

Karsten Fritz

Juden im Spielfilm der DDR

Am 17. Mai 1946 erhielt die Deutsche Film AG (DEFA) eine Lizenz der sowjetischen Besatzungsmacht und war damit die erste neu gegründete deutsche Filmgesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Gegensatz zu den Westzonen sollte in der Sowjetzone die Filmproduktion in einem einzigen Unternehmen zentralisiert werden. Die DEFA war beauftragt, Filme zu drehen, die Antworten auf wichtige Lebensfragen geben, Lebensmut vermitteln, die Wahrheit verkünden und das Gewissen der Deutschen aufrütteln sollten. Nach heutiger Sehgewohnheit, die ganz wesentlich von Steven Spielbergs *Schindlers Liste* geprägt ist, erwartet man unter dieser Zielstellung zahlreiche filmische Auseinandersetzungen mit der Shoa, Darstellungen von jüdischem Leben und den Beziehungen zwischen deutschen Juden und Nichtjuden. Tatsächlich weist aber die Spielfilmproduktion der DEFA nur einzelne Werke zu diesem Themenfeld auf, deren Spezifika hier dargestellt werden sollen. Eine Bewertung der DEFA-Dokumentarfilme sowie der Fernsehproduktionen, die zweifellos hinsichtlich der filmischen Ästhetik wie auch hinsichtlich der Kulturpolitik einen wichtigen Einfluss ausübten, kann an dieser Stelle nicht erfolgen.

Über vier Jahrzehnte lang waren die Studios in Potsdam-Babelsberg die staatliche Filminstitution der DDR. Hier wurden im Jahr durchschnittlich 15 bis 18 Spielfilme gedreht, insgesamt ca. 700 Streifen. Etwa zehn Prozent aller DEFA-Filme setzen sich mit der jüngsten deutschen Geschichte, insbesondere der Zeit des Hitlerfaschismus auseinander. Und fast nur hier lassen sich Filme einordnen, die jüdische Charaktere gestalten sowie jüdisches Leben in Deutschland und die Shoah thematisieren. Der Anteil an Gegenwartsfilmen bei der DEFA beträgt dagegen ca. 60 Prozent.

Trotz dieses hohen Anteils ist festzustellen, dass es nur wenige Filme gibt, die sich mit dem Völkermord an den Juden aus einer Gegenwartssicht befassen. Auch gibt es kaum Filme zur jüdischen Kultur selber. Auf die Frage, warum dies so ist, erhielt die Potsdamer Filmhistorikerin Elke Schieber unter Kollegen immer die gleiche Antwort: „Weil die Klassenfrage die entscheidende war. Ob jemand Jude war oder nicht, das war egal. Und das war auch gut so.“¹ Diese Aussage muss in direktem Zusammenhang mit dem kulturellen und ideologischen Diskurs in der DDR gelesen werden, welcher sich nach Frank Stern, Kulturwissenschaftler an der Universität Wien, etwas verkürzt wie folgt formulieren lässt: Delegitimierung der

antidemokratischen Vergangenheit und Legitimierung der antifaschistischen Gegenwart.² Stern warnt aber auch vor der zu einseitigen Betrachtung, in den Filmen der DEFA nichts anderes zu sehen, als eine Instrumentalisierung von Juden und jüdischen Themen für politische und ideologische Zwecke. Vielmehr weisen viele Filme durchaus offene Elemente auf, die man nicht auf vom Staat erwartete normierte Haltungen gegenüber Juden oder einen verordneten Antifaschismus reduzieren kann.

Betrachtet man die filmischen Beiträge unter dem hier gewählten Focus, stellt man schnell fest, dass die Behandlung des Themas ganz entscheidend dem Engagement einiger herausragender Künstlerpersönlichkeiten mit zumeist jüdischen Wurzeln zu verdanken ist.

Als erstes muss hier Kurt Maetzig genannt werden. Er drehte 1947 mit *Ehe im Schatten* den erfolgreichsten Nachkriegsfilm überhaupt. Innerhalb von vier Jahren haben den Film zehn Millionen Deutsche gesehen, was für diese Jahre immens war und auf Hunger nach Bildern des Verstehens und der Unterhaltung hindeutet. Der Film erzählt die Geschichte des Ehepaars Gottschalk - beide Schauspieler und sie Jüdin -, das nach unablässigen Drangsalierungen in den Freitod getrieben wird. In fast dokumentarischer Abfolge wird die Verschlechterung von Status und Lebenssituation der Juden, aber auch der Opportunismus der Nichtjuden gezeigt. Vieles wird nur angedeutet: Wenige Jahre nach dem Krieg war es auch noch nicht notwendig, die Maßnahmen der Judenverfolgung zu erklären – war doch schließlich jeder Filmbesucher irgendwie auch Zeuge der gerade zurückliegenden Ereignisse gewesen. Der Film entstand aus dem Willen, deutsch-jüdische Erfahrung aufzuarbeiten und zu zeigen, „wie nicht-jüdische Deutsche versagt und jüdische Deutsche die Zeichen an der Wand nicht wahrgenommen haben“³. Damit ordnet sich *Ehe im Schatten* in eine Reihe von Filmen ein, die eine Bestandsaufnahme des materiellen und vor allem des moralischen Trümmerfeldes liefern, das der Nazismus hinterlassen hatte.⁴ Diese filmischen Auseinandersetzungen mit den Themen Faschismus, Terror, Krieg und Holocaust und den damit verbundenen Fragen nach Schuld und Verantwortung erfolgten noch ganz aus der Sicht eines bürgerlich kritischen Realismus, begründeten eine wichtige Traditionslinie der DEFA, fanden auch international viel Resonanz und wurden als positives Zeichen einer geistigen Wandlung der Deutschen gewertet. Kritik an diesem Film kam von Siegfried Kracauer: *Ehe im Schatten* sei politisch unreif, weil die Schilderung des Einzelschicksals implizit ein Entlastungsangebot an die Zuschauer sei und keine substantielle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seiner Ideologie erfolge.⁵ Kracauer verschweigt dabei allerdings eine wichtige Intention von Kurt Maetzig, diesen Film überhaupt zu

drehen: Auch dessen Mutter war, um sich dem Zugriff der Nazis zu entziehen, in den Freitod gegangen.

Filme über jüdische Themen berichten nicht nur über historische Ereignisse mit realen und fiktiven Personen, sie spiegeln auch die kulturelle Atmosphäre der Produktionszeit und reflektieren die ganz persönlichen Erfahrungen der Filmemacher. Neben Kurt Maetzig sei hier stellvertretend verwiesen auf Erich Engel (*Affaire Blum*, 1948) und Falk Harnak (*Das Beil von Wandsbek*, 1950).

Auf der zweiten Parteikonferenz der SED 1952 wurde erstmals ein direkter politischer Einfluss auf die Themenwahl der DEFA genommen: Es galt der politischen Situation zweier deutscher Staaten gerecht zu werden und die sozialistische Entwicklung in der DDR selber zum Schwerpunkt filmischer Reflexion zu machen. Damit wurde die allgemein humanistische Thematik, die die Filme der ausgehenden 1940er Jahre geprägt hatte, durch die Stoffsuche in der Gegenwart der DDR abgelöst. Stern macht in diesem Zusammenhang auf eine bemerkenswerte Entwicklung in der bildhaften Gestaltung jüdischer Themen im Film aufmerksam: Themen wie Judenverfolgung und Deportation würden „nur“ noch verbal benannt und dienten zur Illustration des Terrorcharakters des Naziregimes. Jüdische Figuren in den DEFA-Filmen Ende der 1940er Jahren hätten Namen, seien individualisiert, in denen der 1950er Jahren gäbe es dagegen keine Juden mehr in persona.⁶ Stattdessen, so konstatiert auch der Filmhistoriker Frank Schenk, würde Deutschland reduziert auf Hitler, seine industriellen Hintermänner und Konzentrationslager, dessen kommunistische Insassen sich auf die Selbstbefreiung vorbereiteten.⁷ Gegen diese Abstraktionen wandten sich Ende der 1950er Jahre insbesondere zwei Regisseure: Konrad Wolf und Frank Beyer.

Konrad Wolf schuf in Filmen wie *Sterne*⁸ (1959) und *Professor Mamlock* (1961) Bilder von Juden und ihrer Verfolgung, die sich tief im Bewusstsein der Zuschauer festgesetzt haben und später in anderen Darstellungen immer wieder zitiert wurden: „Diese Bilder halfen eine historische Legitimität in der Auseinandersetzung mit der Shoah zu schaffen, die Vernichtungspolitik wurde vorstellbarer, erklärbarer, als es Schulbuchtexte mit oft übertrieben ökonomischer Begründung des Faschismus vermochten.“⁹ In seinem autobiografisch gefärbten Film *Ich war 19* (1968) lässt Wolf einen russischen Offizier jüdischer Herkunft auf Deutsch Heine zitieren, Antifaschismus wird zu einer kulturellen Herausforderung. Gleichzeitig empfiehlt Wolf Deutschland als einen Ort, wo sich deutsche Juden wieder einrichten können. Schließlich thematisiert Wolf in *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973) am Beispiel der Massenerschießung von Juden in Babi Jar bei Kiew

den Widerspruch von der scheinbar bewältigten Vergangenheit und dem, was die Menschen wirklich von ihr trennt. Der Held des Films, der Bildhauer Kimmel, hat ein Gedenkrelief geschaffen, das in der Dorfföfentlichkeit auf Ablehnung stößt. Er rechtfertigt sein Werk und sagt: „Man sieht etwas auf den ersten Blick, und auf den zweiten Blick sieht man noch etwas anderes.“ Er fragt sich, ob wir inzwischen nicht gedankenlos an all den Denkmälern vorbeigehen, eben weil uns der „zweite Blick“ abhanden gekommen ist. Dieser Film ist eines der wenigen Beispiele dafür, dass sich ein Filmemacher mit dem Völkermord an den Juden aus einer gegenwärtigen Sicht beschäftigt hat.

Frank Beyer hat mit zwei Filmen DEFA-Filmgeschichte geschrieben und dabei zugleich auch eine neue Sicht auf den deutsch-jüdischen Kontext erbracht. Er begibt sich direkt an die Orte des Sterbens: ins KZ und ins Ghetto. *Nackt unter Wölfen* (1962) ist der erste DEFA-Film, der ausführlich die Situation in einem KZ darstellt und der ganz eindeutige Hinweise auf die Todesmärsche und auf Auschwitz liefert. Damit gibt er die Folie für den zehn Jahre später gedrehten Film *Jakob der Lügner* (1973) ab (nach dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker). Erzählt wird die Geschichte des Schusters Jakob, der behauptet, ein Radio versteckt zu haben und so mit seinen frei erfundenen Nachrichten zum Hoffnungsträger für seine Leidensgenossen in einem polnischen Ghetto wird. Der Film hat Humor und Ironie und bis heute nichts von seiner Wirkungskraft eingebüßt.

Abschließend sei noch auf einen Solitär hingewiesen: auf den von Horst Seemann 1980 gedrehten Film *Levins Mühle*. Dies ist der wohl einzige Beitrag der DEFA zur jüdischen Alltagskultur, verortet in einem westpreußischen Dorf in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts. Hier leben Deutsche, Polen, Juden und Zigeuner in einem multikulturellen Rahmen zusammen. Mit hoher Intensität spiegelt der Film Atmosphäre und Zeitgeist und thematisiert lange vor der Auseinandersetzung mit der Shoah die Verdrängung als deutsche Bewältigungsform.

Zieht man mit zeitlicher Distanz ein Resümee, so könnte man sagen, dass die DEFA mit ihren besten Filmen ein Ort der moralischen Unruhe war. Besonders denkwürdig ist die Schlusszene in *Levins Mühle*: Der reaktionäre Mühlenbesitzer Johann (Erwin Geschonneck), der Levins Mühle zerstört und ihn aus dem Dorf getrieben hat, wird immer wieder verfolgt und zur Rede gestellt von Philippi (Kurt Böwe), einem philosophierenden Wandermaler. Eines Tages kommt es zwischen den beiden auf dem Marktplatz wieder zu einer Begegnung, genervt herrscht Johann Philippi an: „Ach lassen Sie mich doch endlich in Ruhe“. Philippi erwidert: „Nein, nein, nein!“

Zitiervorschlag:

Karsten Fritz: Juden im Spielfilm der DDR, in: Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 4. Jg., 2010, Nr. 6, S. 1-5 [dd.mm.yyyy].

¹ Schieber, Elke: „Vergesst es nie – Schuld sind sie!“ – Zur Auseinandersetzung mit dem Völkermord an den Juden im Gegenwartsfilm der DEFA, in: Deutsches Filminstitut (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart – Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, München 2001, S. 36-47, hier S. 45.

² Stern, Frank: Ein Kino subversiver Widersprüche – Juden im Spielfilm der DDR, in: DEFA-Stiftung (Hg.): apropos: Film 2002 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2002, S. 8-23, hier S. 13.

³ Stern, Kino, 2002, S. 13.

⁴ Zum Beispiel *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946), *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht, 1946), *Affaire Blum* (Erich Engel, 1948), *Unser täglich Brot* (Slatan Dudow, 1949)

⁵ Vgl. Kracauer, Siegfried: Der anständige Deutsche. Ein Filmporträt, in: Film und Fernsehen, Heft 1 (1999), S. 6-8.

⁶ Vgl. Stern, Kino, 2002, S. 17.

⁷ Vgl. Schenk, Ralf: Mitten im kalten Krieg. 1950 bis 1960, in: Schenk, Ralf / Filmmuseum Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin 1994, S. 50-157, hier S. 107. Schenk bezieht sich in seiner Aussage auf die Thälmann-Filme von Kurt Maetzig.

⁸ Detaillierte Bewertung bei Elsaesser, Thomas: Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in „Sterne“, in: Wedel, Michael / Schieber, Elke (Hg.): Konrad Wolf – Werk und Wirkung, Berlin 2009, S. 73-92.

⁹ Stern, Kino, 2002, S. 17.