrieg in der Prosa der DDR (1949–1960) und Stephan Gruner, Im Streit um die Geschichte. Kriegsdarstellung und Entwicklungssujet in Trilogien der frühen DDR-Literatur, beide in: Ursula Heukenkamp (Hg.), Unerwünschte Erfahrung. Kriegsliteratur und Zensur in der DDR, Berlin/Weimar 1990, S. 100–134, 135–165, hier S. 100.

zuweilen nahelegen.³ Schon bald verdrängte die kulturpolitische Forderung nach aufbauoptimistischen Gegenwartsstoffen die erste Welle von Kriegserinnerungen der Nachkriegsjahre.⁴ Mit Prosastücken wie *Kameraden* von Franz Fühmann (1955), *Bis zum letzten Mann* von Karl Mundstock (1956), *Die Lüge* von Herbert Otto (1956) und etwas später mit Dieter Nolls Roman *Die Abenteuer des Werner Holt* (1960), zeichnete sich ab Mitte der fünfziger Jahre ein neuerlicher literarischer Rekurs auf die Kriegsjahre ab. Die Darstellungen handeln vom unmittelbaren Kriegsgeschehen, von Konflikten in der Hierarchie des Militärapparates, von der Erosion nazistischer Durchhalte- und Eroberungspropaganda und vom schweren Weg der Helden zur Erkenntnis, „den falschen Weg gegangen zu sein“.⁵

Gleichzeitig war die Deutungshegemonie der Geschichte des Zweiten Weltkrieges in der ostdeutschen Historiographie noch nicht, etwa durch eine gültige Gesamtdarstellung, vollends abgesichert. Ein solches Projekt wurde von der Akademie der Wissenschaften erst in den sechziger Jahren in Angriff genommen, nachdem die SED-Führung den Historikern der DDR im Beschluß des 2. ZK-Plenums im September 1958 u. a. die Aufgabe gestellt hatte, eine Geschichte Deutschlands im Zweiten Weltkrieg zu erarbeiten. 1957 und 1959 fanden sich ostdeutsche und sowjetische Historiker zusammen, um die Darstellung des Weltkrieges und die Rolle des deutschen Imperialismus zu erörtern. Sie berieten nicht nur die Modi inhaltlicher Abstimmung, sondern vor allem Archivprobleme. Die DDR-Institute verfügten zu dieser Zeit nur über geringe bzw. sehr lückenhafte Quellenbestände, da die Überlieferungen des NS-Staates von den Siegermächten beschlagnahmt worden waren und aus britischen bzw. amerikanischen Archiven sowie aus der UdSSR, Polen, ČSSR und Ungarn als kostspielige Verfilmungen angekauft oder nach mitunter langwierigen Verhandlungen angefordert werden mußten.⁶ 1959 stieg die DDR-Geschichtswissenschaft mit dem im Akademie-Verlag erschienenen Band „Der Zweite Weltkrieg 1939–1945. Wirklichkeit und Fälschung“ in die geschichtspolitische Kampfarena, um einen Kontrapunkt gegen westliche Interpretationen zu setzen.⁷ Doch hielt die Abteilung Wissenschaften des ZK der SED noch Mitte der sechziger Jahre gravierende „theoretische und methodologische Probleme“ für ungelöst, darunter auch die Frage nach der „Verantwortung und Rolle des deutschen Volkes, der Rolle Hitlers, [...] des Antikommunismus und der faschistischen Ideologie“.⁸

3 Siehe dazu etwa den 1990 von der Akademie der Künste der DDR besorgten Band von Christel Berger, *Gewissensfrage Antifaschismus: Traditionen der DDR-Literatur. Analysen – Interpretationen – Interviews*, Berlin 1990, S. 8–16, und den Beitrag von Simone Barck in diesem Band.

4 Vgl. Alexander Abusch, *Literatur und Wirklichkeit. Beiträge zu einer neuen Literaturgeschichte*, Berlin (O) 1953.

5 Christel Berger, *Gewissensfrage Antifaschismus*, S. 59ff.

6 1963 konstituierte sich ein 120köpfiger Arbeitskreis „Geschichte des Zweiten Weltkriegs“, aus dem heraus wiederum ein Autorenkollektiv für den ersten Band bestellt wurde. Siehe hierzu die Vorschläge der Arbeitsgruppe „Faschismus und Zweiter Weltkrieg“ der Abteilung 1917–1945 des Instituts für Geschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zur Arbeit an einer mehrbändigen Geschichte Deutschlands im Zweiten Weltkrieg vom 20. Juni 1966: SAPMO-BA, DY 30/IV A2/9.04/139.

7 Siehe auch die programmatische Stellungnahme von Stefan Doernberg, *Für eine marxistisch-leninistische Erforschung und Darstellung der Geschichte des zweiten Weltkrieges und seiner Lehren*, in: BzG 1 (1959) 2, S. 271–281.

8 SAPMO-BA, DY 30/IV A2/9.04/139, Information des Sektors Gesellschaftswissenschaften über die Diskussion der überarbeiteten Konzeptionen für die Geschichte Deutschlands im Zweiten Weltkrieg in vier Bänden am 31.10., 1.11. und 7.11.1966.

Vorbilder zu schaffen und dabei historische Exaktheit walten zu lassen, war ein Grundproblem der Erbe- und Traditionswahrung der DDR, das sich auch in den fünfziger Jahren an herausragenden tagespolitischen Ereignissen rieb. Während die Vorbereitungen zur Gründung der westdeutschen Bundeswehr und des Umbaus der Kasernierten Volkspolizei zur Nationalen Volksarmee sowie ihre Integration in die jeweiligen militärischen Bündnisysteme voranschritten, schlugen auch in der DDR die Wellen hoch, als Bundeskanzler Adenauer, nur wenige Monate nach der Unterzeichnung der Pariser Verträge und des bundesdeutschen NATO-Beitritts im September 1955 seinen spektakulären Moskaubesuch abstattete. Adenauer erreichte nicht nur die Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit der UdSSR, sondern auch die Freilassung der letzten 10 000 deutschen Kriegsgefangenen.⁹ Der diplomatische Schachzug brachte die DDR-Führung in erheblichen Zugzwang und bewegte sicherlich auch die ostdeutsche Bevölkerung. Doch auch in der bundesdeutschen Öffentlichkeit geriet die „stille Zeit“ der fünfziger Jahre und das Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit mächtig in Bewegung.¹⁰

Das gängige antifaschistische Heldenbild in der DDR orientierte sich an der Minderheit von Soldaten der Wehrmacht, die sich nach Desertion oder sowjetischer Gefangennahme dem „Nationalkomitee Freies Deutschland“ bzw. dem „Bund demokratischer Offiziere“ angeschlossen hatten.¹¹ So wurde das Vorbild ideologisch gewandelter Soldaten, Offiziere und Generäle der Wehrmacht (wie Friedrich Paulus, Vincenz Müller, Arno von Lenski u. a.) zum ideellen Maßstab für die Kriegsteilnehmerjahrgänge erhoben. Deren oft anders gelagerter und vielschichtiger Erfahrungshorizont fand in der Öffentlichkeit hingegen kaum Berücksichtigung.¹² Nur wenige literarische Arbeiten in der DDR nahmen sich der Verarbeitung von Erinnerungen an die sowjetische Kriegsgefangenschaft, geschweige denn von Erlebnissen in Lagern der Westalliierten an.¹³ Kaum erörtert wurde auch die weithin distanzierte Haltung deutscher Kriegsgefangener zur sowjetischen Siegermacht und zu den Umerziehungsmaßnahmen in den Antifa-Lagern.

-
- 9 Zum Hintergrund vgl. Torsten Diedrich, *Das Jahr der Rückkehr – ein Jahr der Aufrüstung*, in: Annette Kaminsky (Hg.), *Heimkehr 1948. Geschichte und Schicksale deutscher Kriegsgefangener*, München 1998, S. 233–254.
 - 10 „Traumatische Vergangenheit und umstrittene Sicherheitspolitik der Gegenwart verschmolzen in einem symbolischen Vorgang von tiefer emotionaler Wirkung“, Christoph Kleßmann, *Zwei Staaten – eine Nation. Deutsche Geschichte 1955–1970*, Göttingen 1988, S. 82; Peter Reichel, *Zwischen Dämonisierung und Verharmlosung: Das NS-Bild und seine politische Funktion in den 50er Jahren. Eine Skizze*, in: Axel Schildt/Arnold Sywottek (Hg.), *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre, aktualisierte und ungekürzte Studienausgabe*, Bonn 1998, S. 680ff.
 - 11 Siehe Erich Weinert, *Das Nationalkomitee „Freies Deutschland“. Bericht über seine Tätigkeit und seine Auswirkung*, Berlin (O) 1957; zum Vgl.: Bodo Scheurig, *Das Nationalkomitee und der Bund Deutscher Offiziere in der Sowjetunion 1943–1945*, Köln 1984; Manfred Messerschmitt, *Die Wehrmacht im NS-Staat*, in: Karl Dietrich Bracher u. a. (Hg.), *Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*, Bonn 1992, S. 377–403, hier S. 399ff.
 - 12 Vgl. Marlies Steinert, *Deutsche im Krieg: Kollektivmeinungen, Verhaltensmuster und Mentalitäten*, in: ebd., S. 474–487, bes. S. 479ff. „Ich will raus aus diesem Wahnsinn.“ *Deutsche Briefe von der Ostfront 1941–1945. Aus sowjetischen Archiven*, Wuppertal 1990; und Torsten Diedrich, *Das Jahr der Rückkehr*, S. 238f., sowie Carl Schüddekopf, *Krieg. Erzählungen aus dem Schweigen. Deutsche Soldaten über den Zweiten Weltkrieg*, Reinbek b. Hamburg 1997.
 - 13 Olaf Lange, *Wandlung oder Tod*, in: Ursula Heukenkamp (Hg.), *Unerwünschte Erfahrung*, S. 106–114.

Vor diesem Hintergrund ist die in den frühen fünfziger Jahren angeregte programmatische Forderung nach einer „Wandlungsliteratur“¹⁴ zu sehen, die paradigmatisch die Produktionsplanung von Verlagen, der DEFA-Filmproduktion und anderer Medien beeinflusste. Gewünscht waren Werke, die nicht nur in subjektiver Weise die „Schrecken des Krieges bloß literarisch reproduzierten“, sondern exemplarisch den Ablösungsprozeß von der NS-Ideologie unter Wehrmachtsangehörigen nachvollzogen und damit paßgerecht den antifaschistischen Kanon „richtiger“ Schlußfolgerungen bedienten. Sie mündeten in die historische Basiserzählung eines Staates, der beanspruchte, die Wurzeln des Krieges endgültig ausgerottet zu haben, während in Westdeutschland die „Militarisierung“ mit ehemals führenden Mitgliedern der Wehrmacht neuerlich voranschreite. Die Konjunktur von Memoiren und Biographien einstiger Wehrmachtsoffiziere in der Bundesrepublik (etwa von Karl Dönitz, Albert Kesselring und anderen) galt als Beleg für einen wieder salonfähig gewordenen militaristischen Geist im Westen. Bezeichnend ist die Druckverweigerung in der DDR für Friedrich Paulus' selbstkritische Reflexionen über die Wehrmachtsniederlage bei Stalingrad, der immerhin als Kronzeuge der sowjetischen Anklagevertretung bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen aufgetreten war. Diese Streitschrift gegen die als apologetisch verstandene Darstellung Erich von Mansteins, eines militärischen Beraters der von Adenauer geführten Bundesregierung, blieb bis zu seinem Tod Fragment.¹⁵

Krieg im deutschen Kino diesseits und jenseits der Grenze

Angesichts der literarischen Emsigkeit in der Verarbeitung von Kriegsthemen verhielt sich die DEFA bemerkenswerterweise recht zurückhaltend, obwohl sie in ihrer Produktionsplanung im allgemeinen oft auf literarische Vorlagen oder Theaterstücke zurückgriff. Dies scheint zunächst kaum verwunderlich, denn die Erinnerungen an Krieg und Zerstörung war noch zu gegenwärtig, um mit filmischen Mitteln in Erinnerung gerufen zu werden. Auch in westdeutschen Produktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit wurden die Kriegsjahre nur am Rande gestreift, wenn sie auch implizit in vielfältiger Weise präsent waren. In DEFA-Filmen finden sich rückkehrende Soldaten oftmals als Träger von antinazistischen und antimilitaristischen Haltungen, die sich für eine große Zahl von Zuschauern als Identifikationsfiguren anboten. Doch erfuhren diese in den Filmen kaum etwas von deren Verhalten im Krieg bzw. ihren Verarbeitungsmustern. Dominierend war der Eindruck einer tiefen Sinnkrise der Protagonisten, die in den Filmgeschichten von Aufbauoptimismus überlagert war, aber eben nicht weiter vertieft wurde.¹⁶

-
- 14 Zur Verlagspolitik des Verlags der Nation vgl. Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis, Jedes Buch ein Abenteuer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, Berlin 1997, S. 108ff.
- 15 Torsten Diedrich, Das Jahr der Rückkehr, S. 250; zum Hintergrund der Bedeutung der Memoirenliteratur in Westdeutschland siehe Omer Bartov, Wem gehört die Geschichte? Wehrmacht und Geschichtswissenschaft, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 1994, H. 3, S. 5–21, hier S. 11. Bartov weist darauf hin, daß wichtige militärische Dokumente der Wehrmacht erst Mitte der sechziger Jahre von den USA an deutsche Behörden weitergegeben wurden.
- 16 Beispiele sind die Figuren „Mertens“ in dem erwähnten *Die Mörder sind unter uns* und „Iller“ in *Irgendwo in Berlin* (1946), „Martin Bergau“ in: *Quartett zu fünf* (1949) sowie „Jupp Ucker“ in *Bür-*

Zu den wichtigsten und zuschauerwirksamsten Beispielen des ostdeutschen Films zählen *Die Mörder sind unter uns* (1946) und *Rotation* (1949), beide unter Regie von Wolfgang Staudte. Im ersten Film spürt ein ehemaliger Wehrmachtssoldat und Arzt („Dr. Mertens“) seinen früheren Vorgesetzten („Brückner“) im Nachkriegsberlin auf. Während Mertens von Schuld geplagt ist, weil er die Erschießung polnischer Geiseln nicht zu verhindern vermochte, hat sich der für die Morde Verantwortliche bereits als erfolgreicher Fabrikant und biederer Familienvater etabliert. Dieser sieht sich frei jeglicher Verantwortung, da er nur dem Gebot soldatischer Pflichterfüllung gefolgt sei. Durch die Begegnung mit einer ehemaligen KZ-Internierten beeinflusst, entschließt sich Mertens zur Tat und erschießt Brückner. Die sowjetische Zensur untersagte Mertens' Selbstjustiz an seinem Vorgesetzten und drängte auf eine Änderung der Schlussszene des Films. Der sowjetische Eingriff ist letztlich vor dem Hintergrund der Urteilsverkündung der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse zu verstehen.¹⁷ Im anderen Fall verbrennt ein Vater nach Kriegsende als pazifistischen Akt die Uniform seines Sohnes, der ihn als Hitlerjunge bei der Gestapo angezeigt hatte. Auch dies veranlaßte die damals noch sowjetischen Zensoren zum Einschreiten, doch konnte sich der Regisseur in diesem Fall zumindest teilweise durchsetzen.¹⁸ Solche Deutungsangebote hatten spätestens zu Beginn der fünfziger Jahre bei den Drehbuch- und Abnahmeverfahren im DDR-Filmwesen im Prozeß der Selbstlegitimierung des neugegründeten Staates nunmehr keine Chance. Ein Beispiel ist das DEFA-Projekt *Die Deutschen*, nach einem populären Schauspiel des polnischen Autors Léon Kruczkowski, verfilmt als *Die Sonnenbrucks* mit Eduard von Winterstein in der Hauptrolle.¹⁹ Bei einer Drehbuchdiskussion der DEFA-Kommission, damals oberstes Zensurgremium der SED-Parteiführung für das Filmwesen, wurde etwa folgende Szene moniert: Sonnenbrucks Sohn Willi kommt aus westlicher Gefangenschaft zurück. Obwohl ehemaliger SS-Obersturmbannführer wird er nicht zur Rechenschaft gezogen, sondern auf freien Fuß gesetzt. Lapidarer Kommentar der Kommission zu dieser Drehbuchversion: „Dies kann nicht als selbstverständlich hingenommen werden. Der Sohn muß nach seiner Rückkehr als Mörder verurteilt werden“. An anderer Stelle wird im Abnahmeprotokoll festgehalten: „Dialog Sonnenbruck: ‚Wir müssen dem Krieg den Krieg ansagen‘ ist Pazifismus. Herausstellen, daß Kriege verhindert werden können.“²⁰ Das Angebot des hauseigenen Filmwesens an Geschichten über den Krieg blieb zu diesem Zeit-

germeister Anna (1950); vgl. hierzu Wolfgang Becker/Norbert Schöll, In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995, bes. S. 33–48; und Bernd Reuter, Die Widerspiegelung gesellschaftspolitischer Probleme – insbesondere der Heimkehrer und Umsiedler – im DEFA-Spielfilm 1946–1949, Diss. A, Pädagogische Hochschule Potsdam 1985.

- 17 Die Rezensionen im „Sonntag“ und der „Täglichen Rundschau“ anlässlich der Filmpremiere verweisen auf diesen Zusammenhang; zit. bei Christiane Mückenberger im gemeinsamen Band mit Günter Jordan, „Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...“ Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994, S. 42.
- 18 Ebd., S. 17.
- 19 Kruczkowski war später Vorsitzender der Kulturkommission der polnischen Kommunistischen Partei (PZPR); Regie und Drehbuch: Georg C. Klaren; siehe: *Die Sonnenbrucks*. Dem gleichnamigen DEFA-Film nacherzählt von Tadeusz Kowalski, Berlin (O) 1951, und Becker/Schöll, In jenen Tagen, S. 43f.
- 20 SAPMO-BA, DY 30/TV 2/906/208, Sitzung der DEFA-Kommission am 3.10.1950, zur Rolle des Gremiums s. Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 102–105; in ähnlicher Weise traf dieser Vorwurf auch frühe Fernsehspiele der DDR wie *Der verschenkte Leutnant* von Hans Müncheberg und Wolfgang Luderer aus dem Jahr 1952.

punkt recht spärlich. Statt dessen kam mit der Verschärfung der internationalen Spannungen in den fünfziger Jahren aus den Filmstudios der Volksdemokratien reichhaltiger Ersatz an „kämpferisch-patriotischen“ Stories und Kriegsgeschichten, dessen Umfang und Rezeption in der DDR noch näher zu ermitteln ist.²¹

Ein gänzlich anderes Bild bot die westdeutsche Filmindustrie. Mit Beginn des Jahrzehnts und besonders seit Mitte der fünfziger Jahre mußten die verantwortlichen Stellen in der DDR auf eine regelrechte Welle oftmals erfolgreicher Filme zum Thema Wehrmacht, „Landsertum“ und Zweiter Weltkrieg in den westdeutschen Kinotheatern reagieren. Stilistisch sehr uneinheitlich, reichte das Genre-Spektrum vom realistischen Kriegsfilm über Satiren bis zur Militärklamotte. Bekannten Militärführern der Wehrmacht wurden filmische Denkmäler gesetzt, die von der tatsächlichen Realität oft erheblich abwichen.²² Sie bedienten *cum grano salis* den Mythos der „heldenhaften“ und „ehrevoll kämpfenden“ Wehrmacht, die von einer militärisch unfähigen Führung um Hitler in die vernichtende Niederlage geführt worden sei. Geschichten einfacher „Landser“ wurden erzählt, wo das Kriegserlebnis oftmals zum Abenteuer und legendenumwobenen Schlachtenerlebnis (Stalingrad!) mutierte, zum Ort positiv besetzter soldatischer Tugenden und Tapferkeitsbeweise zumeist führender Militärs in einem aussichtslosen Krieg verengt wurde. Historische Fakten und Handlungsorte sind in vielen westdeutschen Filmen oftmals eher Interpretationshilfen als von dramaturgisch zentraler Bedeutung.²³ Nach älteren bundesrepublikanischen Untersuchungen überwog eine unkritische, affirmative Tendenz²⁴. Doch verwiesen viele dieser Kinogeschichten zumindest indirekt auch auf die Erlebensdimension und Grundüberzeugungen vieler Zuschauer, indem die Front, zumeist die Ostfront, als Geschehensort in populären Bildern abgerufen wurde: Schlamm- und Schneewüsten, militärischer Drill und Manöver-„Schleifereien“, die Überlebenslist von Soldaten und die Moral „anständiger“ Offiziere. Ausgespart blieb weithin die konkrete Darstellung direkter Kampfhandlungen, die Dimension des Vernichtungskrieges, geschweige denn das Erleben und Sterben unmittelbar an den Frontlinien.²⁵ So erreichte allein die *08/15*-Trilogie von Hans Hellmuth Kirst (Regie: Paul May), eine Soldatenchronik der Jahre 1938 bis 1946 mit satirischen Untertönen und eine der damals kommerziell erfolgreichsten Produktionen, etwa 15–20 Millionen Zuschauer. Popularität genossen auch verfilmte „Tatsachenromane“ von Heinz Konsalik²⁶,

21 In den sowjetischen Filmstudios beispielsweise entstanden von 1953 bis Ende 1960 46 Spielfilme über den „Vaterländischen Krieg“ bei einer Gesamtproduktion von etwa 630 Filmen.

22 Siehe *Canaris* (1955) und *Stern von Afrika* über den Piloten Marseille (1956), beide von Alfred Weidenmann oder *U 47 – Kapitänleutnant Prien* von Harald Reinl (1958). Im letzteren Film erhielt Prien eine Widerstandshaltung, die er realiter nicht gezeigt hatte; auch die ihn positiv beeinflussende Figur eines ehemaligen Schulkameraden und Pfarrers, der Juden vor den Todestransporten versteckt, wirkt angesichts genüsslich ausgespielter Kriegsszenen deutlich schwächer und wie eine pflichtgemäße Ergänzung der Fabel; vgl. dazu auch Wolfgang Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm*, Diss. Universität Köln 1980, S. 114–128.

23 Wolfgang Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm*, S. 136–150, und nur knapp: Becker/Schöll, In jenen Tagen, S. 124ff.

24 Herbert Schlinker versuchte recht früh eine Typisierung deutscher Produktionen dieser Thematik, die einen hinreichenden, sicherlich aber weiter zu differenzierenden und präzisierenden Ansatz darstellt: *Das Verhältnis der Jugend zum Kriegsfilm. Ein Beitrag zur Pädagogik der Publizistik*, Diss. Universität München 1965, bes. S. 43–64.

25 Becker/Schöll, In jenen Tagen, S. 130f.

26 Etwa *Division Brandenburg* und *Strafbataillon 999*, beide 1960.

darunter seine wohl bekannteste Kriegsgeschichte, *Der Arzt von Stalingrad* (1957) oder „Erlebnisberichte“ wie *Haie und kleine Fische* (1957), *Die grünen Teufel von Monte Cassino* (1958) oder *Hunde, wollt Ihr ewig leben?* (1958). Aufsehen erregten die abendfüllenden, vorwiegend aus Wochenschaumaterial kompilierten Geschichtsdokumentationen *Bis fünf Minuten nach zwölf* (1953) und *So war der deutsche Landser* (1955), die aus ähnlichen, oft epigonale Produktionen überragten. Die Verleihfirmen warben hierfür mit dem Prädikat „authentischer“ und „objektiver“ Kriegsdarstellung und operierten sensationsheischend mit Hinweisen auf bislang unbekanntes Filmmaterial, zumeist aus der NS-Wochenschaupropaganda. Schließlich realisierte Fritz Umgelter Ende der fünfziger Jahre für das westdeutsche Fernsehen den populären Mehrteiler *Soweit die Füße tragen* nach dem Bestseller von Josef Martin Bauer (erstmalig gesendet 1958/59), der die Flucht deutscher Soldaten aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft aufbereitete. Doch Filme mit einer fundamentalen Kritik an den nazistischen Machtmechanismen und der Kriegsführung der Wehrmacht blieben die Ausnahme.²⁷

Der Fundus an populären Kriegsgeschichten war immens, bis 1957 waren auf dem bundesdeutschen Büchermarkt etwa 500 zur Kriegsliteratur zählende Titel verfügbar.²⁸ Überdies füllten Redakteure seit Beginn der fünfziger Jahre bereitwillig die Seiten von Illustrierten mit Fortsetzungsgeschichten ähnlicher Couleur, nicht selten verfaßt von ehemals führenden politischen oder militärischen Persönlichkeiten des NS-Systems. Groschenhefte und „Landser“-Romane transportierten als überaus massenwirksames Medium²⁹ mit Auflagen in Millionenhöhe triviale und kolportierende Kriegerzählungen, die oft von Offizieren der Wehrmachtpropaganda verfaßt wurden. Insgesamt festigte die Sichtweise vieler Filme das Bild eines prinzipiellen Gegensatzes zwischen Wehrmacht und Nationalsozialismus. Sie trugen zur Legendenbildung bei, an der frühere Wehrmachtsoffiziere und -generäle selbst maßgeblich mitwirkten.³⁰ Für eine abschließende Wertung bedarf es allerdings noch weiterer Untersuchungen.

Üppig war auch in der Bundesrepublik das Angebot an ausländischen Kriegsfilmern, vor allem aus der britischen und amerikanischen, in geringerem Maße aus der italienischen und französischen Produktion. Spätestens mit der Verschärfung des Ost-West-Konflikts und dem Beginn des globalen Rüstungswettlaufs entdeckten Studios Kriegsbücher mit Massenaufnahmen als lukratives Genre, so daß auch in den bundesdeutschen Lichtspieltheatern häufig die Werbeplakate für ausländische Kriegsdramen in den Schaukästen zu sehen waren. Nicht selten rannnten die Filmproduzenten bei verantwortlichen Militärdienststellen offene Türen ein und erhielten gegen inhaltliche Auflagen die Erlaubnis, in authentischen Kulissen zu

27 *Die letzte Brücke* von Helmut Käutner (1954), *Die Brücke* von Bernhard Wicki (1959), *Fabrik der Offiziere* von Frank Wisbar (1960), bedingt auch *Kinder, Mütter und ein General* von Laszlo Benedek (1954).

28 Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm*, S. 200.

29 Klaus Geiger, *Kriegsromanhefte in der BRD: Inhalte und Funktionen*, Tübingen 1974; siehe auch Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm*, und die dort zitierte Literatur, S. 200ff.

30 Zum öffentlichen Bild der Wehrmacht in Deutschland nach 1945 siehe Wolfram Wette, *Das Bild der Wehrmacht-Elite nach 1945*, in: Gerd R. Ueberschär (Hg.), *Hitlers militärische Elite*, Band 2: *Vom Kriegsbeginn bis zu Weltkriegsende*, Darmstadt 1998, S. 293–308; Wette verweist u. a. auf die von der Historical Division der US-Army in Auftrag gegebenen Studien ehemaliger Wehrmachtsoffiziere über den Zweiten Weltkrieg, die das öffentliche Bild folgenreich beeinflussen, ebd., S. 298ff.

drehen.³¹ Aussage und Wirkung waren höchst ambivalent. Nach einer bundesdeutschen Studie belieferte in den fünfziger Jahren allein die amerikanische Filmindustrie die westdeutschen Kinos mit jährlich bis zu 20 Filmen, die „den Krieg in völlig unkritischer Weise als Abenteuer hinstellten“.³² Doch auch ernstgemeinte Filme über Krieg und Politik aus amerikanischen, west- und osteuropäischen Studios flimmerten von bundesdeutschen Leinwänden.³³ Hollywoodproduktionen lösten zuweilen recht kontroverse Reaktionen in der deutschen Öffentlichkeit aus. Während Widerstandsfilme wie *Entscheidung vor Morgen* von Anatole Litvak zu Erörterungen über die Frage führten, ob die Weitergabe von Informationen an die Kriegsgegner durch deutsche Soldaten Verrat oder als eine moralisch akzeptable Haltung zu akzeptieren sei,³⁴ bemühte sich *Rommel – Der Wüstenfuchs* von Henry Hathaway aus dem Jahr 1951, Vorbild für viele westdeutsche Produktionen, um eine deutliche Heldenstilisierung, im Detail aber auch um ein dokumentarisch genaues Bild³⁵. Ausländische Kriegsfilme vermittelten wohl im allgemeinen deutschen Kinogängern andere Sichtweisen, individualisierte Bilder von alliierten Soldaten und früheren Kriegsgegnern, knüpften an gemeinsame Erfahrungen diesseits und jenseits der Frontlinien auf europäischen und außereuropäischen Kriegsschauplätzen an und weckten die Neugier auf spannende Geschichten von Frontschicksalen und Kriegsgefangenschaft, Partisanentätigkeit und heroischen Schlachten des Zweiten Weltkriegs aus einer anderen Perspektive.

Zusammengefaßt prägte die Kriegsfilmwelle in der Bundesrepublik in hohem Maße das öffentliche Bild über den Zweiten Weltkrieg. Viele der Produktionen, und nicht nur der deutschen, bagatellisierten die Kriegsjahre, nahmen dem Erlebtem die Härte und Grausamkeit.³⁶ Entscheidend aber war: Sie „retteten“ das bequeme Bild des politisch mißbrauchten Soldaten und der deutschen Wehrmacht vor der historischen Wirklichkeit ihrer Mitverantwortung am Eroberungs- und Vernichtungskrieg, das in den Gründungskanon der Bundeswehr als nunmehr parlamentarisch kontrolliertes Instrument unter „innerer Führung“ einfloß.³⁷

31 Die Filmemacher mußten sich zusätzlich der Armeezensur unterwerfen; hierzu siehe neuerdings John Ramsden, *Refocusing 'The People's War'. British War Films of the 1950s*, in: *Journal of Contemporary History* 33 (1998) 1, S. 36–63, hier S. 46, und Lawrence Suid, *Sailing on the Silver Screen. Hollywood and the U. S. Navy*, Annapolis, Maryland 1996.

32 Schlinker, *Das Verhältnis der Jugend zum Kriegsfilm*, S. 43–92, hier S. 61f.

33 Ebd., S. 74–80.

34 Ebd., S. 43ff.

35 Die Darstellung basiert auf der *Rommel-Biographie* des britischen Oberstleutnants Desmond Young, der nach Kriegsende auch Zugang zur Familie Rommels gefunden hatte und ihn in seiner militärstrategischen Kreativität und späten Oppositionshaltung gegen Hitler gerechter porträtierte, als in offiziellen DDR-Statements behauptet wurde. Mit anderen populären Filmen wie *Der Seefuchs* (1955) oder *Verdammt in alle Ewigkeit* (1954) wurden soldatische deutsche Heldenfiguren etabliert, die entweder in Opposition zum nazistischen Armeeapparat oder am Rande desselben angesiedelt waren.

36 Ebd., S. 41–83.

37 Vgl. hierzu auch Detlef Bald „Bürger in Uniform“. *Tradition und Neuanfang des Militärs in Westdeutschland*, in: *Schildt/Sywottek, Modernisierung im Wiederaufbau*, S. 392–402.

Der kulturpolitische Streit um die Kriegsliteratur

Die Staats- und Parteiführung der DDR wiederum stilisierte im allgemeinen diesen Trend auf dem westdeutschen Bücher- und Filmmarkt zu einer mächtigen Bedrohung für das „demokratische und sozialistische Lager“ hoch³⁸ und nutzte es als funktionale Argumentationshilfe gegen die Wiederaufrüstung und den Aufbau der Bundeswehr angesichts einer starken pazifistischen Grundströmung in der bundesdeutschen Bevölkerung („Ohne-mich-Haltung“). War die DDR-Haltung nur eine diskursive Projektion des eigenen strategischen Vorgehens auf den „objektiven Gegner“ im Westen im Kampf um das Geschichtsbild oder doch auch ein – wenn auch verzerrtes – Tatsachenbild über die politische Einflußnahme im westdeutschen Kulturbetrieb?³⁹ Wenn auch die zeitgenössische Kritik der DDR manchen Anlaß fand, den filmischen Diskurs über den Krieg im westdeutschen Kino kritisch zu hinterfragen,⁴⁰ so verzeichnete der herrschende Antiamerikanismus der DDR-Propaganda den Einfluß solcher Botschaften massiv. Die oft holzschnittartig formulierte Invektive, daß die westdeutschen Massenmedien und die Produkte „amerikanischer Unkultur“ die öffentliche Meinung sturmreif für die „Remilitarisierung des NATO-Staates“ schießen sollte, traf in dieser Weise jedenfalls nicht zu. Eine strategisch umfassende Steuerung der westdeutschen Filmproduktion durch Vorgaben von Regierungsstellen vermittels einer damals sicherlich restriktiven Filmzensur ist empirisch nicht belegbar⁴¹.

Jedenfalls zeitigte das schillernde Angebot auf dem Filmmarkt in Westdeutschland seine Wirkung in der Kulturpolitik wie auch bei Künstlern im Osten, wenngleich in unterschiedlicher Weise. Anknüpfend an die Tradition der klassischen Antikriegsliteratur, setzten kulturpolitisch Verantwortliche in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die Förderung von Nachwuchsschriftstellern auf die Agenda dringlicher Aufgaben. Zwar erntete manche westdeutsche Kriegserinnerung auf dem ostdeutschen Büchermarkt gefällige Bewertungen, doch eigentlich sollte ein dezidiertes Gegengewicht zum westdeutschen *mainstream* geschaffen werden. Bereits vorliegende ostdeutsche Texte erfuhren eine kritische Revision. Nach dem IV. Schriftstellerkongreß 1956 (damals noch mit gesamtdeutschem Anspruch) wurde die Auseinandersetzung um das Genreprofil „fortschrittlicher“ Kriegsliteratur unter engagierter Beteiligung prominenter Remigranten wie Anna Seghers und Ludwig Renn während einer (allerdings nur schwach besuchten) Konferenz des Schriftstellerverbandes zur deutschen

38 Exemplarisch Günther Chwojdrak, *Die literarische Aufrüstung*, Berlin (O) 1957; Irene Charlotte Streul verweist in diesem Zusammenhang auf die Konjunktur kriegsapologetischer Massenerliteratur auf dem westdeutschen Büchermarkt hin, der dem ehemals westdeutschen Literaturkritiker Chwojdrak den Stoff für seine Polemik lieferte. Doch war dies zunächst nicht die einzige Lesart. Spätestens ab Oktober 1957 jedoch äußerte sich die Kritik westdeutscher Kriegsliteratur in der DDR in der Chwojdrakschen Weise; Irene Charlotte Streul, *Westdeutsche Literatur in der DDR*. Böll, Walser und andere in der offiziellen Rezeption 1949–1985, Stuttgart 1988, S. 34 f und S. 42ff; s. auch Lange, *Wandlung oder Tod*, S. 117f.

39 Vgl. zum Begriff des „objektiven Gegners“ Martin Sabrow, *Die Geschichtswissenschaft der DDR und ihr ‚objektiver Gegner‘*, in: Georg Iggers u. a. (Hg.), *Die DDR-Geschichtswissenschaft als Forschungsproblem*, München 1998, S. 53–92, hier S. 65f.

40 Vgl. dazu Thomas Herz/Michael Schwab-Trapp, *Umkämpfte Vergangenheit*. Diskurse über den Nationalsozialismus seit 1945, Opladen 1997.

41 Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm*, S. 204ff; zur westdeutschen Filmzensur siehe Dieter Geißler, *Filmzensur in Nachkriegsdeutschland*, Diss. Göttingen 1986, S. 66f.

Kriegsliteratur der Nachkriegszeit im Oktober 1957 fortgeführt. Dort stritten sich die Anwesenden unter anderem über Hemmnisse beim Schreiben der „Wahrheit“ über den vergangenen Krieg. Im kurz danach veröffentlichten gemeinsamen Hauptreferat des damals noch jungen Hermann Kant und des angehenden Germanisten Frank Wagner hieß es: „Diese Konferenz von Schriftstellern und Kritikern, Wissenschaftlern und Verlegern ist ein politisches Unternehmen“; die Kriegsliteratur befinde sich „wiederum mitten in den Bewegungen für oder gegen Krieg“.⁴² Die Schlußfolgerungen der Verfasser leiteten zu einem Grundproblem hin, mit dem sich vordergründig die Literaturkritiker und -wissenschaft konfrontiert sahen, das insgesamt aber von noch weitergehender Bedeutung war. Sie insistierten mit kritischer Sympathie auf neuen Arbeiten: Daß die meisten Kriegsbücher autobiographischen Charakter trügen und die Autoren naturgemäß ihr eigenes Erleben verarbeiteten, sei zwar ein Ansatz, doch keinesfalls ein hinreichender. In den Reihen der DDR-Autoren mangle es an „Kenntnissen vom Verhältnis zwischen Wesen und Erscheinung des imperialistischen Krieges“. Es gehe darum, daß die Schriftsteller im antimilitaristischen Kampf mit ihren Mitteln das Geheimnis enthüllten, woraus Kriege geboren würden. Arbeiten von Bodo Uhse, Franz Fühmann oder Johannes R. Bechers *Winterschlacht* seien als Anfang zu werten, doch gehe es um die Überwindung „naturalistischer“ und „pazifistischer“ Darstellungen, wie sie auch in ostdeutschen Publikationen zu finden seien. Das geforderte ‚höhere literarische Niveau‘ meinte aus kulturpolitischer Sicht letztlich: „Wir drängen auf eine Überwindung der autobiographischen Methode“. Zustimmend notierte sich der verantwortliche Kulturobere bei der Lektüre des vorgelegten Redemanuskripts an den Rand: „Genügt es, nur gegen den Krieg zu kämpfen?“ und „Wer sind die Sieger?“⁴³

Die vorderhand durch die SED-Kampagne gegen die westdeutsche Wiederbewaffnung aufgeladene Kontroverse verdeckte eine Leerstelle im Themenkanon literarisch-künstlerischer Auseinandersetzung. Wahrgenommen wurde sie aus unterschiedlichem Blickwinkel. Ludwig Renn hatte schon ein Jahr zuvor nach Gründen und Ursachen gefragt, warum es in der DDR keine Literatur über den Zweiten Weltkrieg gebe.⁴⁴ Er meinte bei den bislang veröffentlichten Erzählungen das „auffällige“ und „befremdliche“ Faktum feststellen zu können, daß das vorherrschende Kollektiverlebnis der Kriegsgeneration in der DDR bestenfalls als historischer Hintergrund, doch nur vereinzelt als dramatisches Element reflektiert werde. Er vermisse die „belletristische Gestaltung des Kriegserlebnisses aus der Sicht derer, die den Krieg militärisch führten“ und nicht im Memoirenkanon „kriegslüsterner Generale“ zu finden sei, vor allem also jener, die am Krieg auf der falschen Seite teilgenommen hatten und zu innerer Auseinandersetzung, zu Erkenntnis und Umkehr gelangt waren. Sein Resümee: „Das Erlebnis des deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg ist in unserer Literatur erst in Ansätzen zu finden“.⁴⁵ Renn verlangte von Parteischriftstellern auch die Experimentierfreude, mit „Tabus“ aufzuräumen, ohne aber einer allgemeinen Kriegsgegnerschaft das Wort zu reden.

42 Über einige Probleme der Darstellungen des Krieges in der deutschen Gegenwartsliteratur, o. O., BA DR 1, 1398, stark gekürzt veröffentlicht unter dem Titel, Die große Abrechnung, in: Neue Deutsche Literatur (NDL) 5 (1957) 12, S. 124–139. Zur Bewertung dieser Zusammenkunft Berger, Gewissensfrage Antifaschismus, S. 41–46.

43 Vermutlich Erich Wendt, ebd., S. 27 des Manuskripts.

44 Weshalb keine Literatur über den Krieg?, in: NDL 4 (1956) 1, S. 126–129.

45 Ebd., S. 127.

Über den ideologisch aufgeladenen Streit um die Gestaltung des „typischen Soldaten“, um die Frage nach der „Überwindung“ bzw. produktiven Nutzung autobiographischen Erinnerns hinausgehend⁴⁶, fragten indes junge Autoren nach mentalen Befindlichkeiten in der Gesellschaft. Solange der Krieg nicht aus den Köpfen verbannt sei, seien nicht alle nötigen Lehren aus dem Zweiten Weltkrieg gezogen.⁴⁷

Sicherlich war im „trivialen“ Gedächtnis⁴⁸ der DDR-Gesellschaft die Kriegserfahrung dieser Jahre in einer sehr komplexen Weise präsent. Während in Pausengesprächen am Arbeitsplatz oder an den Stammtischen der Krieg oft noch „gewonnen“ wurde, herrschte besonders unter Jugendlichen eine Abneigung, sich militärischer Disziplin zu unterwerfen. Wenn auch nicht immer aus prononciert politischen Beweggründen, hielten doch viele Distanz zu den Anwerbeaktionen der Nationalen Volksarmee bzw. der FDJ-Führung⁴⁹, die auf ihrem V. Parlament im Jahr 1955 zur erhöhten Verteidigungsbereitschaft für den von den „westdeutschen Militaristen“ bedrohten Arbeiter- und Bauernstaat aufrief.⁵⁰ Viele Angehörige der Kriegsjahrgänge wollten nichts mehr von den Schrecken des Landseralltags wissen und auch nicht erinnert werden „an jene Tage, als sie selbst im grauen Rock steckten, in Marsch gesetzt wurden, nicht mehr nach Recht und Unrecht fragten und ihre Brust jenes Kainszeichen zierte, das fortan in der Welt als Symbol vollendeter Tyrannei und mörderischer Perfektion gilt“.⁵¹ Doch andererseits fanden, ähnlich wie im Westen Deutschlands, Erzählungen vom Kriege eine breite Leserschaft; die Erinnerungsmuster des „offiziellen“ und das „alltäglichen“ Gedächtnisses befanden sich in der DDR in einem permanenten Spannungszustand.⁵²

DDR-Autoren fühlten sich in diesem polarisierten Klima zu literarischen Stellungnahmen gedrängt, die sich durch das von Kulturfunktionären der SED implementierte Deutungsgebot westlicher „bellizistischer“ Literatur und Filme als ideologische Munition der Wiederbewaffnung manchen Künstler doch zu sehr gedrückt fanden. Schließlich fanden sich auch

46 Siehe Berger, *Gewissensfrage Antifaschismus*, S. 43f.

47 So bilanzierte es die damalige Redakteurin der „Neuen Deutschen Literatur“, Christa Wolf, zur erwähnten Schriftstellerkonferenz; zit. nach Ursula Heukenkamp, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Unerwünschte Erfahrung*, S. 5.

48 Vgl. Volkhard Knigge, ‚Triviales‘ Geschichtsbewußtsein und verstehender Geschichtsunterricht (Geschichtsdidaktik, Band 3), Pfaffenweiler 1988.

49 Die Parteiagitation sollte sich um eine verstärkte Rekrutierungsarbeit als gesellschaftlich „gesundes“ Disziplinierungsmittel bemühen. So wurden unter den Lehrlingen des DEFA-Betriebes mehrfach negative Einstellungen gegen den Aufbau der Armee registriert; nicht selten wurde als Grund die Intervention der Roten Armee gegen die ungarische Nagy-Regierung vermerkt (Berichte der BPO des DEFA-Studios für Spielfilme vom 4.7. und 11.7.1956, in: Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Bestand BL Potsdam IV- BPO/510/933, pag. 165–168, zit. bei Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin 1994, S. 270, Fußnote 71) sowie Bericht der BPO vom 14.11.56, ebd. Fußnote 73.

50 „Seid bereit zur Arbeit und zur Verteidigung der Heimat“, V. Parlament der Freien Deutschen Jugend., Erfurt, vom 25. bis 27. Mai 1955, Berlin (O) o. J., S. 39, zit. bei Ulrich Mählert/Gerd-Rüdiger Stephan, *Blaue Hemden, Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*, Opladen 1996, S. 105.

51 So Hermann Schirmeister in seiner Besprechung des Films *Betrogen bis zum jüngsten Tag* in der „Märkischen Volksstimme“, Potsdam, vom 16.3.1957.

52 Vgl. dazu Wolfgang Benz, *Etappen bundesdeutscher Geschichte am Leitfaden unerledigter deutscher Vergangenheit*, in: Brigitte Rauschenbach (Hg.), *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Zur Psychoanalyse deutscher Wenden*, Berlin 1992, S. 112.

im Osten Stimmen, die nicht bereit waren, das Risiko eines neuerlichen weltweiten kriegerischen Konflikts wegen eines unterstützenswerten Gesellschaftsentwurfs in Kauf zu nehmen⁵³. Welche Bedeutung spielte nun der DEFA-Film in dieser Gemengelage?

Verfilmung einer Kriegserzählung im „Tauwetter“

Das zentralistische Filmwesen der DDR laborierte seit Beginn der fünfziger Jahre an unflexiblen Strukturen und Entscheidungsverläufen, was 1952/53 in eine tiefe Produktionskrise mündete.⁵⁴ So eröffnete das kurze kulturpolitische „Tauwetter“ nach dem XX. Parteitag der KPdSU auch der DEFA, genauer: den Leitungsgremien und stofffindenden bzw. -begutachtenden Abteilungen (Lektorat, Dramaturgie, Künstlerischer Rat) der VEB-Studios eine Denkphase, um neue künstlerische Wege einzuschlagen und die gesellschaftliche und historische Realität „zu erobern“.

Unter dem Eindruck der nach dem Abschluß der Pariser Verträge 1955 wieder stärker konfrontativen Deutschlandpolitik der SED bemühten sich die Leitung des Spielfilmstudios der DEFA und die Filmbehörde des Kulturministeriums (Hauptverwaltung Film), entsprechende Stoffe zu entwickeln, doch fiel die Bilanz recht mager aus.⁵⁵ Die SED-Führung und Spitzen des Kulturapparates setzten auf große filmische Historienpanoramen, während den Studio- und Kulturverantwortlichen sich nicht zuletzt das Inszenierungsproblem überzeugender, d. h. technisch und ökonomisch aufwendiger Kriegssujets mit militärischen Massenszenen aufdrängte. Für die Gestaltung der Schlußapothese des zweiteiligen Geschichts- und Heldenepos' über Ernst Thälmann (*Thälmann – Der Führer seiner Klasse*)⁵⁶ reiste das Drehteam des Regisseurs Kurt Maetzig 1955 in die UdSSR, wo entsprechendes Kriegsgerät (T 34-Panzer) und Armeestatisten zur Verfügung gestellt wurden: Deutsche Kommunisten erzwingen mit der sowjetischen Panzereinheit unter dem Banner Ernst Thälmanns die Kapitulation der Wehrmachtsführung und feiern mit befreiten KZ-Häftlingen den Sieg. Eine solche Darstellung von emblematischer Bedeutung berücksichtigte ebensowenig den Erfahrungshorizont ehemaliger Soldaten wie die von Andrew Thorndike im Dokumentarfilmstudio entstandene und mit großem propagandistischen Aufwand verbreitete Kompilation *Du und mancher Kamerad* (Aufführung 1956). Wohl schlägt diese einen großen geschichtlichen Bogen und findet beeindruckende dokumentarische Bilder von deutschen Soldaten an der Ostfront, doch stehen diese selten für sich, sind vielmehr symbolische Verweise auf die geschlagene Wehrmacht und die Gegenpropaganda der KPD.⁵⁷ In der DEFA-Spielfilmpro-

53 Siehe Heukenkamp, Vorbemerkung, in: dies. (Hg.), *Unerwünschte Erfahrung*, S. 5f.

54 Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 264ff.

55 Darunter befand sich das Vorhaben, Bodo Uhses Roman *Die Patrioten* zu verfilmen, das allerdings nicht realisiert wurde; vgl. hierzu auch den Beitrag von Simone Barck in diesem Band und Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik S. 213.

56 Vgl. Sandra Langenhahn, Ursprünge und Ausformung des Thälmann-Kults. Die DEFA-Filme *Sohn seiner Klasse* und *Führer seiner Klasse*, in: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), *Leit- und Feindbilder in DDR-Medien*, Bonn 1997, S. 55–65.

57 Die aufwendige Geschichtsdokumentation von Andrew Thorndike war eine unmittelbare Antwort auf ähnliche westdeutsche Produktionen mit dokumentarischem Anspruch; siehe hierzu Thomas Heimann, „Lehren aus der deutschen Geschichte“: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumen-

duktion dieser Jahre finden sich vereinzelt Rekurse auf Folgen der Kriegszeit, etwa Konrad Wolfs zweiter Film *Genesung* (1956) oder Slatan Dudows antiwestliche Militärsatire *Der Hauptmann von Köln* (1957). Schließlich standen dem Bemühen um eine ästhetische Erweiterung die Normativen des „Sozialistischen Realismus“ (positiver Held, Einheit von Individuellem und gesellschaftlich Allgemeinem, Synthese zum „Typischen“) entgegen, die nur partiell durchbrochen werden konnten. Weit schwieriger erwies sich dies für filmische Annäherungen an authentische Kriegserfahrungen.

Die ästhetischen Impulse des politischen „Taufweters“ wurden mit verhaltener Euphorie aufgenommen. Literarische und filmische Kriegserzählungen aus der UdSSR wie *Die Kraniche ziehen* (1957, Regie: Michail Kalatosow), die Novelle *Der Einundvierzigste* von Lawrenjew (1956) oder *Ein Menschenschicksal* nach Scholochow (1958, beide von Grigori Tschuchrai verfilmt), zum Teil auch Einflüsse des neorealistischen Films aus Italien und Frankreich, wurden als stimulierend empfunden, um aus dem künstlerischen Dilemma herauszufinden und Wege der filmischen Aneignung der Kriegsvergangenheit zu eröffnen.

Erfahrungsdimensionen der unmittelbar Beteiligten

Unter den antifaschistischen Themen im Produktionsplan für das Jahr 1956 sah die Leitung des DEFA-Spielfilmstudios auch die Verfilmung von Franz Fühmanns Novelle *Kameraden* vor. Damit griff die DEFA zum ersten Mal einen autobiographisch gefärbten Stoff auf, der sich mit Zwangslagen von Wehrmachtssoldaten zwischen Treueeid, Kameradschaft und Desillusionierung auseinandersetzte. Der Ansatz dieses Vorhabens schien überaus plausibel. „Kameradschaft“ war der psychosoziale Kitt der deutschen Wehrmacht gewesen, ein „lebenswichtiges Element bei der Schaffung einer zusammenhaltenden, nicht unterzukriegenden Gruppe von Frontkämpfern“, aber eben auch wichtiges ideologisches Moment der Nazipropaganda, um den Gedanken der Volksgemeinschaft in der Armee im Mehrfrontenkrieg fest zu verankern.⁵⁸ Auch in der DDR schien der Korpsgeist der Wehrmacht in den Erinnerungen vieler Ehemaliger weithin unbelastet von den nazistischen Zumutungen geblieben zu sein.

Angesichts der oben skizzierten Umstände waren das DEFA-Projekt und die zu erwartende kontroverse Rezeption keineswegs unumstritten. Doch half auf der Leitungsebene des Spielfilmstudios eine günstige personelle Konstellation, die eine besondere Sensibilität für solche Themen versprach. Auch Rudolf Böhm, der neue Dramaturgiechef des Spielfilmstudios seit Anfang 1956 und vormals stellvertretender Leiter der Filmbehörde (Hauptverwaltung Film, im folgenden: HV Film), war an dem Projekt interessiert. Als Wehrmachtsleutnant (Jahrgang 1917) gelang es ihm, mit einer Gruppe von Soldaten vor der Kapitulation

tarfilm *Du und mancher Kamerad*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 185–216.

58 Dieser Kameradschaftspflege hatte sich die Wehrmachtsführung sehr früh gewidmet, wohl wissend, wie sehr die soziale Kontrolle vermittels Korpsgeist für die expansionistische Strategie des nazistischen Weltanschauungskrieges von essentieller Bedeutung war; siehe hierzu neuerdings Stephen G. Fritz, der den Alltag der deutschen Wehrmachtssoldaten aus Briefen, Tagebüchern, mündlichen Erinnerungen und Überlieferungen zu rekonstruieren versucht: *Hitlers Frontsoldaten. Der erzählte Krieg*, Berlin 1998, S. 193f.

der sechsten Armee in Stalingrad zur russischen Seite überzulaufen. Danach war er an der Gegenpropaganda des „Nationalkomitee Freies Deutschland“ (NKFD) und an Antifa-Schulungen beteiligt gewesen. Ebenso förderlich wirkte wohl auch der biographische Hintergrund der stoffbegleitenden Ebene des Studios: Unter den damals sechzehn Studiodramaturgen befanden sich sechs ehemalige Wehrmichtsangehörige mit Offiziersrang.⁵⁹ Auch viele bei der DEFA beschäftigte Künstler hatten noch frische Kriegserinnerungen. Schauspieler, Techniker und Bühnenarbeiter konnten aus eigenem Erleben Figuren in Kriegssujets unmittelbar nachvollziehen.⁶⁰ Überdies hatten sich im verhaltenen Sog des künstlerischen Reformdenkens bei der DEFA größere Handlungsspielräume eröffnet. Entscheidungsverläufe verkürzten sich gegenüber früheren Produktionsjahren erheblich. Einen neuen, pragmatischen Windzug verspürte man auch im Spielfilmstudio der DEFA.

Fühmann, der Autor der Novelle (Jahrgang 1922), verstand sich als Konvertierter. Nach eigenen Angaben hatte er seine „Hitlergläubigkeit“ in der Antifa-Zentralschule in Noginsk bei Moskau und als Lehrgruppenleiter in Antifa-Schulen in der Nähe Rigas mit Hilfe der Literatur von Heine, Thomas Mann und Brecht überwunden und seinen Weg zur „inneren mentalen Befreiung“ durch Ilja Ehrenburgs Erzählung *Der zweite Tag* gefunden, einer kraß realistischen Schilderung von Menschen, die in der kriegsverwüsteten UdSSR unter primitivsten Bedingungen die letzten Kriegsjahre erlebten.⁶¹ Schon damals genoß er den Ruf eines vielversprechenden Lyrikers und Erzählers, sein Talent hatte er insbesondere im Umgang mit literarisch kleinen Formen bewiesen.

Bis zu seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft 1949 war er für politische Funktionen vorbereitet worden. Zunächst persönlicher Referent von Vincenz Müller, übernahm er bald die Abteilung Kulturpolitik im Vorstand der NDPD, dem er bis 1958 angehörte. Damit befand er sich im inneren Kreis der 1948 gegründeten Blockpartei, die ehemalige kleine NSDAP-Funktionäre und Berufssoldaten der Hitlerarmee in das neue System einbinden sollten. In den fünfziger Jahren war in der DDR nicht nur in dieser Partei ein soziales und psychologisches Klima geschaffen, das von ihren Parteigängern Loyalitätserklärungen abverlangte, anstatt eines mühsamen „seelischen und sozialen Reifungs- und Klärungsprozesses, was eigentlich Faschismus in den Seelen der Menschen und in ihrem Zusammenleben bedeutet hatte“.⁶² Unbedingte Systemloyalität (nachweislich in seiner Stellungnahme zum

59 1958 deutete ein Mitglied der Parteileitung im Spielfilmstudio während der Auseinandersetzungen mit „revisionistischen“ Tendenzen diesen Tatbestand diffamierend um (Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 310); zur sogenannten zweiten Generation der DEFA-Regisseure siehe Ralf Schenk, Mitten im kalten Krieg 1950 bis 1960, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, Berlin 1994, S. 50–157, hier S. 110.

60 Auf diese authentischen Erfahrungswerte unter Schauspielern wies etwa Klaus Wischniewski in seiner Rezension des Films *Betrogen bis zum jüngsten Tag* hin, Einzelfall oder Verallgemeinerung, in: „Deutsche Filmkunst“ 4/1957, S. 99; siehe dazu auch die Stellungnahme des Schauspielers Wolfgang Kieling in den „Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten“, Halle, vom 8.3.1957.

61 So in einem 1961 geführten Gespräch (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin (im f. SAdK), Franz-Fühmann-Archiv, S 28; generell dazu die Fühmann-Biographie von Hans Richter, Franz Fühmann – ein deutsches Dichterleben, Berlin/Weimar 1992, bes. S. 115 f.; und Barbara Heinze (Hg.), Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen, Rostock 1998.

62 Vgl. hierzu Hans-Joachim Maaz, Sozialpsychologische Ursachen von Rechtsextremismus, in: Karl-Heinz Heinemann/Wilfried Schubarth (Hg.), Der antifaschistische Staat entläßt seine Kinder. Jugend und Rechtsextremismus in Ostdeutschland, Köln 1992, S. 116–125, hier S. 116f.

Juniaufstand 1953 und einer anfänglichen Bewunderung Stalins) bestimmten zunächst seine damaligen literarischen und publizistischen Stellungnahmen.

Doch Fühmann, der ab 1952 auch im Vorstand des Schriftstellerverbandes (DSV) wirkte, plädierte frühzeitig auch für „eine objektivierende Gestaltung des eigenen Wandels und ein massenwirksames Angebot aktueller Antikriegspropaganda“.⁶³ Wie manche DDR-Künstler prägte ihn die kulturpolitische Aufbruchsstimmung der Jahre 1956/57 nachhaltig. Ein beginnender Utopieverlust gegenüber der im sowjetischen Antifa-Lager vermittelten stalinistischen Welt- und Politikansicht deutete sich zu dieser Zeit schon an, wie unlängst veröffentlichte Stellungnahmen belegen.⁶⁴ Fühmann versagte sich keinesfalls einer öffentlich formulierten, kritischen Haltung gegenüber gängigen kulturpolitischen Praxen. Befragt nach seinen Schreibmotiven anlässlich der Ausstrahlung seiner Kriegserzählung *Das Gottesgericht* im DDR-Rundfunk (1957), antwortete er mit einem deutlichen Seitenhieb: „Eigentlich wollte ich einmal eine Geschichte schreiben, in der nichts passiert. Außerdem ist sie formalistisch“.⁶⁵ Sein Biograph zitiert ihn in ähnlicher Weise: „Kunst kann u. a. auch Waffe sein, aber sie ist selbstverständlich nicht nur Waffe“.⁶⁶

Der Nationalpreis für seine literarischen Arbeiten stand während der Vorbereitung des DEFA-Projekts noch aus (den Preis III. Klasse erhielt er erst im Oktober 1957). Kritiker lobten die Novelle, die im September 1955 als Fortsetzungsgeschichte in der „Nationalzeitung“, dem Zentralorgan der NDPD, abgedruckt worden war, wegen der überzeugenden Schilderung des Wehrmachtsalltags und der literarisch gelungenen Verarbeitung „gedanklicher Vorgänge“ von Soldaten in den Endkämpfen an der Ostfront.⁶⁷ Fühmanns Mentor und Schriftstellerkollege Louis Fürnberg verwies ebenfalls auf die Vorzüge der Erzählung: Kameraden sei exemplarisch für den Umgang mit Dingen, die „aus einem wirklich ans Licht drängen. Man muß sich gleichsam nicht anders helfen können, als sie zu erzählen.“⁶⁸

63 Richter, Franz Fühmann, S.137; Fühmann fragte auf dem IV. Parteitag der NDPD 1952 nach dem Film, dem Roman, dem Schauspiel, die die Wandlung vieler Deutscher zu Faschismusegegnern verarbeiteten.

64 Siehe seine Stellungnahme zu „Personenkult“, kulturpolitischen Reformen und zur Kulturpolitik der NDPD in einem Brief an Lothar Bolz vom 9.11.1956, in: Heinze, Franz Fühmann, S. 76ff., und die Auszüge eines Rundfunkgesprächs des RIAS-Journalisten Hans-Georg Soldat mit Franz Fühmann am 28.5.1979 in seinem Konferenzbeitrag „Franz Fühmann und die Ost-West-Öffentlichkeit“, in: Brigitte Krüger u. a. (Hg.), Jeder hat seinen Fühmann. Herkunft – Prägung – Habitus. Potsdamer literaturwissenschaftliche Studien und Konferenzberichte. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 275–294, bes. S. 289.

65 Fühmanns „Gottesgericht“ im Funk (Rezension in der „Nationalzeitung“ Nr. 28 vom 2.2.1957). Generell siehe Dennis Thate, ‚Subjective Authenticity‘ in Margy Gerber u. a., Franz Fühmann’s early prose writing, Studies in GDR culture and society. 10 selected papers from the 15th New Hampshire Symposium of the GDR, London 1991, S. 135–150.

66 „Thesen zu Diskussion über Literatur und Kunst“, für den Hauptvorstand der NDPD, zit. nach Richter, Franz Fühmann, S. 149.

67 Siehe etwa die Besprechung der Novelle im „Neuen Deutschland“, 23.10.55, Beilage „Kunst und Literatur“.

68 Zit. nach Thate, ‚Subjective Authenticity‘ S. 140. Auch Renn ermutigte ihn ausdrücklich, auf dem gestalterischen Weg zu bleiben, den er mit „Kameraden“ eingeschlagen hatte, selbst gegen Einwände „falscher Theoretiker“, die gegen die Ausgestaltung irrealer Phantasiewelten seiner Protagonisten Widerstand entgegensetzen würden (Brief an Fühmann vom 14.11.1955), zit. bei Heinze, Franz Fühmann, S. 62.

Fühmanns radikaler Umgang mit der Bedeutung von „Kameradschaft“, der die Möglichkeit menschlicher Beziehungen unter den Bedingungen des Krieges in der Wehrmacht verwarf, forderte ehemalige „Kameraden“ zum Widerspruch heraus, wie Meinungsäußerungen von Parteifreunden zum Abdruck der Novelle in der „Nationalzeitung“ illustrieren. Sie sahen ihre soldatische Ehre und moralische Integrität in Zweifel gezogen. Die NDPD-Parteiführung reagierte mit Verständnis und konzedierte die noch ausstehende Darstellung solcher Wehrmachtsoffiziere, die „irregeleitet, aber zunächst noch begeistert und in dem Glauben, für Deutschland zu kämpfen“, ihre Pflicht taten.⁶⁹

Unter dem Arbeitstitel *Kameraden*⁷⁰ übernahm es Kurt Bortfeldt⁷¹, kurzzeitig ebenfalls Wehrmachtsgefreiter, Fühmanns Novelle in ein filmgerechtes Szenarium zu übertragen. Auf seine Anregung hin war der Stoff in den Produktionsplan des Studios aufgenommen worden. Als Regisseur ließ sich Kurt Jung-Alsen verpflichten, ein bis dahin eher glückloser Regieneuling bei der DEFA, der unter anderem auch das sowjetische Stück *Reiterarmee* über den bolschewistischen Armeehelden Budjonny auf der Bühne inszeniert hatte.⁷² Er hatte ab 1943 Kriegsdienst geleistet und war in amerikanische Gefangenschaft geraten. Die Kamera führte Walter Fehdmer. Wovon erzählt die Filmgeschichte *Betrogen bis zum jüngsten Tag (Kameraden)*?

Juli 1941 an der Memel, der deutsch-litauischen Grenze. Drei Wehrmachtssoldaten, der Gefreite Lick, der Obergefreite Wagner und Oberschütze Paulun, erhalten wegen außerordentlich guter Leistungen beim Übungsschießen Sonderurlaub. Zur gleichen Zeit verabschiedet sich Angelika von ihrem Vater, dem Kompaniechef Hauptmann von der Saale. An einem idyllischen See nahe der Grenze trifft sie ihren Liebhaber, einen Leutnant. Friedlich liegen sie im Gras, der Leutnant beobachtet russische Grenzsoldaten in der Ferne beim Fußballspielen in sommerlicher Hitze. Sie will ihn bei sich haben, bis sie den Nachmittagszug nehmen kann. Doch der Leutnant verabschiedet sich pflichtbewußt zum Übungsschießen. Unterdessen jagen die drei Soldaten mit der übriggebliebenen scharfen Munition im Grenzgebiet. Eine verirrt Kugel tötet Angelika. Lick drängt darauf, die Leiche im Sumpf zu versenken. Paulun, der als einziger nicht geschossen hat, ist als Mitwisser von Skrupeln geplagt und wird für die anderen zum Risiko. Sie versuchen Paulun davon abzuhalten, Meldung zu

69 Schreiben des Bezirksverbands Rostock der NDPD an Fühmann, 28.11.1955, SAdK, NL Franz Fühmann, S 152.

70 Als Textvorlage ist die Veröffentlichung der Novelle in folgendem Band verwendet worden: Menschen im Krieg. Erzählungen über den zweiten Weltkrieg von Autoren der Deutschen Demokratischen Republik und der Sowjetunion, Berlin (O) 1975, S. 11–51.

71 Geboren am 30.4.1907 in Hamburg, zunächst Konditorlehre, dann Ausbildung zum Schauspieler, Dramaturg, Regisseur; als freier Schriftsteller u. a. Arbeit für die Ufa; 1940 bei der Marine; 1941 von der Ufa unabhkömmlich gestellt, in dieser Zeit u. a. kulturelle Truppenbetreuung; im September 1944 erneut eingezogen und im März 1945 in französische Gefangenschaft geraten, arbeitete nach Kriegsende u. a. als Drehbuchautor für die westdeutschen Filmfirmen „Tobis“, „Real-Film“ und „CCC-Film“, siedelte 1952 in die DDR über, war dann für die DEFA und für das DDR-Fernsehen tätig; Filmszenarien und -drehbücher u. a. *Gefährliche Fracht*, *Das geheimnisvolle Wrack*, *Der Teufel vom Mühlenberg* und *Das Traumschiff*.

72 Geboren am 18.6.1905 in Tutzing; schauspielerische Ausbildung an der „Scala“ in Wien; später Arbeit als Theaterregisseur; nach 1945 zunächst Spielleiter beim Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig, dann Theaterregie; 1952 bis 1954 Intendant am Landestheater Sachsen-Anhalt in Halle, Regieaufgaben beim DDR-Fernsehen und am Berliner Theater am Schiffbauerdamm. Jung-Alsen hatte bei der DEFA 1955 und 1956 die recht unbedeutenden Lustspiele *Wer seine Frau lieb hat* und *Drei Mädchen im Endspiel* realisieren können, die bei der DEFA abschätzig als unbedarfte „Kiki“-Filme galten.

machen und fordern „kameradschaftliches“ Verhalten ein. Paulun hält den Druck kaum aus, neigt zum Freitod. Lick scheut sogar abseits einer Kompaniefeier nicht vor einem Mordversuch an dem seiner Ansicht nach unheldischen Paulun zurück, der jedoch vom hinzukommenden Hauptmann in letzter Sekunde unwissentlich vereitelt wird. Der Hauptmann stellt Lick zur Rede, der ein Beweisstück zu verbergen sucht, interpretiert Licks Nervosität als feiges Verhalten und provoziert ihn. Lick hält dank seiner Kaltblütigkeit stand, die er später weltanschaulich mit Zitaten aus Nietzsches „Zarathustra“ untermauert. Paulun, wieder bei Bewußtsein, gelobt vor seinen Kameraden Besserung und konstatiert, daß Lick und Wagner in ihrem nationalsozialistischen Bewußtsein „schon so viel weiter“ seien. Die beiden befürchten angesichts von Pauluns labilem Zustand ihre Entdeckung. Schließlich wendet sich Lick, der um seine Offizierskarriere bangt, an seinen Vater, einen SS-General aus dem Umkreis des „Führers“. Der folgt der Devise, „Wir suchen für alles eine nationalsozialistische Lösung, und wir finden sie“. Der deutsche Angriff auf die UdSSR hat begonnen, Flugzeuge bombardieren russische Dörfer. Am Tag des Überfalls verkündet der SS-General der Kompanie und Angelikas Vater, dem Hauptmann, angesichts des Leichnams der jungen Frau die Version von „russischen Untermenschen“, die diese Tat begangen hätten. Den Hauptmann fordert er zu rücksichtslosem Vorgehen auf.⁷³ Dieser läßt in einem russischen Dorf eine Vergeltungsaktion durchführen und junge Frauen erschießen. Der verzweifelte Paulun, der aus Kameradschaft seine nicht abgeschossene Patrone weggeworfen hatte und damit objektiv zum Mittäter geworden war, will dem Hauptmann nun die Wahrheit sagen. Doch dieser bezichtigt Paulun der geistigen Verwirrung und befiehlt, ihn ins Lazarett zu schaffen. Lick erschießt Paulun, als er fliehen will. Wagner ist entsetzt, doch fehlt ihm die Kraft, gegen Lick aufzubegehren. Er folgt ihm in die Einheit zurück.

Wie erfolgte die Übertragung des Textes in eine Drehbuchversion? Die Fühmannsche Novelle lebt sehr stark von der Veranschaulichung der „gedanklichen Vorgänge“ in den drei charakterlich und psychologisch sehr unterschiedlichen Hauptfiguren und ihrem Mühen, mit einem düsteren Geheimnis umzugehen. Dies geschieht vor allem über innere Monologe und Traumsequenzen.⁷⁴ Die schwierig verfilmbare Erzählkonstruktion dramatisierten Drehbuchautor Bortfeldt und Regisseur Jung-Alsen mit einer veränderten Dialog- und Handlungsführung. Im Juni 1956 legte Bortfeldt eine erste Fassung vor.⁷⁵ Einer damals gängigen Praxis bei der DEFA folgend, hatte er die Geschichte in einen aktuellen politischen Zusammenhang bringen wollen: In einem kleinen westdeutschen Grenzstädtchen wird dem Bundestagsabgeordneten von der Saale, dem Hauptmann aus der Fühmannschen Erzählung, ein festlicher Empfang bereitet. Er hält eine Laudatio auf die heldenhaften deutschen Väter und Söhne, die trotz aller Widrigkeiten ungebeugt geblieben seien. Vom Rednerpodium erblickt er seine beiden früheren Untergebenen Lick und Wagner. Die schaulustige Menge teilt sich

73 Er erinnert ihn an den „Führerbefehl“. Das Wehrmachtsoberkommando (OKW) hatte am 13. Mai 1941 einen Erlaß herausgegeben, wonach Straffreiheit für gesetzwidriges Vorgehen gegen Zivilisten durch Wehrmichtsangehörige gewährt wurde; im Juni folgte der berühmte „Kommissarbefehl“ Görings. Das Motiv der Leiche verweist auf von der SS inszenierten Überfall auf den Sender Gleiwitz, der zum Anlaß für den deutschen Einmarsch in Polen 1939 genommen wurde.

74 Nicht zufällig setzte sich Fühmann seit den späten fünfziger Jahren für die Publikation der Schriften Sigmund Freuds in der DDR ein. Bei der ersten DDR-Veröffentlichung von Freudtexten im Jahr 1982 unter dem Titel „Trauer und Melancholie“ zählte er zu den Herausgebern.

75 BA DR 117 Sz10a, Literarisches Szenarium von Kurt Bortfeldt nach Franz Fühmanns Novelle *Kameraden*, 8.6.1956.

auf in begeisterte Zuhörer und „andere, verhärtet und vergrämt, stumm geworden im Leid, das um so beredter aus ihren Augen spricht. Da künden Schilder, was nicht mehr gesagt wird, „Wir suchen unseren Sohn“, „Ich suche meinen Mann“, „Wir suchen unseren Vater“.⁷⁶ Die Mutter Pauluns fragt vergeblich nach ihrem vermißten Sohn. Wagner beginnt, sich an die Vorgänge des Jahres 1941 zu erinnern, die in einer Rückblende erzählt werden. Dieses Vorgehen hatte Methode. Bortfeldt war im Einverständnis mit der HV Film daran gelegen, den Plot der Fühmannschen Erzählung stärker zu typisieren und eine dem Regelwerk des „sozialistischen Realismus“ vorbildhafte, gültige Erzählung zu schaffen: „So interessant die [...] Novelle „Kameraden“ [...] ist, sie enthält doch lediglich eine Kritik an der Vergangenheit und beschäftigt sich mit einem Sonderfall [...]. Die Wandlung Pauluns vom gläubigen jungen Nationalsozialisten zum aktiven Kämpfer gegen die Naziideologie ist bereits gestaltet. Neu zu gestalten wäre eine gewisse Wandlung des Mitläufers Karl Wagner. Dieser einfache unpolitische, nur auf sein eigenes Wohl bedachte Mann darf sich nicht am Mordplan gegen Paulun [wie es in der Novelle angelegt war, T. H.] beteiligen.“ Zu dem Wehrmachtshauptmann, dem Vater der erschossenen jungen Frau, dürfe nicht Mitgefühl aufkommen. „Er ist zwar Opfer der Umstände, aber nicht mehr bedauernswert. Wird die Gewichtsverteilung von positiv und negativ derart vorgenommen, so bleibt in dem Film mehr als ein spannendes individuelles Erlebnis, der Film gewinnt Allgemeingültigkeit.“⁷⁷

Doch weder die Filmbehörde HV Film noch die Studiovertreter wollten diese Version akzeptieren und lehnten einhellig das Drehbuch als überfrachtet ab. Im Abnahmegespräch wurden Änderungen vereinbart:⁷⁸ Die von Bortfeldt hinzugefügte Rahmenhandlung sei unverzüglich zu streichen. Die Charakterisierung negativer (Lick, SS-General) oder ambivalenter Figuren (Wagner) solle abgemildert, d. h. dem Fühmannschen Ausgangstext wieder angenähert und der individuellen Schauspielerführung des Regisseurs überlassen werden. Auch die SchlußEinstellung erfuhr eine wesentliche Veränderung. Bleibt in der Novelle offen, wer auf Paulun den Fangschuß abgibt (die Novelle endet mit dem Satz: „Litauische Bauern fanden ihn“), so sollte nun sein moralischer Befehlsnotstand, als er von der Geiseler-schießung erfährt, deutlich dramatisiert werden, um den endgültigen ideologischen Bruch des Soldaten zu verdeutlichen: Paulun springt verzweifelt aus dem Fenster, nachdem er vergebens dem Vater des Mädchens den wahren Hergang geschildert hatte, und verletzt sich dabei schwer. Pauluns Entschluß, nun zu russischen Partisanen [sic!] überzulaufen, wird mit der unverhohlenen Absicht Licks parallelisiert, ihn zu ermorden. Wagner will zunächst protestieren, fügt sich dann aber.

Während so allzu einfache und schematisierende, also unglaubwürdig erscheinende Personencharakterisierungen abgeschwächt worden waren, schien zugleich eine kathartisch wirkende und für alle kompromißfähige Lösung gefunden, die die Wandlung zum „politisch korrekten“ Deserteur verstärkte. Bemerkenswert ist dabei eine stärkere Nuancierung in der Bewertung der Rolle der Wehrmacht im NS-System. Bei den Beratungen hieß es noch: Der Eindruck müsse vermieden werden, daß die Wehrmacht in irgendeiner Weise gegenüber der SS Rehabilitierung erfahre. Bortfeldt vermerkte hierzu später nach dem Kinostart des Films, ihm sei viel daran gelegen, dem Zuschauer Identifikationsangebote über eine möglichst differenzierte Figurenzeichnung zu machen und in Lick den Prototyp eines von der

76 Ebd.

77 Ebd., alle Zitate aus einer von Bortfeldt am 23. Juli 1956 angefertigten Aktennotiz.

78 BA DR 1 1924, Änderungsfahrplan für das Drehbuch *Betrogen bis zum jüngsten Tag*, 1. Fassung vom 20.6.1956.

Ideologie des Herrenmenschen zum skrupellosen Verbrecher erzogenen Menschen zu bieten.⁷⁹

Nach einmonatiger Verspätung begann der erste Drehtag am 15. August 1956, auf der Grundlage der zweiten Fassung vom 8. August, knapp sieben Wochen nach der üblichen Freigabebestätigung durch die Studioleitung.⁸⁰ Die Feinschnittabnahme, d. h. die Endabnahme im Studio, sollte Ende November stattfinden. Unterdessen erfolgten weitere Änderungen, die sich auf einen vorweggenommenen Wahrnehmungshorizont der potentiellen Zuschauer bezogen: Vorbeiziehende „singende Soldaten im Manöver“ und andere Milieudetails seien in ihrer Aussage eindeutig zu machen, um „das Kriegsspielen der Naziarmee keinesfalls als eine halbwegs erfreuliche Angelegenheit erscheinen zu lassen“. Interessant wegen des Umgang mit beim Zuschauer vermuteten Klischees über osteuropäische Menschen ist die Szene „badende litauische Kinder“. Bei den Beratungen wurden Kinder mit kurzgeschorenem Haarschopf empfohlen. Der Einwand von Kennern litauischer Verhältnisse dürfe hier nicht gelten: „Hier kommt es darauf an, dem Zuschauer die Assoziationsmöglichkeit zu geben mit dem fernen Osten. Die Meinung, man halte den Kindern in den östlichen Ländern die Haare kurz geschnitten, mag zu Unrecht bestehen. Aber sie besteht.“ Die Botschaft des Filmvorhabens dürfe keinesfalls zu Irritationen beim Zuschauer führen, der dann unter Umständen sogar irrigerweise vermuten könne, hier würden deutsche Menschen getötet. In wenigen prägnanten Bildern sei der Überfall auf ein friedliches Volk klarzumachen.⁸¹

Während sich Fühmann in seiner Novelle weitgehend von präzisen äußerlichen Details handelnder Personen ferngehalten hatte, Charakteristikum der „subjektiven Authentizität“ seiner frühen, lakonischen Arbeiten,⁸² waren in der Drehbuchfassung gängige Klischees über Nazi- und Wehrmachtsschergen zu lesen, etwa die Gestaltung der Hauptmannstochter als erotisierendes BdM-Mädchen aus „Rosenheim-Bayern“ oder die Vaterfigur als Opportunisten. Die Dreharbeiten verliefen zügig, unterstützt durch die NVA bei den Außenaufnahmen, die etwa im brandenburgischen Güterfelde die Kulisse „Waldlager mit Appellplatz“ militärtechnisch ausstatten half. Am 7. März 1957 hatte *Betrogen bis zum jüngsten Tag* in Berlin Premiere.

„Betrogen bis zum jüngsten Tag“ ist mit spärlichen Mitteln inszeniert, wirkt bar jeglicher musikalischen Untermalung, vermittelt einfacher filmischer Montagetechniken und langer düsterer Passagen fast neorealistischen Einflüssen verpflichtet. Ohne Umschweife leitet der Film zum Thema hin. Die dem Filmvorspann unterlegte Bildsequenz, eine durch Wald und Wiesen marschierende Kompanie, ist mit Marschgesang ergänzt und verweist auf einen quasidokumentarischen Stil, der auch im weiteren beibehalten wird. Damit war zweierlei beabsichtigt. Der soldatische Alltag, ja selbst die Freizeitaktivitäten, etwa in der Bahnhofskneipe oder bei alkoholisierten Lagerfeiern, soll auf den Zuschauer eintönig und trist wirken. Spannend wird die Geschichte nach dem tödlichen Unfall, einer Kriminalgeschichte entsprechend, stringent weiterentwickelt.

79 Stellungnahme Bortfeldts in der „Nationalzeitung“, Neustrelitz, vom 10.2.1957.

80 Am 26.6.56, in: BA DR 1 1924.

81 Ebd., Aktennotiz vom 15.9.1956 zu den bisher gedrehten Szenen. Anzumerken ist, daß beim Drehprozeß solche beckmesserisch-anbiedernden „Hinweise“ nur eine geringe Rolle spielten, da diese Szenen nur als kurze, illustrierende, die nächste Sequenz einleitende Einschübe verwendet wurden.

82 Vgl. hierzu Thate, „Subjective Authenticity“, S. 135ff.

Schon bei den Überlegungen der drei Soldaten, die Leiche verschwinden zu lassen, ist frühzeitig die Verzweiflung Pauluns als dynamisches Element eingeführt. Lick ist die treibende Kraft, um das Verbrechen zu vertuschen. Kaltblütig leitet er die Aktion, lebt aber ständig in Sorge, daß ihm die Situation aus den Händen gleitet. So wird der Mordversuch an Paulun schlüssig. Mit Hinweisen auf seine Begeisterung für Friedrich Nietzsche, seinen Karriereehrgeiz und seine Gefühllosigkeit angesichts der Geislerschießung ist seine Brutalität und Skrupellosigkeit weltanschaulich verankert. Wagner erscheint nach den Drehbuchveränderungen zwar noch ambivalent, aber deutlich positiver als in der Novelle: Einerseits stiehlt er Pauluns Alibi, die Patrone, sieht sich andererseits aber gezwungen, ihm den Diebstahl zu gestehen, als dieser wiederum selbst die Patrone verschwinden lassen und sich so dem mitschuldigen Kameraden ebenbürtig machen will. Andererseits will Wagner Lick von seiner Mordabsicht an Paulun abhalten. Die Figur blieb so, im Gegensatz zur Novelle Fühmanns, letztlich nicht ganz schlüssig. Dort ist Wagner ein abgebrühter Berufssoldat und ehemaliger Freikorpsmann, der in seiner passiven Kaltblütigkeit den aktiven, aber nervösen Lick eher noch übertrifft.

Didaktische Momente sind in dem DEFA-Film kaum zu finden, zumal auf die im Drehbuch vorgesehenen klischeehaften Einfügungen bei den Dreharbeiten weitgehend verzichtet wurde. Der „Hauptmann“, „Angelika“ oder der „Leutnant“ sind für den Zuschauer nicht bzw. zumindest nicht vordergründig negativ konnotiert, wie in den Drehbuchfassungen nahegelegt wurde. Doch scheint es dem Regisseur versagt geblieben zu sein, die Figuren psychologisch stärker zu profilieren. Seine Theatererfahrung ließ ihn vielleicht zu sehr auf das Spiel der Schauspieler vertrauen, das mit unterschiedlicher Intensität ausfiel. Symptomatisch für die Entscheidungsfreiheit der Filmemacher ist der Umstand, daß Paulun am Ende des Films in seinem Impuls, zu desertieren, erschossen wird, ohne – wie von den Drehbuchberatern nahegelegt – noch den Weg zur russischen Gegenseite zu finden.

Nach retrospektiver Ansicht eines Kritikers war es „einer der überzeugendsten Filme der DEFA in den fünfziger Jahren. [...] Das Sujet wird nicht mit agitatorischem Pomp, sondern sachlich, dialogarm, lakonisch und zugleich mit großem Gedankenbogen“ umgesetzt.⁸³ Er wird den wenigen DEFA-Produktionen zugeordnet, die aus der Mediokrität dieser Jahre herausragten. Die Kritik gebärdete sich jedoch nicht nur wohlwollend, obwohl er nach seinem Kinostart überdurchschnittlichen Zuspruch erfuhr. Kaum verwunderlich ist, daß der Film im selben Jahr aufgrund des westdeutschen Alleinvertretungsanspruchs während des Filmfestivals in Cannes auf Betreiben Bonner Regierungsstellen nicht im Wettbewerb gezeigt werden durfte, während ihn die Londoner „Times“ gegenüber dem schwachen westdeutschen Festivalbeitrag, einer Adaption von Gerhart Hauptmanns „Rose Berndt“, als knappes und starkes Sinnbild der deutschen Armee bei Kriegsbeginn wertete.⁸⁴ Im Gegensatz zur regierungsoffiziellen Meinung teilte auch der westdeutsche „Evangelische Filmbeobachter“ dieses Urteil.⁸⁵ Im „Neuen Deutschland“ zeigte sich der Rezensent rundum zufrieden: Dem Ausland liege ein neuerlicher Beweis vor, in welchem Teil Deutschlands man

83 Fred Gehler, Die Amoral des Übermenschen, in: Film und Fernsehen 1/1985, S. 26f.

84 „The Times“ vom 14. Mai 1957; siehe auch die zitierten Stellungnahmen anderer renommierter westeuropäischer Zeitungen wie „La Stampa“ und „France Soir“, in: „Sonntag“, 9.6.1957; vgl. auch Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 122.

85 Hinweis im „Neuen Deutschland“, 13.3.1957.

den Wurzeln des Faschismus zu Leibe rücke und eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit betreibe.⁸⁶

Im Lager des sozialistischen Auslands hingegen urteilte man nüchterner, skeptischer. Im Juni 1957 veranstaltete das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der DDR im Berliner Presseclub eine Diskussionsrunde zu *Betrogen bis zum jüngsten Tag*. Anwesend waren vorwiegend Journalisten aus osteuropäischen Ländern neben Vertretern kommunistischer Zeitungen aus Finnland, Dänemark, Holland und Belgien, dazu der Autor Fühmann mit dem Drehbuchverfasser Bortfeldt sowie der Pressesprecher der DEFA.⁸⁷ Viele der angebrachten Einwände rührten wohl von Erfahrungen mit der deutschen Besatzung in den Kriegsjahren her. So bezweifelte ein Mitarbeiter der belgischen Nachrichtenagentur die dargestellte „Nibelungentreue“ der Soldaten und des Kompaniechefs gegenüber den Zumutungen der SS, die wider besseres Wissen die Version des Generals unterstützten. Vor allem hegte er den Verdacht, daß die expliziten Motive der Geiselererschießung (Ermordung der Hauptmannstochter) vom Publikum eher als Entschuldigung aufgefaßt werde und damit vom eigentlichen Charakter solcher Wehrmachtsaktionen ablenke. Weitaus kritischer argumentierte noch eine Journalistin der polnischen Nachrichtenagentur: Die Menschen in ihrem Land verfolgten skeptisch die Entwicklung der Deutschen und hinterfragten ihre Wandlung zu Antifaschismus und Demokratie. Insbesondere solche Filme würden aufmerksam rezipiert, die sich mit dem nationalsozialistischen Masseneinfluß in der deutschen Bevölkerung auseinandersetzten. Sie äußerte den Wunsch, einen DEFA-Film zu sehen, der zeige, „wie es möglich war, daß selbst Arbeiter im Laufe der Hitlerdiktatur zu treuen Gefolgsleuten wurden“.⁸⁸ Auf diese heikle Diskussion wollten sich die DEFA-Filmleute freilich nicht einlassen. Sekundiert von einem sowjetischen Journalisten, konterte ein DEFA-Vertreter fast empört mit dem Verweis auf die antifaschistische Erfolgsbilanz im DDR-Film, wobei der sowjetische Pressevertreter insbesondere auf die beiden Monumentalfilme über Ernst Thälmann verwies.

In der zentralen Berliner Ausgabe der „Nationalzeitung“ wurde ausführlich über die Vorführung des Films vor einer Einheit der NVA in Potsdam berichtet,⁸⁹ bei der auch Autor Franz Fühmann anwesend war. Vor überwiegend jungen Rekruten versuchte die Veranstaltungsleitung, die Diskussion auf einen unmittelbaren Vergleich der nazistischen Wehrmacht mit der westdeutschen Bundeswehr zu lenken. Dort seien zwar Kommißton und schikanöser Drill zugunsten eines freundlicheren Umgangstons abgeschafft worden, doch im Kern sei das frühere Wesen keineswegs abgestreift. Aus dem Bericht geht allerdings auch hervor, daß in den Reihen dieser NVA-Rekruten weithin Unkenntnis über die Alltagswirklichkeit der Wehrmacht vorherrschte. Der bei den Drehbuchverhandlungen mitschwingende Impetus einer aufbauenden, anleitenden Wandlungsgeschichte veranlaßte zunächst auch Fühmann zum Widerspruch. Doch schließlich zeigte er sich mit dem filmischen Resultat im Kern

86 Horst Knietzsch, ebd.

87 Zit. nach „Sonntag“, 9.6.1957; vgl. dazu Rehahns Rezension „Ein Kriegsfilm gegen den Krieg“, „Wochenpost“, 9.3.1957, die Besprechung in der „Tribüne“ am selben Tag und von Wolfgang Joho im „Sonntag“ Nr. 11, 17.3.1957.

88 BA DR 1 1924, Aussprache zwischen ausländischen Pressevertretern und Filmschaffenden über den DEFA-Film ‚Betrogen bis zum jüngsten Tag‘, Mitteilung der DEFA-Pressabteilung an die Studiodirektion, 25. Juni 1957.

89 „Ein vielsagendes Lachen. Soldaten unserer Volksarmee sahen ‚Betrogen bis zum jüngsten Tag‘“, „Nationalzeitung“, 28.3.1957.

zufrieden. „Auch bei dieser in vielen Zügen ins Positive getretenen Figur [des Karl Wagner, T. H.] bleibt der Film immer noch sehr hart und gibt dem Zuschauer viel zu schlucken.“⁹⁰ Einen Hauptdarsteller, Wolfgang Kieling („Josef Lick“),⁹¹ selbst ehemaliger Frontsoldat, hatten die authentische Qualität des Stoffes und die Abwesenheit doktrinäer Positionen während der Dreharbeiten überzeugt. Es sei ein „harter, streng konturierter Film geworden. Ohne ‚publikumswirksame‘ Effekte, aber auch ohne Doktrinen, Karikierungen und Zynismen. Er ist nur wahr und daher vielfach unbequem, vor allem aber notwendig.“⁹² Den diskursiven Trend zum Verallgemeinerungsfähigen und den Wert dieses Films für den kulturpolitisch intendierten Lernprozeß im Blick, kam auch Klaus Wischnewski, damals selbst Dramaturg im DEFA-Spielfilmstudio, zu einem grundsätzlich positiven, wenn auch im Unterton kritischen Urteil. Betrogen bis zum jüngsten Tag sei der erste Kriegsfilm der DEFA, „gut gebaut, gut gemacht, wirkungsvoll“, doch auch mit Schwächen behaftet. Wenn die Stärke der Fühmann-Novelle gerade auf der Veranschaulichung der „verheerenden Wirksamkeit der faschistischen Erziehung“ am Beispiel der Figur des Josef Lick beruhe, so sei dies für die aktuelle Auseinandersetzung mit dem Zuschauer zu wenig. Wischnewski bemängelte den noch unzureichenden Mut zum filmischen Experiment. „Würde das nicht eine andere dramaturgische und auch bildmäßige Verarbeitung verlangen, sicher eine sehr unkonventionelle, vielleicht weniger geschlossene, mehr episodische, bei der der absonderliche Fall sinnfälliger mit dem Mechanismus des [NS-]Systems [...] verknüpft würde? Das hieße, nach Wegen zu suchen, um die im Film unmittelbar nicht wiederzugebende innere Handlung der Helden [...] greifbar zu fassen und mit dem äußeren Verlauf des Falls zu verknüpfen. Dann würde sich in dem Sonderfall das System spiegeln, in dem sie alle eingefangen sind und dessen Wesen der Betrug ist.“⁹³

Mit diesem Film schienen DEFA-Künstler, beeinflusst vom Reformklima der Jahre 1956/57, in die Tiefenschichten unverarbeiteter oder ausgesparter Kriegserinnerungen im kollektiven Gedächtnis der DDR-Gesellschaft vorgestoßen zu sein, indem er psychologische Momente für das Tolerieren oder gar Anordnen von Verbrechen gegen Zivilisten andeutete und erstmals das in der ostdeutschen Kriegsliteratur durchaus gängige Motiv des Wehrmachtsdeserteurs visualisierte. *Betrogen bis zum jüngsten Tag* kann als sinnfälliges Beispiel dafür gelten, wie die diskursiven Zwänge bei den Drehbuchberatungen, die Forderungen nach didaktisch-plakativen Änderungen entweder nicht befolgt oder doch weitgehend abgemildert wurden. Trotz einiger Harmonisierungen bei der Transformierung des literarischen Textes ins Filmdrehbuch blieb der Kontext der radikalen Dekonstruktion nazistischer Kameradschaftsideologie aus der Fühmannschen Novelle erhalten. Der überwiegend positive Tenor der Filmkritik wie die veröffentlichten kritischen Anmerkungen verwiesen auf einen weithin ungestillten Bedarf an öffentlicher und künstlerischer Auseinandersetzung mit

90 So Fühmann in einem in den „Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten“ vom 8.3.1957 veröffentlichten Auszug eines Briefes an Drehbuchautor Bortfeldt.

91 Kieling siedelte 1954 mit Gisela Uhlen in die DDR über und spielte u. a. in den DEFA-Filmen *Gene-sung* (Konrad Wolf, 1956), *Damals in Paris* (Carl Balhaus, 1956), später in Konrad Wolfs *Goya* (1970/71) und Frank Vogels *Das siebente Jahr* (1969), arbeitete nach dem Mauerbau überwiegend im Westen und spielte u. a. in Alfred Hitchcocks Spionagefilm *Der zerrissene Vorhang* (1962) neben Paul Newman den Stasi-Mann Gromek, dessen qualvolle Tötung durch die „guten“ Agenten aus dem Westen mit Hilfe eines Gasherdes eine abgründige Wirkung zeitigte; Hitchcock distanzierte sich später selbst von diesem Stück aus der heißen Phase des Kalten Kriegs.

92 In den „Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten“, 8.3.1957.

93 Klaus Wischnewski, Einzelfall oder Verallgemeinerung, *Deutsche Filmkunst* H. 4/1957, S. 100.

der individuellen Verantwortung deutscher Soldaten an Kriegsverbrechen und mit dem Masseneinfluß der Naziideologie. Vereinzelt zeichnete sich in der künstlerischen Intelligenz der Wille ab, die Auseinandersetzung um Schuld und Verantwortung auszuweiten und zu vertiefen. Doch mit welchen künstlerischen Mitteln sollte dies möglich sein?

„Harte Schreibweise“ und „Naturalismus“ im Film. Das lange Scheitern des Projekts „Haus im Feuer“

In den Jahren 1955 bis 1957 hatte auch die von Günther Chwojdrak redaktionell geführte Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* (NDL) neben anderen Zeitschriften und Verlagen auf kulturpolitische Anweisungen begonnen, Texte jüngerer Schriftsteller über den Zweiten Weltkrieg zu veröffentlichen, von denen einige ungewohnte neue Akzente setzten.⁹⁴ Manche Autoren orientierten sich dezidiert an Vorbildern der angloamerikanischen Nachkriegsliteratur, so beispielsweise an Norman Mailers *Die Nackten und die Toten* (1948, verfilmt in den USA 1957/58, als Roman in der DDR seit Beginn der fünfziger Jahre zugänglich) und versuchten, eigene Kriegserlebnisse weniger als didaktisch verbrämte Folie für die moralisch-politische Wandlungsgeschichte seiner jungen Helden zu verwenden, denn als Versuche, dem Sujet und spezifischen Erinnerungsdimensionen gemäße Ausdrucksformen zu verleihen. Unter den aus kulturpolitischer Sicht skeptisch bis mißtrauisch registrierten Adaptionen „harter Schreibweise“ und der Varianten des amerikanischen „hard-boiled-style“⁹⁵ ragte auch Harry Thürks vielgelesenes Buch *Die Stunde der toten Augen* heraus, das 1957 im Verlag „Das Neue Berlin“ erschienen war. Indem die harte Wirklichkeitssicht solcher Titel innovative Impulse im gegenwärtigen schriftstellerischen Schaffen jüngerer Autoren zu zeitigen schienen, gerieten diese bald in Gegensatz zur politisch geforderten Wandlungsliteratur. Der Horizont der Wertzuweisungen begann sich allmählich zu verschieben, eine schärfere Linie der Kulturverantwortlichen zeichnete sich ab.

Im Klappentext der Erstveröffentlichung von *Die Stunde der toten Augen* wird auf das thematisch und erzählerische Potential des Textes verwiesen. Er zähle zu den ersten deutschen Romanen, deren Handlung im Zweiten Weltkrieg spielt. „Heute noch erschüttert die schonungslose Aufrichtigkeit, mit der der Autor Ereignisse im letzten Kriegswinter an der Front darstellt. Seine Gestalten atmen den Hauch der Wirklichkeit [...]. Der Verlust der Menschlichkeit macht sie zu Maschinen. Sie aber halten sich für Helden, die in schicksalhafter Tragik enden [...]. Dieses Buch ist Abschreckung und Mahnung zugleich; und es läßt erkennen, daß letztlich nur echte menschliche Größe das Leben bestimmt“. Die Geschichte (ursprünglicher Buchtitel: „Die Legion der Nacht“) um eine Gruppe von Fallschirmjägern einer Frontaufklärungskompanie der Wehrmacht, die irgendwo „an der alten Grenze Ostpreußens und Polens“ in Masuren im Oktober 1944 hinter den Linien des Gegners operiert, Brücken sprengt, lautlos mit professioneller Routine tötet, ohne über den Sinn der Befehle

94 Martina Langermann, *Diskussionen um die harte Schreibweise. Eine Reaktion auf literarische Entdeckungen junger Autoren?*, in: *Weimarer Beiträge* 36 (1990) 7, S. 1419–1429.

95 Siehe dazu Karl-Heinz Hartmann, „... dem Objektivismus verfallen“. *Der Streit um den harten Stil in der Kriegsliteratur der fünfziger Jahre*, in: *Frühe DDR-Literatur. Traditionen, Institutionen, Tendenzen*, hg. v. Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler, Hamburg/Berlin (W) 1988, S. 132–145.

nachzudenken, ist mit präzisiertem Blick für den Realismus des soldatischen Alltags erzählt und in der Dialogführung auf weite Strecken in einer alltäglichen Sprache gehalten, ohne in platten Landserjargon zu verfallen. „Die Armeen lagen sich in den Schützenlöchern gegenüber. Verhaltend, Atem schöpfend und zum nächsten Schlag ausholend, die Rote Armee; vom Rückzug müde geworden, angeschlagen, nervös die Verteidigung organisierend, auf den nächsten Anprall sich gefaßt machend, die deutsche.“⁹⁶

Die Figuren werden in Dialogen, Rückblenden und kleinen Episoden charakterisiert. Da ist zum einen Bindig, ein junger, perfekt ausgebildeter Nahkampfsoldat mit eigensinnigem Verhalten, äußerlich wie ein „langgewachsener Gymnasiast“ anmutend,⁹⁷ desillusioniert von einem möglichen Endsieg und mit Skrupeln behaftet, doch seinen „Job“ diszipliniert verrichtend. Zado (Zadorowski), vor dem Krieg in einer Varieté-Truppe als Messerwerfer tätig, ist ein Individualist mit einem starken Hang zum Zynismus, der, um einer Verhaftung wegen „staatsfeindlicher“ Äußerungen zu entgehen, sich zum Wehrdienst zwingen ließ. Er bewahrt Bindig vor einer standrechtlichen Erschießung, indem er die Feldjäger auf ein Minenfeld lockt und so in den sicheren Tod schickt.⁹⁸

Der Vorgesetzte Timm, Unteroffizier und Anführer der Einsatzgruppe, hat eine durchschnittliche nationalsozialistische Karriere über SA, Reichsarbeitsdienst zum Unteroffizier der Wehrmacht hinter sich, ein brutaler „Schleifer“, der seine Leute, darunter auch Angehörige der antibolschewistischen Wlassow-Armee, unbarmherzig hetzt und selbst verwundete Gefangene mordet. Sein Motto lautet: „Wo ich bin, wird gestorben“.

Der Leser wird über mehrere Episoden hinweg mit den Einsätzen der Spezialeinheit vertraut gemacht, die ihre Gegner im Nahkampf mit dem Messer tötet oder Minen legt. Die Gruppe operiert zur Tarnung teilweise auch in erbeuteten sowjetischen Soldatenuniformen. Bindig und Zado stehen mehrere solcher Einsätze durch. Bei einem dieser Unternehmen tötet Bindig, angefeuert von Timm, einen verwundeten Rotarmisten. Erst dann bemerkt er, daß es sich um eine Frau handelt. In inneren Monologen und Gesprächen mit Zado werden Bindigs Gefühle, Ängste und Zweifel während dieser Einsätze vermittelt. Wiederholt geht der Erzähler auf Distanz. Aus einer um Objektivierung bemühten Perspektive beschreibt er ein unheroisches Bild der Wehrmacht in den letzten Kriegsmonaten. Zado und Bindig sind kriegsmüde, völlig illusionslos, doch diszipliniert funktionieren sie und verweigern sich nicht.

Die Soldatenfiguren bewegen sich in einer brutalisierten Männerwelt, in der Frauen zu meist nur als Sexualobjekte vorkommen. Eine der wenigen Ausnahmen ist die junge deutsche Frau Anna in einem kleinen Gehöft inmitten eines heftig umkämpften Gebiets. Sie versteckt – menschlich mitfühlend – Warasin, den einzigen Überlebenden einer sowjetischen Panzermannschaft und erlangt dessen Vertrauen. Der Panzeroffizier ist ihrer Obhut ausgeliefert, tarnt sich hinter der Maske eines taubstummen, halbdebilen Knechts und hält heimlich die Verbindung zur Roten Armee über ein Signalgerät im zerschossenen Panzerwrack aufrecht. Bindig lernt Anna kennen und verliebt sich in sie. Er gerät in einen entscheidenden Konflikt, als er die wahre Identität des vermeintlichen Knechts entdeckt. Zwar will er Warasin nicht seiner Einheit übergeben, um die Frau nicht zu gefährden, sieht aber in dem Russen den personifizierten Feind.⁹⁹ Doch Warasin rettet den verwundeten Bindig und

96 Siehe S. 7 des Romans, Buchausgabe von 1957.

97 Ebd., S. 67.

98 Ebd., S. 65ff.

99 Ebd., S. 343ff.

fordert ihn auf, sich zu ergeben. Dies sei überhaupt die Voraussetzung für ihn, sich am Aufbau eines neuen Deutschland beteiligen zu können. Thürk verzichtete auf einen veröhnlichen Schluß, formulierte nur eine späte Einsicht. Zado und Bindig liegen zwischen den Fronten, im Bewußtsein, daß sie verheizt wurden; daß es zu spät ist für einen Ausweg aus dem Horror der Kriegshandlungen. Zado, schwer verletzt, kurz vor seinem Tod: „Das sind wir. Eine Generation, der sie das Rückgrat gebrochen haben. Wir haben es erst gemerkt, als wir uns aufrichten wollten. Wir können uns nicht alleine aufrichten. Wir sind zerbrochen. Ich glaube, es ist nie zuvor eine Generation so zerbrochen gewesen wie wir.“¹⁰⁰ Am Ende des Romans steht Bindig verloren vor einem russischen Flammenwerfer, „die Flamme, die auf ihn zusprang, nahm ihm die Sicht und den Atem.“

Literaturkritiker ordneten den Band jenen Publikationen zu, die im Verdacht standen, mit ihrer „harten Schreibweise“ und „objektivistischen“ Zügen westlichen Einflüssen eine „weiche Flanke“ zu bieten. Thürk selbst beschrieb indirekt seine Motive und widmete das Buch „seinen ehemaligen Kameraden bei den Fallschirmjägern, die gefallen sind, in dem Irrtum befangen, Helden zu sein“.¹⁰¹ Eine ähnlich lautende Passage mußte aus dem Klappentext getilgt werden, weil man eine Idealisierung soldatischer Tugenden vermutete.¹⁰² Der angehende Vielschreiber konnte allerdings gute Referenzen vorweisen. Von der FDJ-Führung gefördert, hatte er in den ersten Nachkriegsjahren in Weimar als FDJ-Sekretär begonnen und war über Pressearbeit, Reportagen und „parteiliche“ Statements¹⁰³ zu einem gefragten journalistischen Auslandskader avanciert. 1957 nahm er das Angebot des Schriftstellerverbandes an, in China beim Aufbau der Illustrierten „China im Bild“ zu helfen. Für die „Junge Welt“ lieferte er von dort Erfolgsberichte des politischen Aufbaus. Im Verlag „Das Neue Berlin“ fand Thürk einen verständnisvollen Lektor, „sehr vernünftige Leute“, wie er meint.¹⁰⁴ Vorher druckte die illustrierte Zeitschrift „Freie Welt“ den Roman ab, „geringfügig redaktionell gekürzt, nicht politisch“. In der Redaktion des von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) geführten Blattes saßen ehemalige Soldaten und Antifa-Umschüler, „die verstanden, was ich sagen wollte. [...] Und dies erregte Aufsehen, weil es der erste Kriegsroman war, wo die Russen nicht nur Befreier waren, sondern auch Menschen wie Du und ich.“ Das Buchmanuskript vollendete Thürk während seines Aufenthaltes in China. Nach seiner Rückkehr Ende 1958 empfing ihn „allgemeines Raunen“. Thürk sollte in einer Versammlung des Schriftstellerverbandes Selbstkritik an seinem Buch üben und Textveränderungen einräumen. „Da hielt die Eva Strittmatter die Anklagerede. Die sagte mir vorher, die kannte mich, als sie noch Braun hieß [...], nicht, daß Du glaubst, das mache ich freiwillig oder weil ich es machen will, nein, das Sekretariat hat mich dazu verpflichtet, diese Rede zu halten [...]. Dann hielt sie eine Rede darüber [...], und sie hatte natürlich alle Attribute für mich: [...] ein preußischer Unteroffizier, Lobsänger des Faschismus, lauter solche Prädikate kriegte ich. Es gab einige Kollegen, die ich kannte [...],

100 Ebd., S. 400.

101 „Das Volk“, 19.11.1957.

102 Vgl. auch zu Thürks Roman: Ursula Heukenkamp, Helden, die einer besseren Sache wert gewesen wären ... Kriegsprosa in der DDR der fünfziger Jahre, in: Hans Wagener (Hg.), Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945, Amsterdam-Atlanta 1997, S. 365–388.

103 Exemplarisch in seiner Diktion: Thürks Glosse „Der Fluch“ zum Arbeiteraufstand im Juni 1953 im „Sonntag“ vom 27. Juni.

104 Dieses und die folgenden Zitate nach dem Bandmitschnitt eines Gesprächs des Verfassers mit Harry Thürk am 11.9.1998.

sie gaben mir Rezepte, wie ich mich verhalten sollte. Sie rieten mir in der Pause: Also, ich weiß ganz genau, was Du verändern mußt, damit das in Ordnung ist [...]. Bei der Auftaktveranstaltung habe ich chinesisch reagiert und gesagt: Ich habe mit äußerstem Interesse zugehört. Alles, was hier gesagt wurde, ist von einer so hohen Qualität gewesen, daß ich lange brauchen werde, um das aufzunehmen. Das werde ich tun und danke Ihnen tausendfach für diese Bemerkungen, die Sie gemacht haben. [...] Darauf sagte dann keiner mehr was [...].“ Aus Rücksichtnahme auf mögliche Nachfragen sollte Thürk die Figur des Warasin ändern. Ein Rotarmist, der in einer unheroischen Situation geschildert wird, beweise eine, so der Vorwurf, den Sowjets unwürdige Haltung. Thürk lehnte das Ansinnen ab. „[...] Dann folgte eine Pressekampagne, die war gesteuert, das war bekannt, wenn man aus dem Beruf kommt. Die habe ich bis zu einem bestimmten Punkt über mich ergehen lassen.“ Die Kritikerin Eva Strittmatter hatte dazu ihre Meinung schriftlich dargelegt: „Was wollte Thürk mit seiner ‚objektiven‘ Darstellungsmethode? Wollte er uns die Augen öffnen für die Scheußlichkeit der faschistischen Verbrechen? Wollte er uns zeigen, wie gering die Menschenähnlichkeit dieser Mörder ist?“ Sie meinte es definitiv zu wissen: „Nein – unbestreitbar wollte Thürk nicht enthüllen, sondern er wollte zeigen, was ihnen [den Soldaten, T. H.] selbst angetan worden ist, weil sie all das haben tun müssen“.¹⁰⁵ Ähnlich argumentierte ein Gutachter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage des Kulturministeriums gegen „objektivistische Tendenzen“ im Buchtext.

Harry Thürk versuchte zu reagieren. „Dann habe ich mich an [Erwin] Strittmatter gewandt, der war damals Sekretär des Verbandes. Den kannte ich von früher [...]. Ich habe ihm einen Brief geschickt [...]. Wenn das so weitergehen sollte, werde ich das Land verlassen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, werde ich das Land nicht nach Westen verlassen, sondern in meine Heimatstadt in Polen zurückgehen, wo Schulkameraden sitzen, die wissen, daß ich kein Faschist war. Das muß ihn irgendwie zum Nachdenken gebracht haben. Jedenfalls hörte das auf. Und das Interessante war, ich kannte eine ganze Menge [Leute...]. Die haben alle freundlich begrüßt, aber gesprochen darüber hat keiner, bis heute nicht. Da hat natürlich jeder seine Haut im Auge gehabt, und ich habe das verstanden. Aber das hat nicht dazu geführt, daß wir uns nicht mehr mögen, wir mögen uns heute noch. Nur, es war interessant, zu registrieren – selbst Leute, mit denen ich befreundet war – das Thema wurde gemieden.“¹⁰⁶ Thürk erhielt Rückendeckung von der Verlagsleitung gegen den Hauptvorwurf in der Presse, er relativiere eine Schuld und Mitverantwortung deutscher Soldaten am Krieg gegen die UdSSR.

Auch die Resonanz auf das Buch sprach Bände. Nach zahlreichen Leserzuschriften zur Erstauflage erhielt der Verlag die Genehmigung für eine zweite und 1959 gar für eine dritte unveränderte Auflage mit insgesamt 22 000 Exemplaren.¹⁰⁷ Die Geschichte wurde in mehrere Sprachen übersetzt, in der ČSSR und Polen, vorzugsweise in Armee-Einheiten, positiv rezipiert. Doch in der UdSSR erhielt der Roman keine Freigabe, und bald hielten ihn auch militärische und politische Führungsgremien der DDR für inakzeptabel. Er verschwand ab Beginn der sechziger Jahre für einige Zeit aus den Buchregalen der NVA-Bibliotheken, was manche Führungsstäbe nicht davon abhielt, ihn den Auszubildenden als Beispiel realisti-

105 Eva Strittmatter, *Nachahmen oder nachstreben?*, in: NDL 7 (1959) 8, S. 93–99; Vgl. auch *Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, 2. Aufl. Berlin (O) 1977, S. 97.

106 Gespräch mit Harry Thürk, ebd.

107 Siehe die Aktenhinweise in BA DR 1 5099; für die Hinweise danke ich Siegfried Lokatis.

scher Kriegsdarstellung zu empfehlen.¹⁰⁸ „Dann [erhielten] die Bibliotheken, zuerst die Armeebibliotheken [...] die Weisung, das Buch [aus dem Bestand] herauszunehmen. Das sagte mir einer von der Armee, der in der gleichen Truppe wie ich gedient hatte und aus der gleichen Stadt stammte, mit dem ich zu Fuß aus Polen bis hierher [nach Weimar] gewandert bin. Der rief mich aus Leipzig an. Wir sollen das Buch herausnehmen. Aber Du brauchst Dir keine grauen Haare wachsen zu lassen. Wir müssen es zusammen mit dem *Schwejk* und einem anderen Buch von Rudi Bartsch aus Leipzig herausnehmen [...] der dritte war [Karl] Mundstock, ich kannte ihn gut, war ein alter Antifaschist. Mit ihnen am Pranger zu stehen, war nicht so schlimm. Außerdem hatte ich schon Pläne für mein nächstes Buch.“

Der Horizont der Wertzuweisungen begann sich in dieser Zeit allmählich zu verschieben, eine schärfere kulturpolitische Linie zeichnete sich ab. Wie weit die Spielräume trotz der sich abzeichnenden kulturpolitischen Wende 1957/58 zunächst noch gesteckt waren, zeigt sich gerade an der Absicht der DEFA, Thürks Buch zu verfilmen. Nachdem die Verfilmung von Fühmanns *Kameraden (Betrogen bis zum jüngsten Tag)* anerkennende Kritiken erhalten hatte, schienen für ähnliche Stoffe gute Aussichten zu bestehen. Herbert Ballmann (Jahrgang 1924), zeitweilig Leiter des Nachwuchsstudios der DEFA und gefragter Regisseur von Kinderfilmen in Babelsberg, bestätigt heute retrospektiv das damals rege Interesse unter Filmemachern, sich mit den vom Krieg verursachten generationellen Brüchen künstlerisch auseinanderzusetzen.¹⁰⁹ Ballmann, aus einem sozialdemokratischen Elternhaus stammend, hatte sich 1941 als Kriegsfreiwilliger gemeldet, um einer Zwangsrekrutierung durch die Waffen-SS zu entgehen. Zunächst Offiziersanwärter in Berlin, wurde er Ende 1944 zum Leutnant befördert und nach Eger abkommandiert, von wo er im Mai 1945 in sowjetische Gefangenschaft ging. Im Offizierslager schloß er sich dem Antifa-Aktiv des NKFD aus ehemaligen „Stalingradern“ an. Er beteiligte sich an kulturellen Aktivitäten im Lager. Im Sommer 1946 kam er auf die zentrale Antifaschule in Krasnogorsk bei Moskau, dann nach Riga ins Lager 20/40 und konnte dort bis zur Entlassung aus der Gefangenschaft im Dezember 1949 Kulturarbeit machen, gefördert von dem sowjetischen Kulturoffizier Josef Klingbeil, dem früheren Adjutanten von Max Hoelz aus der Zeit des mitteldeutschen Aufstandes 1922. Ballmann lernte im Lager Franz Fühmann kennen. Die beiden Kursanten nahmen rege am Kulturleben des Lagers teil, worauf sich eine freundschaftliche Beziehung begründete. Fühmann schrieb Theaterstücke, Ballmann inszenierte sie. Ballmann fand auch in Harry Thürk einen Kameraden im Geiste. Thürk war mit 17 Jahren zur Wehrmacht eingezogen worden. Vorher beim Reichsarbeitsdienst, wurde der junge Bahnbedienstete 1944 einer Wehrmachtseinheit im niederländischen Arnheim zugeteilt. Nach der Verlegung an die Ostfront war die Kompanie an Kommandoinsätzen hinter den sowjetischen Linien auf polnischem Gebiet beteiligt. Wie die Fühmannsche Novelle trägt sein Roman unverkennbar autobiographische Züge.¹¹⁰ Überdies wurde Walter Fehdmer, der Kameramann bei der

108 So die Auskunft von Harry Thürk, ebd.

109 Angaben von Herbert Ballmann in einem Gespräch mit dem Verfasser am 3.12.1998, Bandmitschnitt.

110 Geboren am 8.3.1927 in Zülz (Biala) in der Nähe der Stadt Neiße, Sohn eines Straßenmeisters in der Provinzverwaltung Oppeln; Handelsschule und Ausbildung bei der Eisenbahn; Übersiedlung in die Sowjetische Besatzungszone, nach Kriegsende Bildreporter und Journalist, Pressesprecher bei der Handelsorganisation (HO) in Thüringen; Redaktionsmitarbeiter von „China im Bild“ in Peking 1956/58, danach freischaffender Schriftsteller, zeitweilig Vorsitzender des Schriftstellerverbandes der Bezirke Erfurt/Gera/Suhl.

Fühmann-Verfilmung *Betrogen bis zum jüngsten Tag*, auch für das DEFA-Projekt *Haus im Feuer* gewonnen.

Wichtige Impulse gaben die bereits erwähnten sowjetischen „Tauwetter“-Produktionen im DDR-Kino. Namentlich bezogen sich Ballmann und Thürk auf die auch in der Bundesrepublik freigegebene Neuinterpretation von *Der Einundvierzigste* (Verleihtitel: *Der letzte Schuß*), 1956 verfilmt von Grigori Tschuchrai. Bezeichnenderweise erfolgte kein Massenstart dieses Streifens in den DDR-Kinos, während er unter DEFA-Künstlern als Geheimtip kursierte.¹¹¹ Harry Thürk: „Ja, es kamen drei bis vier sowjetische Produktionen in die Kinos, die in eine andere Richtung gingen. Der *Einundvierzigste* wurde ganz schnell abgezogen [...], man hat es so gelenkt, daß er auf die Massen hier kaum Einfluß hatte [...]. Der Herbert [Ballmann] hat ihn wahrscheinlich im DEFA-Aufführungsraum gesehen. Das hat es oft gegeben, auch auf dem Buchmarkt gegenüber ausländischen Autoren, die man nicht mochte. Da hat man 2 000 Stück gedruckt [und] im Ministerbereich verkauft, um zu sagen, ja, das haben wir doch damals gedruckt. Das ist eine der Techniken gewesen, die muß man kennen.“¹¹²

Ballmann schätzte wie manche seiner DEFA-Kollegen die tragisch zugespitzte, menschliche Konfliktsituation dieser Geschichte aus dem Bürgerkrieg um 1919 während der Interventionskriege im nachrevolutionären Rußland, die jenseits schematischer Handlungsführungen und Personenzeichnungen lag, wie sie dem sowjetischen und DEFA-Film bis dahin eigen war. Ihn faszinierte das Aufeinanderprallen politischer Prinzipien und elementarer Gefühle zweier Menschen unter extremen Umständen. Das „Tauwetter“-Klima nagte auch an den Korsettstangen des „Sozialistischen Realismus“. Thürk wie Ballmann ging es um das Aufbrechen schematisch eingängiger Botschaften, politisch sanktionierter Modelle antifaschistischer Wandlung von Soldaten. Ballmann versuchte, wie viele seiner Kollegen in der DEFA, dem übermächtigen Druck eines stalinistischen Kunstverständnisses im Filmschaffen im Sinne einer lebendigen, überzeugenden und gleichsam unterhaltenden Filmpraxis entgegenzuwirken. Er hatte sich 1956 im Spielfilmstudio bei den Diskussionen über die Nachrichten von der „Geheimrede“ Chruschtschows im Interesse einer Enttabuisierung künstlerischen Schaffens exponiert.¹¹³ Weniger als theoretisch fundiertes Programm, vielmehr als Plädoyer gegen die Mediokrität der Kulturproduktion in den Filmstudios der DDR ist diese Haltung zu verstehen.

Im Kern wollten Autor und Regisseur an die mentale Verlassenheit der Kriegsgeneration anknüpfen, die kaum authentische, psychologisch verdichtete Bilder ihrer eigenen Vergangenheit im massenwirksamen Kino vorfand. Ballmann rückblickend: „Damals dachten wir: Wenn wir es mit dem Film schaffen, den Deutschen der Jahrgänge 1923 bis 1926 Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und wenn wir darstellen dürfen, daß dieses ein ganzes Kompendium von Schulerziehung, Hitlerjugend, militärischer Erziehung war, wenn wir das klarmachen dürfen, wenn wir die allgemeine Kriegsschuldfrage der Deutschen auf die Jugendlichen projizieren, die unbelastet, begeisterungsfähig und begeistert in jeder Beziehung in die Wehrmacht stürzten, dann könnte es doch sein, daß das Gefühl entsteht, gerecht behandelt und beurteilt zu werden und dies, ohne die schuldhafte Beteiligung ob mit, ob ohne

111 Der sowjetische Film erhielt 1957 unter dem deutschen Verleihtitel *Der letzte Schuß* in der Bundesrepublik eine Vorführgenehmigung und wurde mit freundlichen Kritiken bedacht.

112 Gespräch mit Harry Thürk, 11.9.1998.

113 Stellungnahme Ballmanns bei einer SED-Mitgliederversammlung des DEFA-Spielfilmstudios am 1.6.1956; zit. bei Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 274f.

Wissen, zu leugnen, zu verarbeiten [...]. Sonst verschütten wir den Weg zur historischen Glaubwürdigkeit und zur inneren Akzeptanz der Geschichte [...] Deshalb nahmen wir die Spezialeinheit, die als Einzelkämpfer mit geradezu terroristischen Mitteln arbeiteten und sich gegenüber einem einfachen Infanteristen in einer außerordentlich schweren moralischen Situation befanden.“¹¹⁴

Seine damaligen Schreibmotive begründet Harry Thürk heute mit einer etwas anderen, eher verklärenden Akzentuierung.¹¹⁵ Er habe zeigen wollen, daß „in jeder Armee [...] die einen [nicht nur] fürs Hakenkreuz kämpften und auf der anderen Seite für was Drittes standen, sondern einfach [auch...] wegen eines vaterländischen Gefühls in den Krieg gegangen waren, und die darüber trotzdem in einem relativ hohen Prozentsatz ihre Menschlichkeit bewahrten [...]. Aber wenn, wie beim Boxen, Pause war, war Schluß. Da wurde keiner, der am Boden lag, erschossen. Das war eine Frage des Anstands. Das gab es auf allen Seiten, nicht nur bei den Amerikanern oder bei den Russen. Und darauf wollte ich leise aufmerksam machen, durch die beiden Figuren, durch den Bindig und den Warasin [...]. Ein Mann wie Bindig, ich kenne diese Charaktere. Ich hab selber dazugehört, ich hätte es nicht fertiggebracht, den zu verraten, daß der verschwindet [...]. Aber allein, weil man wußte, was dann passiert. Dann mußte ihn nämlich selbst ein Kommandeur [...] an die Wand stellen lassen, weil er sonst belangt worden wäre. Diesen Mechanismus kannten wir ja von Grund auf. Juristisch gesehen, war das Verrat, ganz klar, aber [Bindig] macht es nicht, auch wegen der Frau. Weiter hat er nicht darüber nachgedacht. Aber das genügte mir als Denkanstoß für den Leser.“

Seinem Überdruß an schematischen Helden wollte der Autor künstlerische Form verleihen: „Wir hatten ja sowjetische Kriegsbücher in rauen Mengen gelesen und alle so von der Machart wie [Grigori] Simonov, mit „Hurra“ und „Stalin“ auf den Lippen sterben sie. Nach einer Weile geht ihnen das so auf die Nerven, weil Sie wissen, daß es nicht stimmt [...]. Diese Verprimitivisierung in der Kriegsliteratur [...], ich habe zehn Jahre das alles gelesen, ich habe sie ja heute noch bei mir stehen, und habe mir gedacht: Du mußt mal etwas anderes versuchen [...]. *Haus im Feuer*, noch besser der Roman, konstatiert, daß Soldaten Menschen sind und zwar auf beiden Seiten. Und zu dieser Zeit hat sich die sowjetische Propaganda auf die Linie begeben, der sowjetische Soldat war ein Held, grundsätzlich, und es gibt Dinge, die ein Held grundsätzlich nicht machen kann. Er darf sich zum Beispiel nicht vor einer Frau verstecken, wenn er verletzt ist, sondern er muß die Hand auf die Wunde legen und noch einen Gegner erschießen. Das ist die schwer zu verstehende sowjetische Heldendarstellung gewesen, und die habe ich nie eingehalten.“

Ballmann war bereits mit früheren Filmarbeiten ins Kreuzfeuer ideologischer Kritik geraten, pikanterweise auch wegen eines gemeinsamen Projekts mit dem Ehepaar Strittmatter.¹¹⁶ Studiodirektor Wilkening äußerte seine Vorbehalte gegenüber dem Regisseur und legte ihm nahe, sich künstlerisch Problemen des sozialistischen Aufbaus zu widmen.¹¹⁷ Doch das Studio befand sich in Zugzwang. Das Kulturministerium und hohe Parteistellen in Berlin vermißten in der Studioplanung ein richtiges filmisches Bild des Verhaltens der

114 Herbert Ballmann gegenüber dem Verfasser in Berlin, 3.12.1998.

115 Gespräch mit Harry Thürk, 11.9.1998.

116 Es handelt sich um *Tinko* (1955/56) und den Kinderfilm *Traumschiff* (1955); siehe Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 126.

117 BA DR 117, 1932, Wilkening an Ballmann, 28.11.1958. Offenkundig war schon eine Alternative, der Regisseur Balhaus im Gespräch.

Wehrmachtssoldaten, des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion und eine gerechte Darstellung der Roten Armee. Vertreter der ZK-Abteilung Kultur ermunterten hingegen zu dem Filmprojekt. Ballmann verfügte überdies aus seiner leitenden Arbeit im Kinderfilm der DEFA auch über ausgezeichnete Verbindungen in die Leitung der FDJ.

Er behauptete sich schließlich und setzte sich mit der projektbegleitenden Dramaturgin¹¹⁸ und dem Buchautor Thürk ins Benehmen. Bei ihr und dem Produktionsleiter fand der Regisseur pragmatisch denkende westdeutsche Filmfachleute, die sich weniger für ideologisch feingesponnene Räsonnements als für die Machbarkeit eines engagierten und spannenden Filmstoffs interessierten, im Studio aber als „Westler“ politisch nur geringes Gewicht hatten. Auch der stellvertretende Dramaturgiechef Wischnewski gab sich mit der ersten Drehbuchfassung zufrieden. Es sei wichtig, nicht gegen den harten und brutalen Fronteinsatz der Fallschirmjäger zu argumentieren, die doch auch auf sowjetischer Seite zum soldatischen Alltag gehörten. Vielmehr seien die „entscheidenden Unterschiede“ zwischen den Armeen herauszuarbeiten.¹¹⁹

Im November 1958 legte Thürk ein Exposé vor und kam mit den Dramaturgen ins Einvernehmen.¹²⁰ Wesentliche Aussagen des Thürkschen Buches waren nach der üblichen Begutachtung durch Chef dramaturgie und Studioleitung modifiziert, einzelne Handlungsteile eliminiert und andere umgedeutet worden. Aus der ursprünglich episch breit angelegten, psychologisch motivierten Erzählung war die Geschichte der Fallschirmjägerkompanie auf eine, dem Wandlungsgedanken folgende Story konzentriert worden, um geäußerte und befürchtete Bedenken zu entkräften – taktische Zugeständnisse als Vorsichtsmaßnahme. So heißt es einleitend: „Dieser Film will der Freundschaft zwischen der Sowjetunion und dem deutschen Volke dienen. Er erzählt die Geschichte eines jungen deutschen Soldaten, der über die Empörung [...] gegen die verbrecherische faschistische Kriegsführung hinauswächst. Seine Begegnung mit einem sowjetischen Offizier wird zu einem so starken Erlebnis, daß er sich zu politischer Erkenntnis und zum offenen Bruch mit dem Faschismus durchringt. Er vollzieht also eine Entscheidung, aus der später für Menschen seiner Art die Hinwendung zum Sozialismus wächst.“¹²¹ In einem weiteren Exposé betonten die beiden Dramaturgen nach Absprache mit Thürk: „Dieser Film verwendet Figuren und Handlungszüge aus dem Roman [...]. In Grundidee, Hauptkonflikt und Aussage weicht er von ihm ab.“ Abgesichert wurde auch die politische „Zielstellung“. Der Film sollte eine „sozialistisch-humanistische Antwort“ auf amerikanische und westdeutsche Kriegsfilme sein.¹²²

Bindig und Zado waren nun in ihrer antifaschistischen Wandlung eindeutig motiviert, vor allem gegenüber dem Unteroffizier Timm. Bindig begreift nach Diskussionen mit dem russischen Offizier und eigenen Erlebnissen während eines Himmelfahrtskommandos das brutale Wesen der deutschen Kriegsführung, verweigert einen Befehl seines Vorgesetzten und richtet schließlich die Waffe auf den verhaßten Unteroffizier.¹²³ Bindig entschließt sich, mit

118 Eine Einrichtung der DEFA-Studios, vergleichbar den Verlagslektoren.

119 BA DR 117, S 1932, Gespräch zwischen Dramaturgin Marieluise Steinhauer und Wischnewski am 29.12.1958.

120 BA DR 117, Exp. 5A., Dated vom 10.11.1958.

121 Ebd., SBA DR 117, S 1932, Inhaltsangabe von Steinhauer und Lütge, 1.12.1958.

122 BA DR 1, 4439, Dated vom 12.1.1959.

123 Die Charakterisierung des Vorgesetzten Timm ließ kaum noch Differenzierungen bei der Gestaltung der Beziehungen zwischen den Hauptfiguren zu: „Ein Faschist, bedenkenlos, verschlagen. Er ist stolz

seinem verwundeten Kameraden Zado auf dem Rücken, in sowjetische Gefangenschaft zu gehen.

Anfang Februar 1959 wurde das Projekt mit den „verantwortlichen Genossen“ der Abt. Filmproduktion der VVB Film¹²⁴ auf der Grundlage einer von den Dramaturgen verfaßten Inhaltsangabe besprochen. Schwer wogen die Bedenken des Staatssekretärs des Kulturministeriums, Erich Wendt und des Leiters der Filmbehörde, Hermann Schauer: Zwar würdigten sie die literarische Qualität des Thürkschen Buches. Doch nicht zu akzeptieren sei die Darstellung der faschistischen Kriegsführung am Beispiel von Fallschirmjägern der Wehrmacht, hingegen die positive humanistische Rolle der Sowjetarmee zu schwächen und überdies durch den Tod des Russen noch in den Schatten zu stellen.¹²⁵ Nach einer weiteren, mehrstündigen Debatte mit den Dramaturgen lenkte Ballmann ein. Er akzeptierte die Vorgabe der VVB, eine Gegenproduktion zu westlichen Kriegsfilmern zu schaffen und einen optimistischen Schluß zu gestalten, der dem Zuschauer die Befehlsverweigerung Bindigs gegenüber Timm plausibel mache.¹²⁶

Zu diesem Zeitpunkt hatten die Filmzensoren der übergeordneten Behörde die vorhandene Drehbuchfassung noch nicht zu Gesicht bekommen. Offensichtlich wollte die Studioleitung wegen der geäußerten Kritik an der Romanvorlage Zeit gewinnen. Knapp zwei Wochen später lag ein ausführliches Gutachten der Filmbehörde zu dem Drehbuch vor, die dem Projekt einen programmatischen Rahmen vorgab.¹²⁷ Der Film solle helfen, „die aktuellen Probleme in der Entwicklung des sozialistischen Bewußtseins unseres Publikums zu lösen“, was meinte, die Zuschauer über die Verurteilung des vergangenen Krieges hinaus gegen die vorgeblichen NATO-Kriegsvorbereitungen zu mobilisieren. Damit wurde von den Künstlern verlangt, die „Aussagemomente“ des Romans zu präzisieren. Die Behörde insistierte darauf, daß sich der Held nicht freiwillig zur Sondereinheit gemeldet habe, sondern abkommandiert worden sei, um dem Publikum eine Identifizierung mit Bindig erleichtern und so zu gewünschten Erkenntnissen zu kommen. „An der bis zum Schluß schwankenden Haltung Bindigs soll sich jedoch nichts ändern.“

Die Figur des Russen hielten sie daneben für zu schwach, teilweise gar für kontraproduktiv: „Wohl zeichnet ihn seine Aktivität in der Funkeinrichtung des Panzers als Helden der Sowjetarmee aus, sein Einfluß auf Bindig ist aber nicht nur nicht glaubwürdig, sondern birgt [...] die Gefahr in sich, beim Publikum falsch, negativ gewertet zu werden.“ Anna sollte, „unbewußt unter dem Einfluß Warasins“ dem geliebten Bindig raten, in Gefangenschaft zu gehen. Nach Meinung der Gutachter vertrage die Gestaltung der Frau diese etwas positivere Akzentuierung, „da sie im Instinkt des liebenden Weibes begründet sein kann“. Bei der Gestaltung der Schlußszene allerdings verfügten die Gutachter: „Ist es im Hinblick auf die Publikumswirkung richtig, daß die beiden positivsten Gestalten Opfer der wahnsinnigen Handlung Timms werden? Wir sind der Meinung: Nein. Bindig sollte sich nicht aus Entsetzen und Resignation mit absoluter Gleichgültigkeit in die Gefangenschaft begeben, sondern aus der Erkenntnis, einen richtigen Schritt zu tun.“ Heute gehe es nicht mehr nur

auf die Resultate seiner Ausbildung. Mit sadistischer Freude zwingt er seine Soldaten zu sinnlosen Grausamkeiten und begeht sie selbst.“; ebd., S. 2.

124 Nachfolgeinstitution der HV Film ab Ende 1958.

125 BA DR 117, 0801, Aktennotiz von der Besprechung am 4.2.1959.

126 BA DR 1, 4439, Aktennotiz Hannemann von der Abt. Filmproduktion der VVB Film, 6.2.1959.

127 Ebd., Stellungnahme der Abteilung Filmproduktion der VVB Film zu dem Drehbuch, Fassung D/3/105 vom 18.2.1959, ebd. auch die folgenden Zitate.

darum, Schuldbewußtsein zu wecken, sondern es gelte klarzumachen, daß die NS-Vergangenheit an der Seite der Sowjetunion auf dem Wege zum Sozialismus endgültig überwunden werden könne. Mit einem optimistischen Akzent müsse die Geschichte abschließen, ohne die Schuldfrage zu verwischen. „Nach unserer Meinung wäre eine tote Anna genug Anlaß zur Erschütterung des Publikums.“ Es würde der „vorgenannten Forderung“ entgegenkommen, wenn Bindig zwei Verwundete, nämlich Zado und Warasin zur Sowjetarmee führte. Auch die Figur des Zado schien nach Meinung der Filmbehörde dramaturgisch nicht eindeutig genug gezeichnet und unklar, „welche Kategorie der deutschen Soldaten er als Typ vertrete“. Ihm müßten stärker negative Züge verliehen werden, „um die Proportionen zwischen den positiven und negativen Elementen in der deutschen faschistischen Armee“ den realen Verhältnissen entsprechend zu wahren. Timm als Vertreter des militaristischen Barbaren schließlich solle sich mehr durch raffinierte Unmenschlichkeit als durch pure Primitivität auszeichnen. Auch der Vorgesetzte Timms sei zu schwach konturiert und könne gar „in Richtung der These ausgelegt werden, die behaupte, daß die faschistischen Offiziere gar nicht so übel sind, sondern die Unteroffiziere die Hauptschuld an den Unmenschlichkeiten tragen.“ Er müsse als sublimere Variante des Timmschen Charakters erscheinen.

Schließlich erteilte der beim Ministerium für Kultur zuständige Staatssekretär Erich Wendt Anfang April 1959 die Produktionsbestätigung, verbunden mit den Auflagen, die mit Ballmann in Anwesenheit von Studiokollegen verabredet worden waren.¹²⁸ Zunächst gingen die Vorbereitungen zügig voran. Für die Besetzung der tragenden Rollen wurden bekannte junge Schauspieler wie Ekkehard Schall, Ulrich Thein, Hans-Peter Minetti und Gisela Uhlen in die engere Wahl genommen. Die Produktionsleitung hoffte gar, populäre sowjetische Schauspieler für die entsprechenden Rollen zu gewinnen und fragte schon beim Ministerium für Nationale Verteidigung um militärtechnische Unterstützung an. Doch schon Ende April 1959 kamen die Arbeiten ins Stocken, angeblich wegen Besetzungsschwierigkeiten. Der geplante Drehbeginn im Mai ließ sich nicht einhalten. Die Direktion ordnete im selben Monat den Abbruch der Arbeiten „aus innerbetrieblichen Gründen“ an.¹²⁹ Tief enttäuscht mußte Ballmann sehen, wie ihm dieses persönlich so wichtige Projekt aus der Hand genommen wurde. Auch die Dramaturgin war irritiert, daß Ballmann nicht mehr als Mitautor zur Verfügung stand.

Offen bleiben die Hintergründe dieses Ränkespiels. Fest steht, daß ein privater Konflikt zwischen Herbert Ballmann und dem Kulturministerium eine wichtige Rolle spielte. Die für die weibliche Hauptrolle vorgesehene Schauspielerin Gisela Uhlen¹³⁰, damals die Ehefrau des Regisseurs, beabsichtigte, nach Westberlin umzuziehen, um ein Theaterengagement bei Boleslaw Barlog wahrzunehmen.¹³¹ Das Ministerium sperrte sich vehement dagegen, zumal in Kulturbetrieben per Erlaß der Anteil von westdeutschen Fachleuten systematisch abgebaut werden sollte.¹³² Doch schien dies nur ein Aspekt gewesen zu sein. Im November 1959

128 BA DR 117, 0383, Mitteilung Hannemann, VVB Film, an die Studiodirektion, 6.4.1959.

129 BA DR 1, 0801, Schreiben des Produktionsleiters Dau an Hellmuth Schreiber, 11.5.1959.

130 Sie spielte in *Robert Mayer – der Arzt aus Heilbronn* (1955), unter Regie von Helmut Spieß und *Der Prozeß wird vertagt* (1958) unter Regie Ballmanns.

131 Barlog verwehrt Uhlen aus politischen Gründen eine Beteiligung an dem Projekt *Haus im Feuer*, Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 124.

132 Die persönliche Referentin Wendts bat zu veranlassen, daß die örtlichen Organe in Potsdam die Bemühungen des Kulturministeriums unterstützten, Frau Uhlen von einem Umzug abzuraten: BA DR 1,

verließ Ballmann die DDR in Richtung West-Berlin, nachdem seiner Darstellung zufolge schon die Staatssicherheit auf ihn aufmerksam geworden war und die Verhaftung drohte.¹³³

Bereits im September 1959 war Carl Balhaus an Ballmanns Stelle getreten. Der Theaterregisseur mit Kriegserfahrung¹³⁴ war nach 1945 aus den Westzonen nach Dresden übersiedelt und übernahm dann bei der DEFA Regieaufgaben.¹³⁵ Balhaus versuchte, das mittlerweile nun stark dialoglastige Buch dramaturgisch auszubauen. Doch seine Absicht, mit Szenen aus Thürks Buch mehr Spannung hineinzubringen, stieß auf heftigen Widerspruch.¹³⁶ Auch Autor Thürk hatte sich der Haltung des neuen Chef dramaturgen Schwalbe gefügt, nicht zuzulassen, daß das „Heldentum Zados wieder in das Drehbuch hineinschmuggelt“ würde.¹³⁷ Zudem gab es Besetzungsprobleme, und man wollte nun doch westdeutsche Schauspieler engagieren.¹³⁸

Im Dezember lag dem Studio die offizielle Bestätigung des Projekts durch das Kulturministerium vor, die Dreharbeiten konnten wieder aufgenommen werden.¹³⁹ Die VVB Film verlautbarte, sie sei außerordentlich an der Verwirklichung des Vorhabens interessiert, da „die Absicht des Films darin liegt, die in Westdeutschland bewußt geschaffene politische Lüge über die hervorragenden menschlichen Eigenschaften der deutschen Fallschirmjäger und damit verschiedener Sonderkommandos der ehemaligen Hitlerwehrmacht zu zerstören“. Doch bei Vorführungen fertiggestellter Filmteile Ende Dezember 1959, zunächst vor den Vertretern der Filmbehörde, dann vor Studiokollegen, wurden die bisherigen Einwände wieder vorgebracht. Der Buchautor wie die beiden stoffführenden Dramaturgen hatten hierzu keine Einladungen erhalten. Nun wandten sich auch führende Regiekollegen und Autoren der DEFA gegen das Projekt.¹⁴⁰ Sie hielten es für äußerst problematisch, Bindig als Kriegsverbrecher erscheinen zu lassen, der befehlsgemäß eine verwundete Rotarmistin bei einem Kommando Einsatz erschießt, was sich im Einklang mit einer wichtigen Passage des Romans befunden hätte. Manche plädierten sogar für sofortigen Abbruch. Nach Meinung Michael Tschesno-Hells, eines führenden Mannes im Künstlerischen Rat, wirke Zado als handlungsstarke Identifikationsfigur gefährlich attraktiv auf Jugendliche.

Die Filmemacher befanden sich in der Defensive. Eine Produktionsunterbrechung wurde angeordnet, um „künstlerisch-ideologische Probleme gründlich zu beraten“, obschon bis

4432, Schreiben an den Rat des Kreises Potsdam, Abt. Innere Angelegenheiten, 26.2.1959; s. auch Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 324.

133 Im Gespräch mit dem Verfasser am 8.2.1998 in Berlin.

134 Geboren am 4.11.1905, Schauspiel- und Regieausbildung; Tätigkeit u. a. in München als Schauspieler und „Spielleiter“; 1944/45 als Gefreiter in der deutschen Wehrmacht; nach Kriegsende Übersiedlung in die damalige SBZ nach Dresden, dort Oberspielleiter am Staatstheater; SED-Mitglied; seit 1953 bei der DEFA als Spielfilmregisseur.

135 Bei den Filmen *Der Teufelskreis* nach Hedda Zinner (1956) über den Reichstagsbrandprozeß gegen Dimitroff und van der Lubbe, *Damals in Paris* (1956), eine Episode aus der französischen Résistance, die erste Co-Produktion der DEFA mit dem DDR-Fernsehen, die Resozialisierungsgeschichte *Ein Mädchen mit 16 ½* (1957) und die politische Kriminalgeschichte *Mord ohne Sühne* (1962).

136 Gemeint ist die geschilderte Aktion Zados, die nach Bindig fahndenden Feldjäger auf ein Minenfeld zu locken, um diesen vor einer standrechtlichen Erschießung zu bewahren; vgl. S. 63–79 des Romans.

137 BA DR 117, 0383, Steinhauer an Wilkening und Schwalbe vom 9.9.1959.

138 BA DR1, 4432, Anfrage der Produktionsleitung an VVB Film, 15.10.1959, den Westberliner Schauspieler Hein Voss, für die Rolle des Unteroffiziers Timm zu gewinnen.

139 BA DR1, 4432, datiert vom 19.12.1959.

140 Darunter Slatan Dudow, Kurt Stern und Gerhard Klein.

Jahresende 1959 über die Hälfte der Dreharbeiten abgeschlossen war.¹⁴¹ Doch am überwiegend negativen Klima im Studio änderte dies nichts mehr. Mit Ausnahme Kurt Maetzig und des Regisseurs Jung-Alsen hielten die Mitglieder des Künstlerischen Rates ihr ablehnendes Votum aufrecht. Bei einer weiteren Besprechung bei der Studioleitung war man sich einig, die Geschichte nicht mehr aus der Perspektive der Soldaten zu erzählen. Allgemein begrüßt wurde der Vorschlag des Studiodirektors, den Schwerpunkt von Bindig zur Frau hin zu verlagern. Die Autoren und Projektdramaturgen wollten jedoch an der Fallschirmjägergruppe als zentralem Baustein der Geschichte festhalten. Nach Sichtung des abgedrehten Filmmaterials schlugen sie vor, Bindig von der individuellen Schuld am Tod sowjetischer Soldaten zu „entlasten“ und ihn positiver gegenüber seinem Kameraden Zado zu kontrastieren. Auch eine tätliche Auseinandersetzung Bindigs mit dem Russen Warasin (ebenfalls einer Romanpassage nachempfunden) verwarfen sie. Ihr Vorschlag: Bindig richtet seine Waffe gegen den Vorgesetzten Timm. Dann tötet dieser den Soldaten Zado, und der Russe wiederum richtet Timm. Als tragische und dramatisierende Komponente sollte wie bisher die nunmehr stärker positiv akzentuierte Figur Anna den Tod finden. Warasin begleitet Bindig in das Dorf, das mittlerweile die Rote Armee zurückerobert hat.¹⁴²

Somit schien der Versuch auf dem Papier geglückt, die allseits angemahnte schwache Rolle der russischen Seite in entscheidendem Maße dramaturgisch aufzuwerten und Bindig frühzeitig als sich positiv wandelnde Figur von anderen abzuheben. In einem ausführlichen „Fahrplan“ fügten sie in diesem Sinne Szenen mit Greuelthaten der Fallschirmjäger gegen Deutsche (!) ein.¹⁴³ Die schwache Legitimationsbasis des Projekts versuchten sie mit einer Absichtserklärung zu stärken. Die aktuelle Bedeutung unseres Films sei so zu verstehen, daß große Teile des deutschen Volkes die Wandlung Bindigs noch nicht vollzogen hätten, zumindest noch nicht bewußt. „Diesen Grundkonflikt unserer Zeit und seine richtige Lösung macht den Film mit Hilfe einer außergewöhnlichen Situation für den Zuschauer nacherlebbar.“ Sie beriefen sich auf Walter Ulbricht, der „die Angriffspläne des westdeutschen Militarismus“ aufgedeckt habe.¹⁴⁴

Doch in den Studiogremien herrschte Verunsicherung. Die Produktionsleitung sah sich nun angesichts weiterer Einwände, die offenkundig auch in den zentralen Kulturgremien der SED geteilt wurden, gezwungen, Gutachten einzuholen. Führende Künstlerkollegen bezweifelten, ob das Projekt in der Lage sei, „eine Parallele zu der heutigen Situation in Westdeutschland (Aufrüstung und Angriffsplan der Bonner Militaristen gegen die DDR) entsprechend darzustellen“, so Regiekollege Konrad Wolf bei einer weiteren Besprechung des Künstlerischen Rates.¹⁴⁵ Er räumte ein, daß die interessante Substanz des Stoffes durch die häufigen Änderungen beseitigt worden sei.

Regisseur Kurt Maetzig, der bisher an den Besprechungen nicht teilgenommen hatte, vertrat eine Minderheitsmeinung. Er verwies darauf, daß die DEFA Kriegserlebnisse noch nie so überzeugend gestaltet hätte wie bei dem Projekt *Haus im Feuer*. Diesen Ansatz gelte

141 BA DR 1, 4439, Studiodirektor für Wirtschaft und Arbeit, Wege, an Progreß-Filmvertrieb vom 6.1.1960.

142 Anwesend waren Thürk, Balhaus, Produktionsleiter Fischer, Schauspieler Hans Peter Minetti und die stoffführenden Dramaturgen Steinhauer und Lütge: BA DR 117, 0801 B, Mitteilung von Frau Steinhauer an Wilkening und Wischnewski vom 15.1.1960.

143 Etwa die Exekution von kriegsmüden Volkssturmeuten und Jugendlichen durch die Einheit.

144 BA DR 1, 4439, Notwendige Vorbemerkungen zur neuen Konzeption, 17.2.1960.

145 BA DR 117, 1932, Protokoll der Sitzung vom 27.2.1960, 10.3.1960.

es weiter zu verfolgen: „Der Zuschauer kann nicht unbelehrt bleiben, da Verbrechen, die in dem Film geschildert werden, das nicht zulassen. Auch aus einer unbelehrten Gestalt kann der Zuschauer lernen.“ Maetzig verteidigte unumwunden auch die Konstruktion des Befehlsnotstands im Falle Bindigs, selbst wenn es sich um eine SS-Einheit handeln würde.¹⁴⁶ Anwesende Kollegen zeigten sich von seinen Ausführungen sichtlich beeindruckt, fügten sich aber schließlich doch dem Mehrheitstrend.

Denn auch die daraufhin erarbeitete Drehbuchversion hielt vor den Auguren nicht stand. Im Juli 1960 wandte sich die SchauspielerIn Inge Keller, die neue DarstellerIn der Anna, an Alfred Kurella, den Leiter der Kulturkommission beim Politbüro. Sie bedankte sich für dessen intensive Beschäftigung mit dem Stoff, zeigte sich jedoch skeptisch, daß auf der Basis einer „verkrüppelten“ Drehbuchfassung noch ein sinnvolles Filmwerk entstehen könne. Gleichwohl verteidigte sie die Bemühungen der Filmemacher, in monatelanger Arbeit die „pazifistische, teilweise glorifizierende Aussage“ des Romans eliminiert zu haben. Kurella habe nicht das Originaldrehbuch gesehen, den Künstlern sei zu wenig Vertrauen entgegengebracht worden. Ihre Enttäuschung war offenkundig: Der ganze Vorgang sei symptomatisch für den mangelnden Mut der DEFA, den „konfliktreichen Problemen der im Faschismus erzogenen Jugend“ zu begegnen, ja generell unbequemen Themen aus dem Wege zu gehen. Der „erschreckende“ Rückgang der Besucherzahlen bei DEFA-Filmen bestätige ihre Meinung.¹⁴⁷ Kurella antwortete mit der ganzen Macht seiner Autorität. Er habe zwei Kriege erlebt und an den Kriegsfrenten auf dem Boden der Sowjetunion gekämpft. „Nur ein Mensch, der von der Wirklichkeit nicht den geringsten Schimmer hat, konnte solch eine Handlung und Situation erfinden, wie sie das Drehbuch anbietet. [...]“¹⁴⁸

Trotzdem gab die Filmbehörde das Projekt auf der Grundlage einer neuerlich überarbeiteten Drehbuchversion im April 1961 nochmals frei.¹⁴⁹ Nun allerdings sperrte sich die Studiodirektion. Ein von Gerhard Uhlmann aus der Abteilung Kultur des ZK der SED¹⁵⁰ verfaßtes Gutachten richtete sich dezidiert gegen die Fallschirmjägergruppe, die er als faschistische Eliteeinheit einstufte. Er mokierte sich über die Darstellung soldatischen Mordens und „Landserszenen“, „Saufereien und zotigen Reden“. Unterbelichtet fand er die Bedeutung der ideologischen Kraft des Nationalsozialismus, die „bis 1945 (und noch viel länger!) [Hervorhebung im Original, T. H.]“ gewirkt habe. Den erzielten Erfolgen in der Umerziehung der Massen durch die KPD/SED nach 1945, auch „bewußter ehemaliger Faschisten“, genüge die zentrale Figur des Bindig in der aktuellen Fassung trotz der schon vorgenommenen Verbesserungen nicht. Vielmehr sei die Gefahr der Verherrlichung des faschistischen Soldaten noch nicht gebannt. Auch die Tatsache, daß die eigentlichen Hauptschuldigen des deutschen Militarismus auf der Generalstabsebene nicht benannt würden, berge die Gefahr, daß das erzieherische Ziel in Frage gestellt werde.

Ein von Regisseur Balhaus eingeholtes Gegengutachten von Generalmajor a. D. Otto Korfes, Gründungsmitglied des Bundes Deutscher Offiziere (BdO) und Leiter der Histori-

146 Als Beispiel führte Maetzig die 1959 abgeschlossene DEFA-Produktion *Sterne* seines Kollegen Konrad Wolf an. Eine der Hauptfiguren, ein SS-Mann, habe an der Vernichtung jüdischer Mitbürger teilgenommen, ebd., Zu *Sterne* vgl. Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 115f.

147 SAPMO-BA, DY 30/IV 2/2026/78, Brief vom 17.7.1960.

148 Ebd., Brief an Inge Keller, 24.7.1960 (Bei Schenk, Mitten im Kalten Krieg, S. 124, Anm. 117, ist der Brief irrtümlich auf den 24.6. datiert).

149 BA DR 1, 4038, Hannemann an Studiodirektor Wilkening, 27.4.1961.

150 BA DR 117, 1932, Gutachten, 8.5.1961.

schen Abteilung im Stab der KVP¹⁵¹, untermauerte den historischen Tatbestand, daß Fallschirmjäger zu den regulären Wehrmachtstruppen und keinesfalls zur SS zählten, wie bei den Drehbuchdiskussionen verschiedentlich behauptet worden war. Auch die „Sowjets“ verfügten über ähnliche Einheiten, wenn sie auch von weit geringerer Bedeutung gewesen seien, da ähnliche Aufgaben hinter der deutschen Front überwiegend Partisanen ausgeführt hätten. Angehörige solcher Wehrmachtsverbände seien in den Nürnberger Prozessen nur dann „schwer verurteilt“ worden, wenn sie dem sogenannten „Kommandoerlaß“ Hitlers und des Oberkommandos der Wehrmacht vom September 1942 gefolgt seien und gegnerische Soldaten sofort nach der Gefangennahme liquidiert hatten.¹⁵² Balhaus konnte hoffen, daß das „Geschwätz von der faschistischen Elite endlich ein Ende hat“, so daß der dramaturgisch entscheidende Baustein der Geschichte nicht mehr anfechtbar sei.¹⁵³

Doch das Gutachten zeigte kein Wirkung mehr. Im Laufe des Jahres 1961 war die Bereitschaft in der Studioleitung und den zentralen Stellen, das Projekt weiterzuführen, auf ein Minimum gesunken. Balhaus' Rückversicherungsversuche bei führenden Vertretern der Filmbehörde (Hermann Schauer) bzw. des Ministeriums für Kultur (Hans Rodenberg) waren offensichtlich fruchtlos geblieben. Der Regisseur resignierte und verzichtete auf eine Weiterarbeit. Im Oktober des Jahres erörterten die Mitglieder der Produktionsgruppe „Solidarität“, denen das unerfreuliche Projekt zugewiesen worden war, auf Vorschlag des Studiodirektors nochmals das Für und Wider einer Weiterarbeit. Eine deutliche Mehrheit entschied sich mit Verweis auf die offizielle Sichtweise für Abbruch. Die Vertiefung der „Psychologie eines Killers“ könne nach der Aufführung des erfolgreichen Fernsehfilms *Gewissen in Aufruhr* nur ein Rückschritt sein. Daher verlangte die Produktionsgruppe kategorisch die Einstellung der Arbeiten und plädierte für ein neues Projekt, das schon in der langfristigen Produktionsplanung des Studios vorgesehen war, die Verfilmung des Romans *Die Abenteuer des Werner Holt* von Dieter Noll.¹⁵⁴ Schließlich wurde das Projekt *Haus im Feuer* mit erheblichem finanziellen Verlust für das DEFA-Studio ausgebucht. Das damals belichtete und so heftig umstrittene Filmmaterial gilt heute als verschollen.

Festschreibung des Deutungskanons

Das Vorhaben war in das vielmündige Sperrfeuer der kulturpolitischen Offensive gegen reformerische Stimmungen der Jahre 1957/58 geraten. Die Beteiligten aus dem Studio, der Filmbehörde und Kulturfunktionäre zogen sich in ideologische Schützengräben zurück und übten sich im argumentativen Stellungskrieg, der mit Versatzstücken aus dem Arsenal der kunstpolitischen Debatten der frühen fünfziger Jahre munitioniert war. Kulturpolitische Weisungen hatten einen aus der Sicht der Akteure so hoffnungsfroh gestarteten filmischen Diskurs über soldatische Kriegserfahrungen massiv beeinträchtigt, die Projektplanung im Studio beeinflußt und letztlich das Schicksal des Filmtorsos *Haus im Feuer* besiegelt. Die besonderen biographischen Umstände des Projekts waren zunehmend durch die eingefor-

151 Korfes ging 1958 in den Ruhestand und war später Mitglied des Wissenschaftlichen Beirates beim Museum für Deutsche Geschichte.

152 BA DR 1, 4038, Otto Korfes an Balhaus, 3.6.1961.

153 Ebd., Balhaus an Hannemann, 15.6.1961.

154 BA DR 117, 1932, Aktennotiz der Produktionsgruppe „Solidarität“, 10.10.1961.

der Typisierungen in der Heldenkonstruktion und Handlungsdramatisierung in Frage gestellt. Die filmische Verarbeitung eines aus eigener Schuld und Verführung abgeleiteten Gesinnungswandels mußte nicht nur auf „Naturalismen“ und „harte“ Darstellung verzichten. Wie aus den zitierten Unterlagen und Zeitzeugenbefragungen ersichtlich wird, verdichtete sich in dem jahrelangen Tauziehen eine kanonisierte Wandlungserzählung, die ausschließlich dem erzieherischen Führungsanspruch der „sowjetischen Freunde“ und der Parteiführung Rechnung trug, und verinnerlicht wurde als permanente Konsensbildung. So geriet das in der Konvention der „harten Schreibweise“ geschriebene Drehbuchskript mehr und mehr in Konflikt mit dem für die Kriegsprosa der fünfziger Jahre typischen Wandlungsgedanken des Helden, der einer „besseren Sache wert“ gewesen wäre¹⁵⁵. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß auch die im Thürkschen Roman enthaltene subtextuelle Erfahrungsschicht einer „verlorenen“ oder „geopferten“ Generation und ihr Verlust von Kindheit und Jugend¹⁵⁶ – wohl ein wichtiger Faktor für die Popularität der Romanvorlage *Die Stunde der toten Augen* – im Filmdrehbuch völlig zugunsten der Schuldfrage und Wandlungs-dramaturgie eliminiert wurde.

Generell verliefen die Frontlinien während des Projekts dabei keineswegs entlang der „Oben-Unten“-Hierarchie, sondern quer zu ihr und zeitigten Auseinandersetzungen, die einer eigenen Logik folgten. Mehrheitsverhältnisse und Stimmungen in den Studiokollektiven waren für die am Projekt beteiligten Künstler kaum noch überschaubar, und sie erhielten Nahrung durch negative (Vor)Verurteilungen durch Spitzenfunktionäre, sowie ein allgemeinpolitisches Klima mit neuen Rahmenbedingungen. Nach der Filmkonferenz 1958 und der Zentralisierung des Filmwesens mit der Bildung der VVB Film setzte sich eine kulturpolitische Stromlinienförmigkeit durch, die filmische und erzählerische Experimente ausschloß. Dies hatte weitreichende Folgen. Wenn auch den Beteiligten – abgesehen von der politisch und persönlich motivierten Flucht des Regisseurs Ballmanns – kaum Nachteile aus den geschilderten Auseinandersetzungen erwachsen, so war doch einem künstlerischen Diskurs auf Jahre hin der Boden entzogen worden, der erst in der Reformphase der frühen sechziger Jahre wieder einen erweiterten Spielraum gewann.¹⁵⁷

Daß ein kontinuierliches und experimentelles Herantasten an die vielschichtige und diffizile Kriegsproblematik, mit verschiedenen künstlerischen und publizistischen Mitteln auf diese Weise unmöglich wurde, führte zu einer doppelten Konsequenz. Einerseits wandten sich DEFA-Künstler immer wieder neuen Aspekten der nationalsozialistischen Vergangenheit zu, weiteten den thematischen und ästhetischen Zugriff aus. So schnitt Konrad Wolf in der Co-Produktion mit Bulgarien, *Sterne* (1959) in einer melodramatisch gefärbten Ge-

155 Vgl. dazu Helmut Pietsch, Zur Geschichte der ‚Vergangenheitsbewältigung‘: BRD- und DDR-Kriegsromane in den fünfziger Jahren, in: Gerhard P. Knapp/Gerd Labrousse (Hg.), 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten, Amsterdam-Atlanta 1995, S. 89–117, hier S. 111.

156 Das schon genannte Zitat von Zado aus dem Romantext oder andere Hinweise sind in den Drehbüchern nicht mehr zu finden, s. Anm. 100.; vgl. dazu Heukenkamp, Helden, die einer besseren Sache wert gewesen wären, S. 380f.

157 Vgl. dazu auch die Auseinandersetzungen um die sogenannten „Berlin-Filme“ der DEFA und den Konflikt um den Film „Sonnensucher“ von Konrad Wolf, 1958/59 (Reinhard Wagner, Sonnensucher [1958/1972]. Notizen zur Werkgeschichte, in: Konrad Wolf – Neue Sichten auf seine Filme, Potsdam 1990, S. 34–64). Zum kulturpolitischen Hintergrund: Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 285–300.

schichte die Rolle der Wehrmacht in der nazistischen Vernichtungspolitik an.¹⁵⁸ Schließlich kam 1961, wenige Tage nach dem Bau der Mauer, die in den Leitorganen der DDR-Presse umstrittene filmische Rekonstruktion des deutschen Überfalls auf den polnischen Sender Gleiwitz von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase, *Der Fall Gleiwitz*, in die Kinos, eine formal eigenwillige, kühle Analyse nationalsozialistischer Kaltblütigkeit bei den Vorbereitungen zum Einmarsch in Polen Anfang September 1939. Andererseits blieb jedoch das Thema der Verstrickung deutscher Soldaten in den nationalsozialistischen Weltanschauungskrieg (insbesondere an der Ostfront) in den frühen sechziger Jahren im Zentrum gängiger Interpretationen des „anderen Deutschland“.¹⁵⁹ Im zu Beginn der sechziger Jahre noch experimentierfreudigen Fernsehen fand Fühmann ein aufgeschlosseneres Klima vor. Mit Regisseur Jung-Alsen konnte er sich dem Kriegsthema erneut zuwenden, was allerdings keine nennenswerte Resonanz in der Presseöffentlichkeit auslöste.¹⁶⁰ Die politische Großwetterlage beeinflusste in verschiedener Weise die Beratungen und Pläne der Filmproduktion. In der sich verschärfenden deutschlandpolitischen Krise wurden anstatt einer kritischen Auseinandersetzung mit der Kriegsvorgangeneheit ehemaliger Landser (An)werbe-Produktionen für die Nationale Volksarmee didaktisch verbrämte, gegen ‚falsche‘ antimilitaristische Haltungen zielende Geschichten forciert.¹⁶¹

Ein massenwirksames Muster mit zwiespältiger Wirkung: Die Abenteuer des Werner Holt

1960 war im „Aufbau“-Verlag Dieter Nolls Roman *Die Abenteuer des Werner Holt* erschienen (ursprünglich als Trilogie geplant). Bis Anfang 1965 war bereits die zwölfte Auflage in Druck gegeben worden mit insgesamt 1,7 Mio. Exemplaren. Der Roman reüssierte gleichzeitig auch in der Bundesrepublik, wo innerhalb eines Jahres drei westdeutsche Auflagen auf dem Buchmarkt erschienen. Die Illustrierte „Stern“ veröffentlichte den „Holt“ als Fortsetzungsabdruck, bekannte Verfasser von Kriegsliteratur feierten ihn in der Presse. Schließlich nahm ein renommierter westdeutscher Verleih den Film in sein Programm auf. Er lief 1966 auch in bundesdeutschen Kinos im Breiteneinsatz und konkurrierte mit dem erfolgreichen westdeutschen Antikriegsfilm *Die Brücke* von Bernhard Wicki aus dem Jahr 1959.¹⁶²

158 Ein Wehrmachtssoldat verliebt sich in eine griechische Jüdin, die mit ihren Leidensgefährten auf Transport nach Auschwitz geschickt werden soll. Er kann ihren Weg in den Tod nicht verhindern und schließt sich dann einer Widerstandsgruppe an.

159 Nach einem Manuskript Fühmanns, *Zwei Freunde* (1960) unter Regie von Kurt Jung-Alsen verfilmt, beschreibt die DEFA-Produktion *Die heute über vierzig sind* eine Parallelbiographie zweier Freunde aus einer thüringischen Kleinstadt. Der eine war nazitreuer Offizier, während sein Freund für das „Nationalkomitee Freies Deutschland“ arbeitete; beide begegnen sich wieder als Staatsbürger der Bundesrepublik und der DDR.

160 Das Fernsehspiel *Der Schwur des Soldaten Pooley*.

161 Etwa der Dokumentarfilm *Es kämpften zwölf Armeen* (1958, Regie: Joachim Hadaschik in Zusammenarbeit mit dem tschechischen Armeefilmstudio) oder die DEFA-Spielfilme *Schritt für Schritt* (1960, Regie: János Veiczzi) und *Zu jeder Stunde* (1960, Regie: Heinz Thiel).

162 Positiv kommentierte Hans-Hellmut Kirst den „Holt“ im Münchener „Merkur“; der Roman erschien im Carl-Schünemann-Verlag, und der „Constantin“-Verleih kündigte trotz abwertender Kritiken einen

Zum Inhalt des Films:

In den letzten Kriegstagen irgendwo an der Front im Osten Deutschlands in der Nähe Berlins. Die Rote Armee ist auf dem Vormarsch. In der nahegelegenen Stadt herrscht völliges Chaos. Zivilbevölkerung befindet sich auf der Flucht, höhere Chargen der Wehrmacht versuchen sich abzusetzen. Draußen vor der Stadt liegt eine Stellung, die mit Hitlerjungen des letzten Aufgebots gehalten werden soll. Gilbert Wolzow hat das Kommando über den kärglichen Rest eines Bataillons der Panzerabwehr an sich gerissen; er will unter allen Umständen gegen die anrückenden russischen Panzer aushalten und weiterkämpfen. Werner Holt als Funker der dezimierten Truppe soll Verbindung mit dem Regiment aufnehmen. Im Gefechtsstand erinnert sich Holt in langen Rückblenden an die entscheidenden Stationen der letzten Monate: die beginnende Freundschaft mit Wolzow im Gymnasium, Holts erste Erfahrungen im Ausbildungslager und als Flakhelfer, bei einem Einsatz des Reichsarbeitsdienstes in der Slowakei und schließlich seine Kampfeinsätze als Soldat.

Holt und Wolzow kennen sich schon seit der Schulzeit. Beide, insbesondere Wolzow, sind gleichermaßen begeistert vom Kriegshandwerk. Sie brennen wie die meisten ihrer Mitschüler darauf, eingezogen zu werden und zu kämpfen. Wie ihre Mitschüler und Kameraden stammen sie aus großbürgerlichen Verhältnissen, doch ihre familiäre Situation ist sehr unterschiedlich gezeichnet. Wolzows Vater ist als Wehrmachtsoberst „in Rußland“ gefallen, der Junge bewundert die brutal-militärische und männliche Präsenz seines Onkels, der seine nervenranke Mutter ins „Irrenhaus“ bringt. Holts Vater hingegen, ein ehemals führender Wissenschaftler, hat seine Stellung gekündigt, weil er keine Verantwortung an der Giftgasproduktion des Konzerns mittragen will. Zurückgezogen in die innere Emigration, fristet der Vater eine bescheidene Existenz. Die wohlhabende geschiedene Mutter Holts finanziert die schulische Ausbildung ihres Jungen an einer klassisch-humanistischen Oberschule.

Nach und nach zerfällt Holts Weltbild. So erfährt er in der Begegnung mit seinem Vater von dessen Motiven, sich zu verweigern. Unter diesem Eindruck und durch erste Kriegsopfer von Kameraden drängt er seinen Freund Wolzow im Ausbildungslager, gegen die Mißhandlung russischer Kriegsgefangener durch einen SS-Wachmann einzuschreiten. Für Wolzow, der dank der Intervention seines Onkels nur knapp den Fängen der Gestapo entgeht, war dies nur ein ärgerlicher Freundschaftsdienst.

Nach dem Erlebnis eines Panzerangriffs, bei dem Wolzow einen aus panischer Angst fliehenden Hitlerjungen des Volkssturms erschießt, und nach Gesprächen mit seinem Kameraden Gomulka, wird Holt selbst aktiv. Bei einem Einsatz des RAD in der Slowakei läßt er Geiseln laufen und bewahrt sie so vor ihrer Erschießung. Holt erfährt Verachtung und Brutalität der SS gegen Rotarmisten und KZ-Häftlinge. Doch selbst als sich sein Kamerad Sepp Gomulka der Roten Armee ergibt, bleibt er noch auf seinem Posten. Erst als ein SS-Mann seinen Freund, den sensiblen Pianisten Wiese, erschießt, weil dieser gegen die Liquidierung eines erschöpften KZ-Häftlings protestierte, handelt er. Er trennt sich von Wolzow und richtet die Waffe gegen eine SS-Gruppe, die Wolzow gerade auf dem Marktplatz der Stadt gehenkt hat.

Wesentliche Unterschiede zu den bisher untersuchten Filmprojekten fallen ins Auge. Formal ist eine für die DEFA damals innovative, nichtlinear-episodische narrative Struktur erarbeitet worden. Rückblenden mit kathartischer Handlungsabfolge führen zur Schlußse-

Massenstart des DEFA-Films an; Hannes Würzt im Gespräch mit Dieter Noll, *Lebt der Gilbert Wolzow noch?*, in: „Junge Welt“ vom 27.9.1966, und *Zwischen Essen und München*. Manfred Karge berichtet von Aufführungen des Werner Holt in Westdeutschland, in: „Film Spiegel“ 29/1966.

quenz im Sinne des Wandlungskonzepts: Holt richtet die Waffe gegen die SS (und damit implizit auch gegen seinen ehemaligen Freund Wolzow). Dabei hatten sich die Filmschaffenden durchaus vom Charakter des Entwicklungsromans der literarischen Vorlage lösen wollen. Doch beförderten Stilisierungen durch symbolaufgeladenen Bildaufbau diesen letztlich in entscheidendem Maße doch. So sind Stationen der „Bewußtwerdung Holts“ als Stationen des Lebens emblematisch mit Eisenbahnaccessoires verknüpft.¹⁶³ Begegnungen mit verschiedenen Frauen verweisen nicht nur auf gegensätzliche Werthaltungen und Lebenseinstellungen, sondern auch auf den wechselnden Seelenzustand Holts. In der Begegnung mit der Fabrikarbeitertochter Marie mit sozialen Klassenschranken konfrontiert, reagiert er mit Unverständnis. Auf dem Tennisplatz und im großbürgerlichen Elternhaus versucht Uta Barnim, Tochter eines dem militärischen Widerstand nahestehenden Offiziers, vergeblich, Holt dessen Illusionen über den Charakter des NS-Systems und des bevorstehenden Krieges zu nehmen.

Sehr problematisch ist mitunter die Kontrastierung positiver/negativer Figurenpaare – in diesem Falle zweier Holt nahestehender Frauen – durch eine im Kern äußerst konservative Formensprache gelöst: Mit Gertie Ziesche, der Frau eines in Polen residierenden SS-Offiziers, geht er ein Verhältnis ein, um dann aber bald ihren Zynismus und ihre Oberflächlichkeit zu erkennen. Die stark stilisierten Szenen Holt-Ziesche, die angedeutete sexuelle Freizügigkeit, signalisieren dem Zuschauer das „Unechte“ der Liaison. Die junge Gundel hingegen, die erst in der zweiten Hälfte des Films eingeführt wird, ist „rein“. Sie ist im Pflichtjahr bei der Familie eines brutalen SS-Mannes untergebracht. Der Zuschauer erfährt, daß ihre Eltern als Antifaschisten ums Leben gekommen sind.

Im übrigen wird im Figurenensemble deutlich zwischen negativen, i. e. verbrecherischen (Wolzows Onkel, der fanatische Rekrut Ziesche, der sadistische Spieß Rewetzki) und positiven Protagonisten unterschieden (seine Kameraden Sepp Gomulka und Peter Wiese, der Ausbilder im Flakhelferlager). Die Protagonisten stammen ausnahmslos aus Lebenskreisen bürgerlicher Eliten (Militärs, Wissenschaftler, Unternehmer etc.). Keiner von ihnen ist einfacher „Landser“ aus der Unterschicht oder mit proletarischem Hintergrund. Trotz eines breiten Figurensets und Differenzierungen im einzelnen herrscht ein dichotomisch gespaltenes Panorama recht deutlich unterscheidbarer positiv und negativ besetzter Figuren und Lebenshaltungen, zugespitzt in dem Figuren paar Holt/Wolzow. Ein Beispiel: Werner Holt ist trotz ebenso starker Kriegsbegeisterung wie ideologischer „Ausgangslage“ im Gegensatz zu Wolzow nie aktiv tötend in Kampfhandlungen involviert und bleibt somit „frei von Schuld“, während der mit militärhistorischen und -taktischen Kenntnissen brillierende Wolzow, nüchtern und gefühllos denkend und handelnd, auch Menschen tötet. Hier ist eine Parallele zu dem gegensätzlichen Figuren paar Thomas Paulun und Josef Lick aus *Betrogen bis zu jüngsten Tag* zu sehen wie auch zu Bindigs „Entlastung“ von eigener Verstrickung im Verlauf der Drehbuchverhandlungen von *Haus im Feuer* erkennbar.

Dramatisierende Fanfarenmusik setzt mit der Entscheidung Holts in der letzten Sequenz ein, Wolzow zu entwaffnen und sich von ihm zu entfernen. Die Dekors und die Ausstattung der Sets sind auffällig opulent gegenüber den eher nüchtern, fast dokumentarischspielähnlichen Arrangementkonzeptionen von *Betrogen bis zum jüngsten Tag* und *Haus im Feuer*.

163 Vgl. dazu die Drehbuch- und Filmanalyse von *Die Abenteuer des Werner Holt* von Gisela Kaiser (Jahresarbeit III. Studienjahr der Fachrichtung Dramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam-Babelsberg); die Arbeit kann in der Bibliothek der Filmhochschule in Babelsberg eingesehen werden.

Trotz der Sequenzen, die die „strukturelle Gewalt“ des Krieges zeigen, bleiben diese für die Entwicklung Holts wichtigen Passagen äußerlich, illustrierend oder den Handlungsablauf dramatisierend. So kommt Holt in solchen Situationen kaum in Handlungsnot. Verbrechen werden von SS-Einheiten begangen oder von Wolzow. Nur indirekt und distanziert sind solche Schlüsselszenen der Gewalterfahrung Holts inszeniert, etwa als Wehrmachtssoldaten, darunter Holt, in einem slowakischen Dorf ein grausiges Verbrechen der SS an Zivilisten entdecken.¹⁶⁴

Der Autorenkollege Wolfgang Kohlhaase vermerkte etwa zu den actionreichen Kriegshandlungen: „All diese Dinge erscheinen aber im Rahmen des Gesamtanliegens beinahe als eine Art Illustration: ‚So war das eben damals‘. Keine dieser schrecklichen Motive stürzt mich in eine besondere Erschütterung. Das wird quantitativ behandelt, nicht qualitativ. [...] Denn so viele Kriegsszenen der Holt auch enthält, es ist ein Krieg, der nicht so schrecklich ist. Und die ganze Geschichte mündet mit einer gewissen Konsequenz in den etwas imaginären Abmarsch aus dem Krieg [...], in eine nicht genauer bezeichnete aber offensichtlich einigermaßen gesicherte Zukunft des Helden am Ende.“¹⁶⁵ Das gilt auch für die militaristische Tradition der deutschen Wehrmacht. Diese wird zwar transparent gemacht, doch im Gegensatz zu den beiden anderen besprochenen DEFA-Projekten wird die Armee in ihrem Kern nicht als institutioneller Bestandteil faschistischer Politik demaskiert.

Die Durchsicht der verfügbaren Materialien zu dem Projekt *Die Abenteuer des Werner Holt* ergab keine Bezugnahme auf die bisher diskutierten DEFA-Filme. Wurden also mit der verfilmten Romanerzählung von Dieter Noll die Grundzüge einer Basisgeschichte filmisch-medial als verbindliches Deutungsgebot, als stilisierter „Wandlungstext“ vermittelt? Dem erfolgreichen Roman wollte das DEFA-Studio für Spielfilme eine qualitativ ebenbürtige Verfilmung an die Seite stellen, um die Popularisierungskampagne zu unterstützen bzw. zu verstärken. Die Geschichte über fanatische Oberschüler und Flakhelfer zielte gleichermaßen auf die Generation der im „Endkampf“ mobilisierten HJ-Jungen und BDM-Mädels, wie auf die der Nachkriegsgeborenen im Alter zwischen 15 und 25 Jahren, die Mitte der sechziger Jahre das Gros der Kinozuschauer stellten. Schon kurz nach Erscheinen des Buches interessierte sich die DEFA für den Stoff. Die Produktionsgruppe „Roter Kreis“ des Spielfilmstudios übernahm die Realisierung der Idee, obwohl sie sich der Schwierigkeiten wohl bewußt war. In ihrer Stellungnahme schrieb die Dramaturgin Pfeuffer: „All dem muß der Film [...] Rechnung tragen. Er soll das Erlebnis dieses Schicksals unmittelbarer machen, er soll neues Interesse für das Buch wecken und damit wiederum Erlebnisse und Erkenntnisse vermitteln, die das Buch bisher Tausenden geschenkt hat. Das macht die Arbeit an der Filmgrundlage auf jeden Fall schwer.“¹⁶⁶ Dem Romanautor Noll¹⁶⁷ wurde Claus Küchenmeister als Szena-

164 Im Roman finden die Soldaten den zerstückelten Leichnam eines sowjetischen Soldaten, ebd., S. 386.

165 Rundtischgespräch über „Bewältigung der Vergangenheit, Bewältigung der Gegenwart“ mit Brigitta Hansen, Günther Karl, Wolfgang Kohlhaase und Klaus Wischnewski, in: Film. Wissenschaftliche Mitteilungen, 2/1965, S. 320-337, hier S. 335.

166 BA DR 117, 3670.

167 Geboren am 31.12.1927 in Riesa, Sohn eines Apothekers, die Mutter wurde während der Nazizeit wegen ‚nichtarischer Abstammung‘ verfolgt; 1944 Soldat, 1945 amerikanische Gefangenschaft, 1946 Eintritt in die KPD. Noll studierte in Jena Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie, war dann kurzzeitig in den fünfziger Jahren Redaktionsmitarbeiter der Kulturbundzeitschrift „Aufbau“, dann freischaffender Schriftsteller; *Die Abenteuer des Werner Holt. Roman einer Jugend* war sein erstes Werk über die NS-Zeit und neben *Kippenberg* auch das erfolgreichste seiner künstlerischen Arbeit überhaupt.

rist an die Seite gestellt. Er sollte mit Noll den umfangreichen Buchtext zu einem filmreifen Drehbuch umschreiben. Der Remigrant, nur unwesentlich jünger als der Kriegsteilnehmer Noll, besaß seit Beginn der fünfziger Jahre Filmerfahrung, vor allem mit Kinder- und Jugendthemen¹⁶⁸. Regisseur Joachim Kunert (Jahrgang 1929) hingegen war kein Kriegsbeteiligter gewesen, zählte aber zur Holt-Generation. Somit ist die biographische Autorenkonstellation etwas anders gelagert als bei den bisher besprochenen DEFA-Projekten. Gearbeitet wurde vorwiegend mit jungen Schauspielern wie Klaus-Peter Thiele, Arno Wyzniewski oder Rolf Römer, einige kamen direkt von der Ausbildung wie Monika Woytowicz als „Gundel“ und Klaus Peter Thiele als Werner Holt.

Zunächst versuchten die Autoren, eine Konzeption für einen zweiteiligen Film zu entwickeln, die sich eng am streng chronologischen Romanverlauf hielt und dem Muster eines Entwicklungsromans verhaftet blieb. Nach starken Einwänden während der Dreharbeiten¹⁶⁹ in den Studiogremien griff Küchenmeister auf seine ursprüngliche Idee zurück, die Geschichte auf zwei zeitlichen Ebenen zu entwickeln: die Ausgangssituation Holts als Soldat in einer Gefechtsstellung in der Endphase des Krieges in Rückblenden und seine Erinnerungen an die Erlebnisse der vergangenen Monate, die seinen Bruch mit dem Faschismus motivieren. Damit wurde auch die bisherige Konzeption eines Zweiteilers zugunsten eines Films mit überlanger Metrage (knapp drei Stunden statt zweimal 90 Minuten) verlassen. Gestützt auf viele Erfahrungen ging die DEFA bei dem packenden Stoff davon aus, daß sich auch jugendliche Zuschauer deshalb nicht von einem Kinobesuch abschrecken ließen. Deutlich wird gleichzeitig die Vorsicht der Macher und mitberatenden Künstler, den Vorwurf „naturalistischer“ Darstellung „einer gefährlichen Zeit“ zu vermeiden, wie Regisseur Kurt Maetzig zu Bedenken gab. Nicht zuletzt deswegen stimmte das Ergebnis die Künstler trotz des Kinoerfolgs nicht ganz glücklich. „Atmosphärisches“, Stimmung und Zeitkolorit seien, so Dramaturg Dieter Wolf, auf der Strecke geblieben. Man fand die „Kühle und Distanziertheit“ problematisch.¹⁷⁰ Trotz Umarbeitungen und Schnitteingriffen sahen die Künstlerkollegen weiterhin Schwachpunkte. Kritisiert wurde die fehlende Geschlossenheit, die dazu geführt habe, daß sich „naturalistische“ und stark stilisierte Passagen einander unvermittelt abwechselten.

Im Februar 1965 kam die *Abenteuer des Werner Holt* in die Kinos, begleitet von einer aufwendigen Pressekampagne.¹⁷¹ Die Redaktionen der „Nationalzeitung“, der „Wochen-

168 Geboren 1930 in Berlin, Sohn des Redakteurs Walter Küchenmeister, der als Mitglied der Schulze-Boysen-Harnack-Organisation „Rote Kapelle“ hingerichtet worden war; lebte während der NS-Zeit als Emigrantenkind im Ausland, nach Kriegsende zunächst Studium am Theater-Institut Weimar, dann bis 1951 am DEFA-Nachwuchsstudio, danach Assistent im DEFA-Synchronstudio, Meisterschüler bei Brechts Berliner Ensemble bis 1955, Dozent an der neugegründeten Filmhochschule Babelsberg; mit Frau Wera mehrere Kindererzählungen und -stücke, darunter das Buch für den Dokumentarfilm *Träumt für morgen* von Hugo Hermann 1956; weitere Film- und Fernsehvorlagen u. a.: *Sie nannten ihn Amigo* (von Heiner Carow 1957), *KLK an PTX – die Rote Kapelle* (1971) u. a.

169 BA DR 117, 1152, Stellungnahme der KAG „Roter Kreis“ zum Rohschnitt *Die Abenteuer des Werner Holt*, Teil I, 29.10.1963.

170 Ebd., zit. nach dem Protokoll einer Beratung der KAG „Roter Kreis“ über den Rohschnitt des Films am 24.10.1963.

171 Zusammen mit Bernhard Wickis Anti-Kriegsfilm *Die Brücke* aus dem Jahr 1959, einer ähnlich gelagerten Geschichte, entspann sich in der Bundesrepublik eine sehr kontrovers geführte Debatte. Unter den Bedingungen der deutschen Doppelstaatlichkeit war diese Rezeption des *Werner Holt* ein Novum. Aus der unmittelbaren Nachkriegszeit finden sich wenige Beispiele gesamtdeutscher Rezeption von

post“ und der „Jungen Welt“ öffneten die Seiten für Leserzuschriften und -diskussionen, die mit einer bis dahin kaum gekannten Intensität geführt wurden. In der Illustrierten „Zeit im Bild“ erschien im März 1965 eine Reportage unter dem beziehungsreichen Titel „Die Werner Holts und ihre Kinder“. Die „Tribüne“, Zentralorgan des FDGB, befragte Claus Küchenmeister nach seinen eigenen biographischen Beziehungen zu dem Stoff. Als Remigrant motivierte ihn sein Ressentiment gegenüber Vertretern der Holt-Generation, die in die DDR-Gesellschaft integriert werden sollten.¹⁷² Der Film wurde zum Gegenstand von Erörterungen, was diese Vätergeneration gegenüber ihren Kindern an Schuld und Verantwortung zu tragen habe. Das Urteil der Kritik gipfelt noch nach 1989 in der Feststellung: „Der Film berührte etwas, was bisher nie öffentlich ausgedrückt worden war, nämlich die Unfähigkeit der Deutschen, von einer verschwindenden Minderheit abgesehen, sich selbständig vom Nationalsozialismus zu lösen“.¹⁷³ Die paradigmatisch verstandene „kritische Sicht auf den Leidensweg einer verführten Jugend“ und ihre Erkenntnis, einen falschen Weg gegangen zu sein,¹⁷⁴ dominierte die kulturpolitische Rezeption des Films. Der „Soll-Zustand“ eines pädagogisch gewollten Geschichtsbildes schien erreicht, das Thema „erschöpfend behandelt“. In der DDR gehörte die Lektüre des Romans wie der Besuch des Films zum festen Bestandteil des Geschichts- und Deutschunterrichts in den Schulen.

Doch zeichneten sich in kleinen Öffentlichkeiten künstlerischen Meinungswechsels durchaus kontroverse Meinungen über den Film ab, artikulierten sich eine „kritische Kritik“ der filmischen Gestaltung des Kriegserlebnisses, deuteten sich auch andere, unerwünschte Rezeptionshaltungen unter Jugendlichen an. Vereinzelt auch in Kulturpublikationen wie dem „Sonntag“¹⁷⁵, wurden nach dem Massenstart des Films genauere und differenziertere Analysen versucht, doch konnten sie kaum eine größere Wirkung entfalten, zumal empirisch gesicherte Informationen mangels einer bestenfalls rudimentären Wirkungsforschung nur spärlich verfügbar waren. Im Frühjahr 1965 hatte der Redakteur Heinz Baumert in einer Ausgabe der „Filmwissenschaftlichen Mitteilungen“ des Instituts für Filmwissenschaft der Deutschen Hochschule für Filmkunst eine Umfrage unter führenden DEFA-Filmschaffenden gestartet. Zum aufwendig gewürdigten 20. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus stellte Baumert seinen Kollegen die Frage, welche DEFA-Filme zu den „national und international repräsentativsten Filmwerken“ mit antifaschistischer Thematik zählten. Von 45 Befragten antworteten etwa die Hälfte, und nur vier von ihnen zählten *Die Abenteuer des*

Filmen über die NS-Zeit. So lief der DEFA-Film *Ehe im Schatten* 1947 in allen vier Besatzungszonen in den Kinos oder der Dokumentarbericht über die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, Nürnberg und seine Lehren.

- 172 Verfilmte Romane – verlorene Leser? Forum der Prominenten mit Claus Küchenmeister, Drehbuchautor des Werner-Holt-Films, „Tribüne“, 30.1.1965.
- 173 Erika Richter, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 181 und Günter Karl, Dialektische Dramaturgie. Ein Versuch zu Gestaltungsproblemen des Films, in: Film – Wissenschaftliche Mitteilungen, 4/1964, S. 943.
- 174 Horst Knietzsch im „Neuen Deutschland“ vom 6.2.1965, „Leidensweg und Erkenntnis einer Generation“.
- 175 Etwa Fred Gehlers Gegenüberstellung kontroverser Meinungen zu dem Film, in: „Sonntag“ 14/1965 unter dem Titel „Der geteilte Himmel des Werner Holt? Ein Gespräch von zwei etwas uneinigigen Zeitgenossen“.

Werner Holt zu den bedeutsamsten DEFA-Produktionen, eine offenkundige Diskrepanz zur offiziellen Rezeption.¹⁷⁶

Die damalige Beurteilung des Films erschließt sich aus einem Rundtischgespräch des Redakteurs mit Filmkünstlern der DEFA, das ebenfalls in diesem später „verbotenen Heft“ dokumentiert ist.¹⁷⁷ Diskutiert wurde aus aktuellem Anlaß, um die filmkünstlerische „Bewältigung“ des antifaschistischen Themas einer kritischen Revision zu unterziehen.¹⁷⁸ Gerade weil man sich einig sah im hohen Stellenwert dieser genuinen Traditionslinie des DEFA-Films, schien dies den Diskutanten geboten. Da der Werner Holt-Film einen wichtigen gesellschaftlichen Aspekt anstoße, sei eine Kanonisierung schädlich. „Und es spricht gegen die Methoden unserer öffentlichen Diskussion und Filmkritik, die davon bestimmt ist, daß ein Film mit hohem Prädikat und noch dazu hohem Publikumserfolg gewissermaßen ein geweihter Gegenstand ist. Es gibt in der Kunst nichts, worüber man nicht kritisch diskutieren kann.“¹⁷⁹ Im Umgang mit Krieg und Nationalsozialismus müßte das jeweilige gesellschaftliche Bedürfnis nach Teilhabe an diesem Diskurs berücksichtigt werden. So entgegnete Wolfgang Kohlhaase auf die Frage Heinz Baumerts nach spezifischen gewandelten Aspekten, insbesondere im Zusammenhang mit der Kriegsliteratur der fünfziger Jahre, daß die „Aneignung des Themas“ zu unterschiedlichen Zeiten jeweils von unterschiedlichen Gruppen getragen worden sei, und in den fünfziger Jahren vor allem von ehemaligen Soldaten. Ob eine Thematik erledigt sei, sei keine Beschlusssache, sondern dann gegeben, wenn „niemand mehr darüber spricht“. Ihm erkläre sich der Erfolg unter anderem des *Werner Holt* aus zwei Gründen: zum einen, weil die antifaschistische Thematik zeitweilig „eine gewisse Verengung“ erfahren habe, und zum anderen, weil die angesprochenen Filme auch nach 20 Jahren auf das rekurrierten, was 90 Prozent aller Deutschen erlebt und oftmals als moralischen Konflikt wahrgenommen hätten. „Und sie haben wahrscheinlich in sehr vielen Fällen erst durch die Kunst die geschichtliche Leistung begriffen, die im deutschen Widerstand etabliert war.“¹⁸⁰

Die Diskussionsrunde konstatierte gewichtige Defizite des filmischen Diskurses über Krieg und individuelle Mitverantwortung. Nach frühen Arbeiten der DEFA¹⁸¹ vermisse der damalige Dramaturgiechef des DEFA-Spielfilmstudios, Klaus Wischnewski, für die ganzen fünfziger Jahre Darstellungen, „wie ganz normale Menschen zu Dienern oder Mitläufern dieses menschenfeindlichen Systems geworden sind. [...] Das Unzulängliche im weiteren Verlauf auch bei dieser Thematik war, daß wir eigentlich immer mehr abglitten auf die Rekonstruktion von Tatbeständen und auf die Wiederholung der Tatsache, daß der Faschismus menschenfeindlich war, daß der Faschismus dieses und jenes gemacht hat [...],

176 Film. Wissenschaftliche Mitteilungen, 2/1965, S. 281–319.

177 Diese Ausgabe wurde auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 aus dem Verkehr gezogen, weil die Redaktion die kritische Auseinandersetzung von DEFA-Filmkünstlern über das Filmschaffen der DDR ohne Einschränkung unterstützte; Heinz Baumert wurde seiner Funktionen enthoben (Heinz Baumert, Das verbotene Heft: film-wissenschaftliche Mitteilungen, 2/1965, in: Günter Agde (Hg.), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 1991, S. 189–200).

178 Rundtischgespräch über „Bewältigung der Vergangenheit ...“, in: Film. Wissenschaftliche Mitteilungen, 2/1965, S. 320ff.

179 Klaus Wischnewski, ebd., S. 337.

180 Er erwähnte noch die Fernsehproduktion über die Wandlungsgeschichte des Wehrmachtsoffiziers Rudolf Petershagen, *Gewissen in Aufruhr*, ebd., S. 323.

181 *Die Mörder sind unter uns*, 1946 und *Rotation*, 1949.

aber immer weniger erzählten, was für Menschen das waren und wie sie sich hineinmanipuliert haben oder hineinmanipulieren ließen, und deswegen wurden wir immer uninteressanter.“ Weithin ungelöst sei das Problem, daß das faschistische System Millionen Mitläufer und Anhänger insbesondere in bürgerlichen Kreisen hatte und daß die Faszination des Krieges und der Ideologie die Mehrheit der Deutschen bis zum Ende umfing.¹⁸² Trotz wesentlicher Fortschritte trage der „Werner-Holt“-Film gewisse Züge, „die ihn wiederum recht angenehm machen für den Teil der Generation, der es sich nicht schwer machen will mit der Wandlung, mit der Auseinandersetzung oder eben mit der Erklärung ihrer Biographie gegenüber ihren Kindern.“ Mit seinem Kollegen Kohlhaase nahm er eine „gewisse Nachsicht“ wahr, die keinesfalls mit Nachsicht behandelt werden dürfe: die unzulängliche psychologische Verarbeitung von Kriegsgreueln. Wischniewski verwies auf wirkungsvolle Sequenzen in sowjetischen Filmen, die „einmalig ausdrücken, daß der Krieg etwas Unmenschliches [ist]. So etwas gibt es im Holt leider nicht“.¹⁸³

Der Trend wies auf eine funktionalisierte Einverleibung des Films in die offizielle Geschichtspolitik und nicht auf die Öffnung des Diskurses über das Ausmaß von Mitverantwortung an Kriegsverbrechen und NS-Gefolgschaft in großen Teilen der deutschen, d. h. auch der ostdeutschen Bevölkerung. So verlautbarte die „Junge Welt“ nach der westdeutschen Premiere: „In unserer Republik hat sich niemand mit dem Wolzow identifiziert, aber viele erkannten sich im Werner Holt, manche auch in Wiese, einige in Gomulka“. Der Typus des Wolzow wurde mit Erscheinungen in der westdeutschen Öffentlichkeit assoziiert. „Der Wolzow [...] ist zu Tausenden versammelt auf den Treffen der SS- und militaristischen Traditionsverbände und Landsmannschaften. Auch in der Bundeswehr feiert er Urständ.“¹⁸⁴ Die in der Presse verbreitete Schlußfolgerung lief unter dem Schlagwort „Der Friede muß bewaffnet sein“ darauf hinaus, die Rezeption mit der Aufbaukampagne der Nationalen Volksarmee zu verknüpfen.¹⁸⁵ Während die didaktische filmische Komponente der Aufspaltung in einen positiv gewandelten Holt und einen negativen, unbelehrbaren Wolzow in wissenschaftlichen Publikationen der DDR zuweilen problematisiert wurde¹⁸⁶, war die offizielle Sichtweise kaum in Frage zu stellen. Der Roman- und Filmheld Werner Holt war zum gültigen filmischen Vorbild im Diskurs um Schuld und Vergangenheitsbewältigung geadelt worden. Künstlerische Bedenken gegen sakrosankte Weihen literarischer und filmischer Vorbilder fanden insbesondere nach dem Verdikt des 11. ZK-Plenums im Dezember 1965 öffentlich kaum Gehör.

In ähnlicher Weise wurde auch im Fernsehen der DDR die Befragung der Geschichte der Vätergeneration im Krieg eingehegt. Wohl wurden neue mediale Ausdrucksvarianten ausprobiert, wie am Beispiel der aufwendigen Fernsehproduktion *Gewissen in Aufruhr*, die

182 Vor allem im befreundeten Ausland, so Wischniewski, erhoffte man von der DEFA eine Beantwortung dieser Frage, da man von der Bundesrepublik diesbezüglich nur wenig erwarte, ebd., S. 330f.

183 Er zitierte *Die Ballade vom Soldaten* und *Ein Menschenschicksal*, ebd., S. 337.

184 Hannes Würtz, Lebt der Gilbert Wolzow noch?, in: „Junge Welt“, 27.9.1966.

185 Hannes Würtz im Gespräch mit Dieter Noll, ebd.; vgl. dazu auch die sehr selektive Zusammenfassung einer „Filmdiskussion mit 300 Jugendlichen“ zu dem Film *Die Abenteuer des Werner Holt* von Siegfried Hamisch, dem Leiter der Arbeitsgruppe Film an der Pädagogischen Hochschule in Potsdam, Werner Holts Ideale und wir, in: „Märkische Volksstimme“, Potsdam, 8.8.1965.

186 Siehe etwa Martina Langermann, die Herausforderung eines Gegenstandes. Literarische Wirkungsstrategien zum Thema Krieg und Faschismus in der DDR-Literatur der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, Diss. Greifswald 1987, und neuerdings Martin Straub, *Die Abenteuer des Werner Holt* oder die Sehnsucht nach einem „gefährlichen Leben“, Typoskript, undat. (1998).

kurz nach der Grenzabriegelung 1961 gesendet wurde und zu einem außergewöhnlichen Publikumserfolg geriet.¹⁸⁷ Bereits 1956 als Tatsachenbericht („Befehl des Gewissens“) in der „Freien Welt“ veröffentlicht und unmittelbar danach als Roman mehrfach aufgelegt¹⁸⁸, transportierte der Text in idealtypischer Weise die Wandlungsgeschichte des hochdekorierten Wehrmachtsobersten Rudolf Petershagen (im Film: Rudolf Ebershagen) vom Regimentskommandeur von Stalingrad und Kommandanten von Greifswald zum Kriegsgefangenen der Roten Armee, strafrechtlich Verfolgten in der Bundesrepublik und „bewußten Bürger“ der DDR. Die Ausstrahlung des mehrteiligen „Fernsehromans“ schlug aus Sicht der Kulturverantwortlichen die (lange) erhoffte Schneise für massenwirksame filmische Darstellungsmuster über Krieg, Wandlung und Widerstand. Das von den Programmgestaltern neu entdeckte Format der (mehrteiligen) Fernseh-dramatik¹⁸⁹ prägte gleichsam filmische Handlungskonventionen wie ihre Rezeption, verdrängte aber auch „sperrige“ Soldatendarstellungen und befestigte einen gültigen Erzählkanon. Wenn nicht in dieser Dimension „geplant“, so doch zumindest annäherungsweise erwartet, ließ sich der Erfolg von *Gewissen in Aufruhr* bequem in aktuelle politische Kampagnen einbinden. Über die Massenmedien war 1961 eine große „Volksdiskussion“ über die Frage „Wer ist ein guter Deutscher?“ in Gang gesetzt worden. Nach der Grenzabriegelung sollte breite Übereinstimmung der Bevölkerung mit den deutschlandpolitischen Initiativen der DDR nachgewiesen werden: „Im Kontext mit den politischen Ereignissen des Tages, vermittelt über das Gesamtprogramm, vertieften Kunstwerk und journalistische Informationen einander und verstärkten dadurch die Wirkung auf den Zuschauer.“¹⁹⁰ Das Rezeptionsklima wurde weitgehend von den Interventionen der SED-Führung in die Auseinandersetzung um personelle Verbindungslinien zwischen Repräsentanten der politischen Elite in der Bundesrepublik und dem NS-Regime genährt.¹⁹¹

Die 1965 geäußerten Bedenken gegen *Werner Holt* sollten sich auch später noch als durchaus überzeugend erweisen. Der virile und skrupellose Gegenspieler Wolzow wirkte attraktiver als der positive Held Holt, die packenden Kampfszenen und sicherlich auch manche der erotischen Abenteuer Holts regten die Leser- und Zuschauerphantasie nicht immer in gewünschter Weise an. Auch in der DDR setzten sich vor allem unter jugendlichen Zuschauern Sehgewohnheiten durch, die auch im Westen bekannt waren: das Bedürfnis nach Abenteuer, actiongeladener Handlung und die ablehnende Haltung gegenüber

187 Der Fernsehfilm (in der Hauptrolle Erwin Geschonneck) wurde erstmals im September 1961 in vier Folgen ausgestrahlt; er basiert auf einem Szenarium von Hans Oliva; die Regie teilten sich Günter Reisch für den ersten und dritten Teil sowie Hans-Joachim Kasprzik für den zweiten und dritten (Brigitte Thurm, *Die Massenresonanz von *Gewissen in Aufruhr**, in: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.), *Film und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen*, Berlin (O) 1979, S. 197–205).

188 Erstauflage 1957, dann folgten weitere sieben bis zur Ausstrahlung des Fernsehfilms (Thurm, *Massenresonanz*, S. 197).

189 Siehe hierzu Käthe Rüllicke-Weiler, *Fernsehspiele und Fernsehspielfilme*, in: *Film- und Fernsehkunst der DDR*, S. 205–214; neuerdings auch Erich Selbmann, *DFV Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens*, Berlin 1998, bes. S. 75ff.

190 Thurm, *Massenresonanz*, S. 199.

191 Vor allem ab 1961 gewann die SED-Kampagne gegen Staatssekretär Hans Maria Globke, dem engen Vertrauten Bundeskanzler Adenauers, im Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess in Israel eine neue Qualität. Thomas Herz/Heiko Baumann, „Der Fall Globke. Entstehung und Wandlung eines NS-Konfliktes“, in: Herz u. a., *Umkämpfte Vergangenheit*, S. 57–107, hier S. 83ff.

langweilig anmutenden positiven Helden. Die spezielle Machart des Films förderte zwar den Kinobesuch enorm, unterlief tendenziell aber auch die beabsichtigte Wirkung. Befragungen jugendlicher Kinogänger, die mit noch unzureichenden Analyseinstrumenten der Wirkungsforschung ermittelt wurden, lassen zwar keine empirisch abgesicherten Erkenntnisse zu, doch deutet vieles auf diese Vermutung hin. So heißt es verhalten warnend (und gleichzeitig beschönigend?) in den Lehrmaterialien der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften für den vergleichenden Literaturunterricht über den ansonsten ausdrücklich empfohlenen Film: „Diskussionen mit Schülern der 8. bis 10. Klasse haben ergeben, daß Wolzow bei Jugendlichen wegen seiner Vitalität und Aktivität durchaus einige Sympathie findet. Der Lehrer sollte hier sorgsam die Meinungen seiner Schüler erkunden und den Meinungsstreit bis zu einer parteilichen und differenzierten politisch-moralischen Wertung des Wolzow führen.“¹⁹² Problematisch blieb, daß der Buch und Film zugewiesene pädagogische Wert kaum kritisch hinterfragt wurde. Dies gilt selbst heute noch, obwohl die Holt und Wolzow entgegengebrachten Sympathien aus dem heutigen Milieu der militanten Rechten genug Anlaß dazu geben sollten.¹⁹³

Die geschilderten Erörterungen lassen ein weit größeres Bedürfnis nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den offiziell kaum beachteten psychologischen und sozialpsychologischen Aspekten des Masseneinflusses des Nationalsozialismus vermuten¹⁹⁴, doch blieb die Rezeption entsprechender filmischer Anregungen stark limitiert. So verschwand der beim Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm preisgekrönte und international gefeierte dokumentarische Kompilationsfilm *Der gewöhnliche Faschismus* von Michail Romm (UdSSR, 1965) wegen seiner „subjektiven Auseinandersetzung“ mit dem Faschismus nach 14 Monaten wieder aus dem Verleihprogramm, und noch in den späten siebziger Jahren äußerten Kulturfunktionäre ihre Bedenken gegen seine erneute Freigabe.¹⁹⁵ Auch Erwin Leisers *Mein Kampf* (eigentlicher Titel: „Die blutigen Jahre“, 1960) war ein Massenstart in DDR-Kinos verwehrt geblieben, obwohl Leiser bei seinen Recherchen bei der Leitung des Staatlichen Filmarchivs der DDR großzügige Unterstützung erfahren hatte.

Im Wechselspiel mit literarischen Werken über den Krieg verweisen die DEFA-Filme *Betrogen bis zum jüngsten Tag* und *Die Abenteuer des Werner Holt* auf das generationsübergreifende Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit der alltäglichen Dimension

192 Methodik Deutschunterricht. Literatur, Unterkapitel „Pädagogisch-methodologische Überlegungen filmästhetischer Erziehung“, Berlin (O) 1977, S. 458ff, hier S. 461; s. auch Erika Richters Beschreibung des Holt-Films, Zwischen Mauerbau und Kahlschlag, in: Filmmuseum Potsdam, Das zweite Leben, S. 180f.

193 Siehe etwa Burkhard Schröder in seinem Buch Rechte Kerle. Skinheads, Faschos, Hooligans, bes. im Kapitel „Karriere eines Faschos. In memoriam Werner Holt“, Reinbek b. Hamburg 1992, S. 62–66, und Straub, *Die Abenteuer des Werner Holt*.

194 Vgl. etwa Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti, Die Offensive des Faschismus und die Aufgabe der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus, Berlin (O) 1960, bes. S. 87; zur Operationalisierung der Faschismuskonzeption in der Politik der KPD/SED s. Arnold Sywottek, Deutsche Volksdemokratie. Studien zur politischen Konzeption der KPD 1935–1946, Düsseldorf 1971, und Dietrich Staritz, Ein besonderer Weg zum Sozialismus?, in: Arbeitsbereich Geschichte und Politik der DDR an der Universität Mannheim (Hg.), Ziele, Formen und Grenzen der „besonderen Wege“ zum Sozialismus, Mannheim 1984, S. 127–168.

195 Der Film lief von März 1966 bis Mai 1967 in wenigen Kinos der DDR und durfte lange Jahre hindurch nur in geschlossenen Veranstaltungen von Parteischulen oder „gesellschaftlichen Organisationen“ gezeigt werden.

individueller Verstrickung in die Kriegs- und Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus. Doch wie weit reichten solche vereinzelt Filmwerke in einem politischen System, das im Rahmen des aufklärerisch gemeinten, antifaschistischen Wandlungsgedankens nur eine bestenfalls selektive Auseinandersetzung mit ideologischem Fanatismus, Kriegsbegeisterung und aktivem Mitleid zuließ? Im langen Prozeß des Scheiterns von *Haus im Feuer* jedenfalls werden die tief im Gewebe der künstlerischen und kulturpolitischen Instanzen verankerten Disziplinierungs- bzw. Selbstdisziplinierungspotentiale oder anders ausgedrückt: die Reichweite der Diskurshegemonie des Deutungsanspruchs von Geschichte erkennbar. Der beständige Kanonisierungsdruck wirkte nachhaltig und behinderte mehreres fortwährend, wenn auch in unterschiedlicher Intensität: in erster Linie eine kontinuierliche Auseinandersetzung über filmische Zugänge zum Thema und eine Verständigung mit den Rezipienten unterschiedlicher Generationen. Gleichzeitig verharrte die Vergegenwärtigung der NS-Vergangenheit in ihrer, in der eigenen Biographie erfahrenen, Widersprüchlichkeit im DEFA-Film in einer zwar flexiblen, doch letztlich stark limitierten Bandbreite von Sichtweisen auf Verhaltensweisen und Motivlagen nationalsozialistischer „verführter“ Menschen der Kriegsgeneration. Auf der einen Seite vermochte so die diskursive „Engführung“ durch kulturpolitische Einschnitte (wie 1957 und 1965) abweichende künstlerische Ansätze und kritische Wertungen immer wieder einzuholen. Doch ließen auf der anderen Seite die interpretatorischen Ambivalenzen der Rezeption und der biographische Eigensinn der künstlerischen Akteure die Filmbotschaften nie völlig im herrschenden Geschichtsdiskurs aufgehen.