

■ Axel Doßmann

***Nackt unter Wölfen*, eine Neuverfilmung**

Über die Grenzen emotionaler Erkenntnis und historischer Gerechtigkeit im öffentlich- rechtlichen Fernsehen

Laut Filmemacher Michael Kloft ist auch NS-Geschichte im deutschen Fernsehen kein garantierter Quotenbringer mehr. Es komme auf die »Idee und Machart« an, mit der diese Zeitgeschichte dem Publikum angeboten wird, insbesondere, wenn eine Zielgruppe unter 50 Jahren erreicht werden soll.¹ Welche »Ideen« wurden für die Neuverfilmung von Bruno Apitz' Roman *Nackt unter Wölfen* entwickelt? Für welche »Machart« investierte die ARD knapp 5 Millionen Euro? Welchen Plot, welche Dramaturgie, welche Bildästhetik halten Produzent Nico Hofmann, Drehbuchautor Stefan Kolditz und Regisseur Philipp Kadelbach für sinnvoll und nötig, damit sich 70 Jahre nach der Befreiung des KZ Buchenwald Millionen Menschen freiwillig mit der Geschichte des Nationalsozialismus konfrontieren?

Nackt unter Wölfen sei die »wichtigste Arbeit« seiner Karriere, behauptete Nico Hofmann gegenüber dem *Magazin* der *Süddeutschen Zeitung* drei Tage vor der Fernsehpremiere. Zur Primetime am 1. April 2015 sahen dann über 5,4 Millionen (17 Prozent des Marktanteils) den Film über die fantastische Rettung eines Kindes im KZ Buchenwald. (Abb. 1 und 2) Das »junge« Publikum der 14- bis 49-Jährigen lag laut Medienanalyse

bei einem Anteil von 13,1 Prozent, etwa jeder Achte war demnach jünger als 50 Jahre.² Ist die Quote ein Indikator für die Bereitschaft in der Bevölkerung Deutschlands, sich über die Verbrechen des Nationalsozialismus aufklären zu lassen? Oder erklärt sich die Quote zu großen Teilen aus der Neugier jener Ostdeutschen, die den politischen Abenteuer-Roman und DEFA-Film noch aus sozialistischen Schulzeiten kennen wie auch der Autor dieser Kritik? Im antifaschistischen Mythos der DDR galt Auschwitz als ein Elendsort für sinnloses Sterben, Buchenwald hingegen wurde 1963 retrospektiv als ein zukunftsgeisser Kampfplatz der kommunistischen Internationale entworfen. Im Romanplot endet die opferreiche Solidarität der kommunistischen KZ-Häftlinge zur Rettung eines aus Auschwitz nach Buchenwald deportierten Waisenkindes mit einem Triumph über die SS. Aus der suggestiven, erst 1948 geprägten Sprachformel von der »Selbstbefreiung« des Lagers am 11. April 1945 wurde mit Frank Beyers DEFA-Inszenierung der zum Lagertor stürmenden Masse eine Ikone des sozialistischen Realismus.³ Wie setzt im Jahr 2015 das gesamtdeutsche Fernsehen Apitz' ergreifende Fabel in Szene? Wird es nach den heftigen öffentlichen Debatten über »rote Kapos« und die Rettungsmacht der Politischen durch »Opfertausch« bei der ARD neue Film-Helden geben? Wie werden (deutsche) Kommunisten, die Hauptakteure des Romans, heute dem internationalen⁴ Fernsehpublikum vorgestellt? Brechen in der neudeutschen Neuverfilmung amerikanische Panzer durchs Lagertor – anstelle der bewaffneten Häftlingsmassen im DEFA-Film?

Auf die Frage »Woher kommt Ihr vielbeschworenes Gespür für den Massengeschmack«



Abb. 1 und 2: Im Versteck: Die KZ-Kameraden in väterlicher Sorge um »ihr« Kind.

zeigte Nico Hofmann für das SZ-Fotoporträt unter dem Schlagwort »Sagen Sie jetzt nichts« auf seinen Bauch.⁵ Hofmanns Bauchgefühl mochte noch vom Quotenerfolg von *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) stimuliert worden sein, bei dem er ebenfalls Kolditz und Kadelbach für Drehbuch und Regie engagiert hatte. Doch wie lässt sich erklären, dass die ARD im 25. Jahr des vereinigten Deutschlands ausgerechnet auf *Nackt unter Wölfen* (1958) setzt, ein Buch, das Ruth Klüger als sentimentalen und literaturästhetisch unerheblichen »Kitschroman«⁶ bezeichnet hat? Historikerin Karin Hartewig versteht den Roman zu Recht als »Parabel des antifaschistischen, kommunistischen Widerstandskampfes« im KZ Buchenwald,⁷ Gedenkstättenleiter Volkhard Knigge hält Roman und DEFA-Film für den »besten Propaganda-Coup der DDR«.⁸ Um zu verstehen, wie dieser bereits im DDR-Sozialismus so erfolgreiche Stoff im Jahr 2015 ein Quoten-Tagessieger werden konnte,⁹ skizziere ich zunächst die Geschichte des Romans, die Drehbuchentstehung und die Selbstvermarktungsstrategien der beteiligten Filmemacher, bevor ich filmanalytischen Aspekten nachgehe.

Selbstzensur und Authentifizierung des »Buchenwald-Kindes« durch Apitz

Die ARD-Verfilmung ist der dritte deutsche Film, der sich auf den gleichnamigen Roman von 1958 bezieht. Apitz selbst wollte aus dem Stoff 1955 zunächst ein Drehbuch für die DEFA entwickeln. Doch die SED hielt nach drei Filmen über KPD-Führer Ernst Thälmann und die Rolle der Kommunisten im antifaschistischen Widerstand einen Spielfilm über die heldenhafte Rettung eines polnischen Kindes für überflüssig. Um so größer war die Genugtuung für Apitz, dass er nach seinem Romanerfolg und dem Drehbuch für eine erste Verfilmung im DDR-Fernsehen (1960) schließlich auch für die DEFA das Drehbuch schreiben sollte. Der kommunistische Arbeiter, Autodidakt und Überlebende des KZ Buchenwald übernahm außerdem die Beratung am Set und gab sich selbst eine signifikante Nebenrolle.¹⁰

Für Drehbuchautor Stefan Kolditz war das Erscheinen der kritischen Neuedition von Apitz' Roman 2012 der Ausgangspunkt. Der DDR-Bestseller stand jetzt nicht länger unter dem Verdacht, ein Auftragswerk gewesen zu sein. Tatsächlich hatte Apitz seine Geschichte auch gegen die Säuberungspolitik der SED geschrieben. Dieser Befund verwandelte den SED-treuen, 1979 verstorbenen Arbeiterschriftsteller in der öffentlichen Wahrnehmung etwas voreilig in eine tragische Figur, die einer Rehabilitation bedürfe. Nico Hofmanns Ufa-Fiction GmbH sicherte sich die Filmverwertungsrechte, und Kolditz, der 1956 geborene Sohn eines DEFA-Regisseurs, begann seine Arbeit am Drehbuch. Erst seine letzte Fassung vor den Dreharbeiten reklamiert einschränkend, »nach Motiven des Romans« entstanden zu sein.

Im Nachwort zur Neuedition arbeitet Mitherausgeberin Susanne Hantke mit ihrem Vergleich des veröffentlichten Romans mit früheren Versionen wichtige Veränderungen heraus. Apitz wollte mit dem Roman auch jene kommunistischen Kameraden aus seinen Buchenwald-Jahren verteidigen, die von den aus dem Moskauer Exil zurückgekehrten SED-Führungskadern nachträglich der Kollaboration mit der SS verdächtigt und Parteisäuberungen ausgesetzt worden waren.¹¹ Bis zur vorletzten Fassung seines Manuskripts hatte Apitz Einblicke in das »Dschungelgesetz« zu geben versucht, ein ungeschriebenes Lagergesetz, »unter dem wir ja schließlich alle standen und das uns zwang, Handlungen zu begehen, die wir unter normalen Umständen vermieden hätten«, so Apitz in einem Brief an seinen Lektor, dem er die Änderungswünsche von Walter Bartel, dem einstigen Leiter des Buchenwalder Lagerwiderstandes, erläuterte.¹²

Doch am Ende beugte sich Apitz der Kritik der Kameraden, die in seinem Roman die »politische Linie« vermissen.¹³ Er übte Selbstzensur, strich die wenigen unmissverständlich kritischen Szenen, bis von der bitteren Wahrheit des unbarmherzigen und egoistischen Handelns in den Grauzonen des Lagers nur wenig mehr übrig blieb als ein Satz, den er dem Lager-

ältesten in den Mund legte: »Manchmal denke ich, wir sind doch eine verdammt hartgesottene Gesellschaft geworden...«¹⁴ Mit dem veröffentlichten Roman gab der Überlebende nicht nur »den ›roten‹ Kapos von Buchenwald ihr moralisches Ansehen« zurück, sondern überdeckte auch die »schmerzlichen und beunruhigenden Aspekte der Vergangenheit«. ¹⁵ Apitz' kommunistische Heilsgeschichte wurde zum richtigen Zeitpunkt fertig. Ende der 1950er Jahre war die Phase der internen Angriffe der SED gegen kommunistische Funktionshäftlinge sowie der stalinistischen Parteisäuberungen von 1949/50 vorüber, die Moskauer Exil-Kommunisten hatten ihre Macht gesichert. Die parteipolitische Kritik am Verhalten Einzelner wollte ohnehin nicht auf historische Wahrheit oder gar selbstkritische Aufklärung hinaus, die Anfeindungen hatten aber die führenden Köpfe der Lager-KPD in der DDR in die Selbstverteidigung gedrängt. Apitz' ehrende Betonung der führenden Rolle der KPD im Lager war für die einstigen Funktionshäftlinge eine Genugtuung und entsprach auch den vielseitigen Bedürfnissen von SED-Politikern nach historischer Sinnstiftung und Legitimation der DDR. Sie sorgten dafür, dass der Roman zum V. Parteitag der SED und damit noch vor der Eröffnung der »Nationalen Mahn- und Gedenkstätte« Buchenwald im Herbst 1958 erschien, ein Nationaldenkmal, das die geschichtsteleologische Fortschrittsgewissheit mit seinen Mitteln auf dem Ettersberg inszenierte.¹⁶

Unberührt von Apitz' Selbstzensur blieb die Fabel vom heimlich versteckten Kind, das im Roman zwar als Waisenkind jüdischer Eltern aus Polen erkennbar wird, aber sonst ein objekthaftes Symbol bleibt – »das Buchenwald-Kind«. ¹⁷ Sehr wahrscheinlich hat Apitz erlebte und kolportierte Geschichten über mehrere im KZ Buchenwald gerettete Kinder in den 1950er Jahren zu seiner *einen* Kinderfigur verdichtet. Der Roman verzichtet darauf, die realgeschichtlich geretteten wie auch die ermordeten Kinder in Buchenwald zu erwähnen. Zahlreichen Helfern, maßgeblich politischen Häftlingen, war es mit der Einrichtung von Lehrwerkstätten seit 1939 gelungen, Jugend-

lichen eine Überlebenschance zu bieten. Die solidarische Hilfe von »Politischen« war der wesentliche Grund dafür, dass während der letzten Monate des völlig überfüllten Lagers etwa 900 Kinder und Jugendliche überleben konnten. Wahr ist aber auch, dass der vergleichsweise wirkungsmächtige internationale Lagerwiderstand des KZ Buchenwald die Ermordung von insgesamt etwa 1.600 anderen Kindern und Jugendlichen durch die SS nicht hat verhindern können – nicht zuletzt, weil der organisierte Widerstand andere Prioritäten hatte, die mit dem Grundethos politischer Häftlinge, wenigstens Kinder zu retten, konkurrierten.¹⁸

Apitz wollte genau diesen Konflikt als Schriftsteller dramatisch gestalten. Er nahm den realhistorischen Terror der Weimarer Gestapo gegen eine Gruppe kommunistischer Funktionshäftlinge, die riskiert hatten, im August 1944 im Lager eine Gedenkfeier für den ermordeten Ernst Thälmann abzuhalten, als Vorlage für seine Fiktion, dass die Lager-SS die internationale Widerstandsorganisation zerschlagen wollte, indem sie »das« Kind als Erpressungsmittel einsetzte. In der historischen Wirklichkeit war es kein verstecktes Kleinkind, das eine lebensbedrohliche Situation für diese Widerstandskämpfer herbeiführte, sondern ihr kommunistischer Totenkult für den KPD-Führer, der von anderen KZ-Insassen an die SS vertrat wurde.

Bei Apitz steht das Kind als Symbol einer Versöhnung von Herz und Vernunft im Mittelpunkt seiner abenteuerlichen Geschichten über Kommunisten, die mit Mutterwitz eine patriarchale Neugeburt »ihres« Kindes unter den Bedingungen eines SS-Lagers bewerkstelligen. Sie adoptieren gewissermaßen das Kind, das in Embryonalhaltung – »wie eben dem Mutterleib entrissen« – im Koffer liegt. In Ermangelung einer »Mutterbrust« schmuggeln die Männer mit einer Wärmeflasche vor dem Bauch nahrhafte Milch an der SS vorbei zum Kind im krippenähnlichen Koffer; eine abenteuerliche Schleusung durch einen Kamin-schacht beschreibt Apitz als »reinste Zangengeburt«. Das Roman-Kind erhält keine Stimme, bleibt sprachlos. Erst in seiner pathetischen

Schlusspassage lässt Apitz das Kind als »schreiendes Bündel« durch »die Enge des Tores« quirlen, »auf den befreiten Wellen« des Menschenstroms der Häftlinge.¹⁹ Nicht zuletzt diese, von der Botschaft getriebene Dramatisierung einer Geburt des neuen Menschen im Moment der Selbstbefreiung hat Ruth Klüger veranlasst, von sentimentalem Kitsch und Trivalliteratur zu sprechen.²⁰

Kritik am Roman- und Filmstoff übten Journalisten aus Polen, die der DEFA-Produktion auf dem Moskauer Filmfestival im Sommer 1963 vorwarfen, die Verhältnisse in NS-Lagern zu verharmlosen, zu »lackieren«. Ein Zufall ließ DDR-Journalisten auf die Spur eines Buchenwald-Überlebenden kommen, dessen Schicksal Ähnlichkeiten mit der Roman-Figur hatte. Jetzt sollte der märchenhaft erzählte heldische Widerstand gewissermaßen mit einem geretteten Kind bewiesen werden – Stefan Jerzy Zweig in Israel schien sich dafür zu eignen. Apitz, der sich mit seinem Buch- und Filmerfolg immer weiter von seinen kritischen Ausgangsimpulsen entfernt hatte, war 1964 bereit, Zweig in der DDR-Öffentlichkeit als das reale Vorbild für seine Romanfigur darzustellen – vielleicht glaubte er inzwischen selbst daran? Der mittlerweile 23-Jährige wurde in die DDR eingeladen und von Apitz als »sein Sohn« in die Arme geschlossen.²¹ Eine Sonderbeilage der *BZ am Abend* zitierte sinnentstellend aus dem Zeugenbericht, den der leibhaftige Vater Zacharias Zweig 1961 für die Gedenkstätte Yad Vashem (in Unkenntnis des Romans) autorisieren ließ. Im Fazit der Authentifizierungskampagne in der DDR wurde behauptet: »Die dokumentarischen Zeugnisse, die uns über Stefan Jerzy heute zur Verfügung stehen, bestätigen, dass der Roman *Nackt unter Wölfen* der Wahrheit und Wirklichkeit in vollem Maße gerecht wird, daß nur Einzelheiten dichterisch frei gestaltet wurden.«²²

Zu den frei erfundenen Einzelheiten gehörte die in der *BZ am Abend* sogar eingestandene Tatsache, dass Stefan Jerzy Zweig kein Waisenkind war, sondern im August 1944 zusammen mit seinem Vater ins Lager deportiert wurde. Doch negiert wurde für den vermeintlich wahrhaftigen Roman weit mehr als ein leiblicher

Vater: Zweig kam nicht illegal und nicht erst 1945 ins Lager, sondern wurde wie sein Vater, obwohl erst drei Jahre alt, als »politischer Jude« registriert und von deutschen politischen Häftlingen, die im Lager Funktionen innehatten, geschützt. Der »blonde Junge« war nicht nur unter den Gefangenen, sondern auch bei einigen SS-Männern gut bekannt. Er und sein Vater konnten durch die Hilfe von einflussreichen »Politischen« mehrfach gerettet werden vor bedrohlicher Krankheit und einer unmittelbar bevorstehenden Deportation. Bereits ein zweiseitiger Zeugenbericht von Zacharias Zweig in einer ersten Gesamtdarstellung der Lagergeschichte, die kommunistische Überlebende 1949 herausgaben, hätte vor Augen führen können, wie wenig die Romanfigur des Kindes mit dem Überleben von Zweig (und seinem Vater) gemein hatten.²³ Doch solche Details wurden rhetorisch vergessen gemacht.²⁴

Vorfilmische Entscheidungen: Das Drehbuch für die Ufa

Mitarbeiter der Gedenkstätte Buchenwald boten dem Filmteam 2012 Unterstützung dabei an, auf der Grundlage rekonstruierter Lager- und Lebensgeschichten von noch wenig bekannten Jugendlichen ein neues Drehbuch zum Thema der »Kinder von Buchenwald« zu wagen. Doch offenbar war der international bewährte Mythos und Markenname »Nackt unter Wölfen« für die Filmemacher zu attraktiv, um ihren Plan einer Neuverfilmung fallen zu lassen.

Stefan Kolditz wollte mit seinem Drehbuch nach eigener Aussage »drei Narrative« vereinen: Das KZ Buchenwald sieht er als »Narrativ der SS«: »die Inszenierung des KZs als Verkörperung ihrer absoluten Macht und rassischen Überlegenheit [sic]«. Apitz habe sein Narrativ von der »moralischen Überlegenheit der Kommunisten bei der Rettung eines einzelnen Kindes« dagegen gehalten. »Mein Narrativ nach Motiven der Neuauflage des Romans«, so Kolditz, »ist eine Neuinterpretation, die den Kern des Romans verteidigt und gleichzeitig, 57 Jahre nach seinem ersten Erscheinen, durch eine Vielzahl von Quellen und neuesten Forschungen korri-

giert und differenziert.« Kolditz zufolge stimmt Apitz »nicht das reine Hohelied der kommunistischen Ideologie an, sondern unterläuft es, indem er etwas viel Grundsätzlicheres als einen glorifizierenden Sieg der Kommunisten erzählt: dass Menschlichkeit erst möglich wird, wenn die Ideologie überwunden ist. Denn das Kind wird im Roman nicht durch die kommunistische Partei gerettet, sondern gegen sie.«²⁵

Seine Lesart erinnert an die von Marcel Reich-Ranicki aus dem Jahr 1961. Der Literaturkritiker hatte den Erfolg bei DDR-Bürgern so zu erklären versucht: »In einem Land, in dem das Lied gesungen wird, das mit den Worten beginnt: 'Die Partei, die Partei, die hat immer recht', ist man für einen Roman dankbar, der eine Aktion rühmt, die möglich wurde, weil ein Genosse sich widersetzt hat. [...] Dort, wo der Terror herrscht, sucht man im Bild der Vergangenheit mit besonderem Eifer und erstaunlichem Spürsinn die Parallelen zur Gegenwart. Romane, die zeigen, daß es nicht nur nötig, sondern auch möglich ist, dem Terror Widerstand zu leisten, werden dort, bewußt oder unbewußt, als Trost empfunden. Der außerordentliche Publikumserfolg, der *Nacht unter Wölfen* jenseits der Elbe zuteil wurde, hat also seine guten Gründe.«²⁶

Dieser eigensinnige Lektürevorschlag läßt sich für die Millionen LeserInnen in der DDR nicht empirisch nachweisen. Für weitaus triftiger als Reich-Ranickis Wunschenken halte ich die bislang übersehene Kritik einer DDR-Soziologin aus den 1980er Jahren. Cordula Günther kritisierte Apitz' Darstellung u. a., weil er die SS-Täter als Unmenschen und Bestien darstellte. Entsprechend klischeehaft war in Leserbriefen und DDR-Rezensionen von der »Bestie in Menschengestalt« oder »faschistischen Tieren« die Rede. Günther erkannte in dieser Stilisierung die Einladung zu einer unangemessenen Selbstberuhigung unter den (Ost-)Deutschen. »Dadurch, daß Apitz das Schwergewicht der Darstellung auf den Widerstand legt und die Schuldigen als Unmenschen darstellt, von denen sich der Leser distanzieren kann und muss, übt er eine Art Entlastungsfunktion aus.«²⁷

In der Tat entwarf Apitz das KZ als Kampfplatz, auf dem der Sieg der Widerstandskämpfer gegen die Faschisten nur errungen werden konnte, weil die Kommunisten es – nach inneren und internen Konflikten – verstanden, parteipolitische Ziele in internationaler Solidarität mit humanistischen Ideen zu vereinbaren. Aus Leid und Erniedrigung gingen sie am Ende als siegreiche »Kämpfer« hervor, die an die »unsterblichen« Opfer des Kampfes gegen den »Klassenfeind« erinnern. Auf solche Märtyrer ließ sich die Jugend verpflichten.²⁸

Nacht unter Wölfen gehört zu jenen Romanen, in denen eine Kinderfigur Erwachsenen als Katalysator für ethische Entscheidungen in Dilemma-Situationen dient. Weil Kinder – in der westlich-romantischen Vorstellung von Kindheit – als unschuldig, besonders verletzlich und darum schutzbedürftig gelten, gesellschaftlich die Zukunft repräsentieren und mütterliche bzw. väterliche Instinkte wecken, kann ein Kind in der Mitte von Erwachsenen in einer Extremsituation wie hier im KZ Handlungen einfordern sowie Moralprinzipien und Verantwortungsbewusstsein reaktivieren, die angesichts der engen Handlungsspielräume sonst außer Kraft gesetzt waren. Der Roman erlaubt es, über die spezifisch kommunistischen Leitbilder hinweg das Menschliche darin zu universalisieren.²⁹

Kolditz hofft, mit einer quasi entideologisierten Version des Romans »die immer noch getrennte Erinnerungskultur« in Ost und West »in ein gemeinsames nationales Gedenken« überführen zu können. Ihm zufolge wird Menschlichkeit generell erst möglich, »wenn die Ideologie überwunden ist«. Die Neuerfilmung will sich insofern auch als Kritik an tradierten Geschichtsbildern Westdeutschlands verstanden wissen, indem sie auf politischen Widerstand jenseits von Stauffenberg und Weißer Rose aufmerksam macht.³⁰

Im historischen Indikativ: Der Prolog des TV-Films

Der Fernsehfilm beginnt mit Schwarzbildern. Von der Tonspur kommen Fahr- und Stimmgeräusche. Männer werden im Dunkel sichtbar,

sie stehen in der Enge eines rumpelnden Fahrzeugs. Ein alter Mann äußert müde »kann nicht mehr«, der junge Mann neben ihm redet ihm gut zu. Noch in der ersten Filmminute folgt auf die Worte »Es ist alles meine Schuld« des Alten eine erste Rückblende in hellen Pastellfarben: Ein Grammophon spielt die »Bayrische Hochzeit« – Familien- und Liebesidylle unter blauem Himmel. Eine hübsche Frau ist hochschwanger, in ihrem verliebten Partner erkennen wir den jungen Mann aus den ersten Einstellungen, in seinem Vater den älteren Mann. Das Bild privater Harmonie wird durch ein scherzhaft verliebtes Streitgespräch belebt, ob das erwartete Kind nun Anton oder Emil heißen soll. Eine Tochter schließt das Drehbuch aus, dieser Film soll von Vätern und Söhnen erzählen, von Vaterliebe und der Aufopferung überwiegend deutscher Männer für einen jüdischen Jungen.

Nach einer Minute ist der Film wieder bei Vater und Sohn im Dunkel der nächtlichen Fahrt, die Handkamera wackelt auf Augenhöhe mit den beiden Protagonisten. Als Zuschauer werden wir noch oft eingeladen, uns an der Seite der Deportierten in die filmische KZ-Welt zu begeben, hinein ins »Konzentrationslager Buchenwald. April 1943«, wie das Insert im Prolog informiert. Die Zeit der Haupterzählung spielt indes in den letzten vierzehn Tagen vor der Befreiung des Lagers am 11. April 1945. Das außergewöhnliche Ende der achtjährigen Lagergeschichte wird also wie im Roman zum Dreh- und Angelpunkt des Films.

Allein die Eingangsszenen auf dem historischen »Caracho-Weg«³¹ wurden 2014 in Buchenwald gedreht – aus Rücksicht auf den Ort als stellvertretendes Grabdenkmal hatte die Gedenkstätte nur Aufnahmen außerhalb des einstigen Lagerzauns genehmigt. Für Frank Beyers DEFA-Film waren Anfang der 60er Jahre noch Baracken auf dem nach Politbüro-Beschluss von 1950 weitgehend abgerissenen und musealisierten Lagergelände errichtet worden. Gleichwohl, auch in der DDR-Verfilmung wurde Fiktion als ein »so war es« inszeniert – nicht als ein »als ob«, das das Konstruktive herausstellt. Das vermeintlich Authentische

des historischen Ortes brachte Faktizitätssignale ins Spiel, die den Geltungsanspruch, historische Wahrheit zu zeigen, verstärkten. Das Filmteam der ARD ließ für die Mehrzahl der Einstellungen eine aufwändige Kulisse in einem ehemaligen sozialistischen Straflager in Tschechien errichten; digitale Techniken unterstützten die Illusion. Während der DEFA-Film von 1963 eher kammerspielartigen Charakter hat und Lager und Menschen stets sauber, gepflegt und aufgeräumt wirken, inszenierte die ARD ihren Ausstattungsfilm auch auf der Ebene der Requisite und Maske im Bemühen um hohen Realismus.³²

Zurück zum Prolog: Der LKW bremst ab, Geschrei der SS ertönt, Scheinwerfer blenden aus dem Dunkel der Nacht, Schäferhunde schnappen in die Luft, SS-Leute treiben an. Hier werden die vertrauten visuellen und akustischen Film-Stereotype eines KZs bemüht. Der Film setzt zunächst auf Wiedererkennen statt auf neue Perspektiven und Erkenntnisse. Die Bilder behaupten, was 1943 längst die Ausnahme war: Es sind Deutsche, die hier deportiert werden. »Alles meine Schuld«, sagt der Vater zum Sohn. Der Grund wird wenig später erklärt: Bei der Aufnahme der neuen Häftlinge in der Gestapo-Baracke gibt der Sohn, der Zimmermann Hans Pippig (Florian Stetter) wie wir jetzt erfahren, vorschriftsmäßig als Grund für seine Verhaftung an: »bolschewistische Propaganda, Herr Untersturmführer«. Zuvor hat die Regie für einen kurzen Moment von der mitleidenden Perspektive auf die Sicht der Täter gewechselt. Die Kamera steht jetzt hinter dem SS-Offizier, wir sehen die Silhouette seines Kopfes, die Neuankömmlinge rennen im Laufschrift auf ihn zu. »Spürt ihr den Schmerz? Gewöhnt Euch dran. Das ist ein Arbeitslager. Wir werden euch jetzt hier zu richtigen Deutschen erziehen!«, knarzt der SS-Mann vor der Gruppe der Erschöpften. »Ihr seid ehelos, wehrlos, rechtlos!« In der zweiten Rückblende wird der Fernsehzuschauer Zeuge, wie der Vater dem Sohn ein Bündel Flugblätter in die Hand drückt, die den Tod deutscher Soldaten an den Fronten anprangern: »Nieder mit der Hitlerdiktatur«. »Glaubst du wirklich, du kannst mit

Flugblättern den Krieg verhindern?«, fragt der Sohn genervt. »Wenn wir es nicht tun, wer dann?«, erwidert der Vater. Der Sohn stopft die Flugblätter wortlos in den Rucksack.

Dieser Dialog, der wie ein Lehrbuchbeispiel für Ethik wirkt, führt erstmals in das Dilemma von Entscheidungssituationen, von denen der Film episodisch und mit sich aufbauender Spannung immer wieder erzählt. Ist das mit den Flugblättern verbundene Risiko gerechtfertigt? Das private Glück der Familie mit baldigem Nachwuchs steht gegen das verantwortungsethische Gebot: Orientiere dich an den (abschabaren) Folgen für das große Ganze, protestiere gegen den Krieg, bewahre Menschen vor sinnlosem gewaltsamen Sterben. Die Szene suggeriert, dass das etwas mürrische Einverständnis des Sohnes weniger durch politische Überzeugung motiviert ist als aus Rücksicht auf den Vater. Doch wenig später entkräftet der Sohn das Schuldgefühl des Vaters. »Du hattest Recht«, sagt er und beweist sich damit als aufrechter Antifaschist. Wie politische Haltungen entstehen, bleibt hier wie bei fast allen Filmfiguren ein Rätsel – auch auf Seiten der SS. Der Film gibt sich zwar Mühe, viele verschiedene Charaktere zu schildern. Doch wie und warum sie so wurden, wie sie dargestellt sind, bleibt – wie schon im Roman – weitgehend ohne Erklärung.

Nachdem die Gruppe der »Neuzugänge« durchs Lagertor getrieben wurde, beginnt der Film seinen eigenen Mitteln zu misstrauen, setzt seine Zeichen oft doppelt und dreifach.

Mit quietschendem Geräusch wird hinter der Gruppe das schmiedeeiserne Tor des Lagers zugeschlagen. Hans Pippig dreht sich um, mit ihm lesen wir (vor malerischem Morgennebel) die Torinschrift von innen: »Jedem das Seine«. In der nächsten Einstellung sehen wir die Reaktion auf seinem Gesicht. Eine solche, den Zynismus der SS überdeutlich nachvollziehende Bildregie zur Gefangenen-Passage durch das »Tor zur Hölle« exponiert vor allem die pädagogische Absicht der Filmemacher.³³

In einer Szene über das Scheren der Neuankommlinge werden zwei historische Fotomotive nachinszeniert. (Abb. 3 und 4) Die Aufnahmen stammen allerdings aus dem Herbst 1939 und dokumentieren aus SS-Perspektive die Aufnahme-prozedur für Juden und Polen ins sogenannte Sonderlager auf der Ostseite des Appellplatzes: Nackt, auf Hockern sitzend, werden sie geschoren, ein Mann muss in ein Desinfektionsbad steigen, zwei SS-Männer überwachen die Aufnahme-prozedur. Die zwei Bilder stammen aus dem Fotoalbum des Lagerkommandanten Karl Koch, von einer Seite mit insgesamt acht Fotos zum Thema »Polen«.³⁴ Es gibt keine anderen historischen Fotos, die das Scheren und Desinfizieren im KZ Buchenwald dokumentieren – aber es gibt auch keine zwingende Notwendigkeit für einen deutschen Spielfilm, SS-Perspektiven mimetisch zu imitieren und dabei die wider Willen fotografisch erfassten jüdisch-polnischen Gefangenen von 1939 durch deutsche »Politische« im Jahr 1943 zu ersetzen.



Abb. 3 und 4: Fragwürdige Nachinszenierung: links das Foto des Erkennungsdienstes von 1939.

Quelle: US Holocaust Memorial Museum / Schmuhl Collection / Fotoalbum des KZ-Kommandanten Karl Koch

Inzwischen sind die Männer im Film nur noch Nummern und sollten den SS-Leuten besser nicht in die Augen sehen. Der Vater übertritt die ihm unbekannte Regel, wird geschlagen, muss ins Krankenrevier. Das Lager wird hier exemplarisch in seiner ganzen Unberechenbarkeit gezeigt, der Terror der SS zielt auf die Brechung des Lebensmutes, fügt schwere körperliche Schmerzen zu, steigert Gefühle der Ohnmacht: Diese Szenen sind dicht und intensiv gespielt.

In dieser trostlosen Welt erfährt der jüngere Pippig überraschend einen ersten Moment der Zuwendung. Als ihn der Kapo der Effektenkammer bei der Ausgabe der Häftlingskleidung fragt, warum er im Lager ist, antwortet er: »Mein Sinn für Humor. Der Führer hätte wohl nicht gelacht.« Dem durch Armbinde und roten Winkel markierten »roten Kapo« gefällt dieser »Witzbold«. Er nutzt seine Handlungsspielräume als Funktionshäftling und tauscht die schon bereit gestellten Holzschuhe rasch gegen bessere Lederschuhe und legt für diesen »Neuzugang« einen Kanten Brot in die Mütze. Erste Zeichen der Solidarität – jedenfalls unter denen, die sich politisch auf einer Linie sehen.³⁵ In der nächsten Szene schweift Pippigs Blick zu Zivilisten, darunter Mütter mit Kindern, die sich direkt hinter dem elektrisch geladenen Lagerzaun vergnügen: ein Verweis auf den tatsächlich für die SS und ihre Angehörigen 1938 eingerichteten Bärenzwinger direkt am Lagerzaun. Ein Kinderwagen und ein Lied von Zarah Leander markieren die optisch und akustisch durchlässigen Grenzen des Lagers. Dunkle Rauchschwaden über einem Barackengiebel lassen in der nächsten Einstellung nichts Gutes erahnen; wer einige Holocaust-Filme kennt, assoziiert den Rauch der Krematorien. »War ein guter Genosse«, setzt der freundliche Kapo der Effektenkammer an, um dem Sohn verlegen vom Tod des Vaters zu berichten: »Sie ham ihn umgebracht.«

Für Pippig und den Fernsehzuschauer beginnt ein Crashkurs über die Chancen, ein KZ zu überleben. Pippig hält kurz inne und braust dann auf: »Ihr arbeitet mit ihnen zusammen!« Er unterstellt den »roten Kapos«

also Kollaboration mit der SS, ein merkwürdiger Verdacht für einen, der das Lager noch nicht kennt. »Nein, bleib ruhig«, reagiert der Kapo begütigend. »Willst Du wissen, wie ich so lange überlebt hab?«, flüstert er Pippig ins Ohr: »Glück. Und die richtigen Freunde.« Er gibt Pippig den roten Winkel der politischen Gefangenen: »Näh Dir das an, ich bin ab jetzt Dein Kapo und sorg dafür, dass Du genug zu essen bekommst.« Pippig hat in Höfel (Peter Schneider) einen väterlichen Kameraden und Beschützer gefunden. Erst in einer späteren Szene werden wir erfahren, dass Höfel auch der militärische Ausbilder für den illegalen Lagerwiderstand ist: eine gut getarnte Schlüsselfigur der überwiegend kommunistischen Widerstandskämpfer aus ganz Europa, die unter Führung der deutschen Kommunisten mit langjähriger Lagererfahrung den bewaffneten Aufstand gegen die SS vorbereiten.

Beliebige Authentifizierung und mimetischer Realismus

Nach gut elf Minuten ist der Prolog beendet, mit einem jener einfallslosen bombastischen Soundeffekte wird die Szene vom verzweifelten Pippig in ein Schwarzbild verwischt. Ein Insert führt in die Zeit der Haupthandlung: »Zwei Jahre später. Frühjahr 1945«, dazu schwarz-weißes Dokumentarfilmmaterial, das zeigt, wie Amerikaner Wehrmachtssoldaten gefangen nehmen.

Große Episoden des Films beginnen stets mit historischen Filmfragmenten, die kurze Inserts zur Kriegslage illustrieren. Regisseur Kadelbach hat dazu Filmmaterial des amerikanischen Signal Corps aus den letzten Kriegswochen verwandt und nachträglich Gefechtslärm auf die stummen Bilder gelegt. Außerdem nutzt er ikonisch gewordene Aufnahmen aus anderen befreiten Lagern, das Innen-Tor in Auschwitz etwa mit dem Schriftzug »Arbeit macht frei« oder Nahaufnahmen von übereinander liegenden Leichen. Solche Einschübe historischer Dokumentaraufnahmen fungieren keineswegs nur als zurückhaltende Hinweise darauf, dass dieser Spielfilm »nach Motiven des Romans

Nackt unter Wölfen einen historischen Hintergrund hat. Gerade weil ja der Roman seit 1958 immer schon wegen seiner angeblich dokumentarischen Qualitäten gepriesen und für »wahr« genommen wurde, unterstützen solche wiederholten Einschübe die Illusion einer »authentisch« und »wahrhaftig« nacherzählten Geschichte. Die Dokumente in Schwarz-Weiß authentifizieren gewissermaßen die Fiktion als stimmig. Sie engen zugleich ein, was gerade Leistung der Fiktion hätte sein können: mit der Ungebundenheit des Erzählens eine freie Interpretation zu wagen, etwas zu erklären und zu deuten, das den Quellen kein Vetorecht einräumen muss, eben weil es ein Roman bzw. Spielfilm ist!

Die ARD-Neuverfilmung *Nackt unter Wölfen* tut dagegen mitunter so, als könnte sie historische Wirklichkeit beweisen und Authentizitätsversprechen massenkompatibel einlösen. Einer reflektierten Rekonstruktion im Spielfilm ist jedoch nur sehr bedingt dadurch gedient, dass Dreharbeiten am Originalschauplatz stattfinden, das Casting viele abgemagerte Laienschauspieler vor die Kamera bringt, die Maske drastische Spuren von Folter auf Schauspielergesichtern zu imitieren bemüht ist und das Filmteam sich für etliche Detailfragen bei Experten rückversichert. Alle diese um mimetischen Realismus bemühten Elemente unterstützen die Vorstellung, dieser Spielfilm komme dem historischen Geschehen nahe, wir dürften ihm glauben, lernten etwas über Geschichte. Aber was lässt sich in Folterkellern historisch begreifen?

Zwar hatten die Filmemacher im Vorfeld der TV-Ausstrahlung immer wieder beteuert, dass die neue Verfilmung schließlich nur eine Annäherung an die historische Realität sein könne. Hofmann zeigte sich bei dem Preview demonstrativ genervt über die »ikonenhaften Schwarz-Weiß-Bilder von der Vernichtung der Juden«, die als »Bildschleifen [...] stundenlang bei n-tv und N24 laufen. Diese Bildmotive werden überhaupt nicht mehr hinterfragt«, beklagte er. Doch sein Team macht es nicht anders, wenn der Film zur Erwähnung von Himmlers Befehl »zur Räumung aller frontnahen Kon-

zentrationenlager« die Aufnahmen von Himmler beim Besuch von Kriegsgefangenenlagern für Soldaten der Roten Armee aus dem Jahr 1941/42 zeigt. Diese deutschen Propagandaufnahmen sind seit Jahrzehnten der Bild-Joker, wenn Himmler vor Stacheldraht und mit Bezug auf KZs gezeigt werden soll. Die historischen Berater, die sich auch hier wieder fanden,³⁶ haben dem fertigen Werk trotzdem das Gütesiegel »authentisch« für die multimediale Bewerbung verliehen, das geschichtskulturell derzeit wohl wichtigste Kriterium, das Fragen nach historischer Triftigkeit, historischer Gerechtigkeit und historischer Wahrheit längst hinter sich gelassen hat.

Die Stärken des Beiläufigen und die Gefahren der Gegenbilder

Historisch angemessene Differenzierungen unternimmt der Fernsehfilm am ehesten auf der Ebene der dargestellten sozialen Welt der Gefangenen – hier ist er meist auch filmästhetisch überzeugend. Anders als die homogene Leidensgemeinschaft bei Apitz wird die Ordnung des Buchenwalder Hauptlagers im Film in ihren oft mitleidlosen Machthierarchien und sozialen Konkurrenzen erkennbar, die sich manchmal auch quer zur rassistischen Kennzeichnungs-Hierarchie der SS stellen konnte. Auch das Leben im »Kleinen Lager« mit seinen Pferdestallbaracken und Zelten hat Kadelbach mit großem szenografischen Aufwand inszeniert, unterstützt von vielen tschechischen Statisten. Für wenige Sekunden gibt der Film im Hintergrund der Haupthandlung eine verstörende Situation der Selbstjustiz unter Gefangenen zu sehen: Ein Mann wird wegen Diebstahls in einer Latrine ertränkt – routiniert geduldet von den Männern, die den geheimen Widerstand organisieren. Erzählt wird zudem vom Schachern der Gefangenen mit Allem, was auch in dieser extremen Welt Bedürfnis und Angebot sein konnte: »Was willst du? Zigaretten, Wodka, süße Junge?«, spricht ein Häftling mit russischem Akzent einen der Politischen an, der sich zu einem Geheimtreffen auf der Latrine verabredet hat. Ein ande-

rer Häftling bietet einen kurzen Blick in eine Spiegelscherbe im Tausch gegen Lebensmittel an, ein Tauschhandel, wie ihn etwa Robert Antelme in *Das Menschengeschlecht* (1947) literarisch fixiert hat.³⁷

In einer schnell geschnittenen Episode wird die willkürliche Rettung einzelner Auserwählter durch die »roten Kapos« in ihrer ganzen Ambivalenz kenntlich gemacht. Der väterliche Begleiter, der den Waisenjungen aus Warschau heimlich im Koffer ins KZ Buchenwald gebracht hatte, soll samt dem Kind wieder aus dem Lager geschleust werden, denn das Verstecken des Dreijährigen könnte die Aufmerksamkeit der SS auf Höfel lenken, der den militärischen Lagerwiderstand ausbildet. Funktionshäftlinge haben für die Aktion nur die Namen auf einer Deportationsliste geändert, so dass der formale Sollstärke-Befehl der SS weiterhin erfüllt bleibt. Die Marschkolonnen in den wahrscheinlichen Tod in Bergen-Belsen ist bereits angetreten. Als Filmbetrachter sehen wir, wie der ausgewählte Häftling selbst kaum begreift, was ihm widerfährt, als der Fingerzeig eines Kapos auf ihn deutet. Aus der Perspektive des neben ihm Stehenden sehen wir, wie der Auserwählte die Marschkolonnen verlässt. Der polnische Jude wird grob in die entstandene Lücke geschoben und gerät in Panik, denn die Kapos hatten ihm doch seinen Koffer mit dem Kind versprochen. Der rasche Wechsel zwischen den teils subjektiven Kameraeinstellungen, Blickachsen und Erlebnisperspektiven erschweren dem Betrachter jedes vorschnelle moralische Urteil, erlauben keine einfache Identifikation. Schließlich wird dem Mann von Pippig der Koffer übergeben. Dass sich das Kind gar nicht in dem Koffer befindet, weil sich Pippig dem Befehl der kommunistischen Kapos eigenmächtig widersetzt hat und es weiter versteckt hält, erzählt der Film kurz darauf. Als der polnische Jude den Betrug bemerkt, bleibt er fassungslos in der marschierenden Kolonne stehen, sein Überlebensmotiv ist ihm genommen worden, ein SS-Mann erschießt ihn.

Auch weil es sich hier zum Teil nur um kleine, scheinbar beiläufig ins Bild gesetzte Szenen handelt, entfalten sie Kraft und bleiben im Ge-

dächtnis – anders als etliche der drastisch inszenierten Folterszenen. Geradezu absurd wird es, wenn der SS-Folterer des Bunkers versucht, kurz vor seiner Flucht den ihm noch entkommenen Höfel und den Bunker-Kalfaktor zu ermorden. Um in ihr Versteck vorzudringen, schlägt er mit einer Axt eine Holztür ein, die Kamera erfasst sein hasserfülltes Gesicht von der Seite: eine recht ähnliche Einstellung hat Jack Nicholson in Stanley Kubricks *Shining* berühmt gemacht. Will die Regie damit andeuten, dass SS-Mörder Psychopathen waren? Historisch war das wohl eher selten der Fall; als populäre Deutung erlaubt die Unterstellung, sich Täter als Fremde und ganz Andere vom Leib zu halten.

Mir scheint, Kadelbach und sein Team haben oft Gegenbilder zum DEFA-Film schaffen wollen. Wo Frank Beyer die Stunde der Befreiung noch mit über tausend Komparsen als einen Jubel-Sturm auf das Lagertor und somit als Selbstbefreiung inszenierte und dafür das Kind in den Armen der Kommunisten durch den engen »Geburtskanal der Lagerwelt« in die Freiheit einer besseren Welt beförderte, inszeniert Kadelbach 2015 das genaue Gegenteil: träge Lethargie von wankenden Gestalten und ein Nichtbegreifen der Befreiung, so wie es vor allem für die vielen zu Tode Erschöpften aus dem Kleinen Lager überliefert ist.

Die TV-Filmbilder von den fotografisch nicht dokumentierten Stunden der Befreiung scheinen bis in die Farbgestaltung hinein von Farbdia-Aufnahmen inspiriert zu sein, die alliierte Auftragsfotografen erst eine Woche nach der Befreiung angefertigt haben: Befreite laufen hier ungeordnet auf dem Lagergelände umher.³⁸ Erneut benutzt die Regie Dokumente ohne Rücksicht auf historische Kontexte als vermeintlich authentifizierende Vorlage für Spielfilmbilder. Die am 11. April wieder erlangte Freiheit führte demnach zu fast gar keinem Ausbruch von Freude, auch das Hissen einer weißen Fahne durch einige Häftlinge wird von den Umherstehenden wie eine surreale Szene lautlos bestaunt. Das historisch vielfach beglaubigte Bild von der Apathie im Kleinen Lager wird offenbar auf das Hauptlager hoch-

gerechnet und verallgemeinert. Als Deutung interessanter ist die gespielte bittere Freudlosigkeit insbesondere des Lagerältesten: Sie soll wohl das schlechte Gewissen von schuldhaft Verstrickten signalisieren, denn die Lager-SS hatte deren Rettungsmacht nicht bedingungslos gewährt.

Das Vorrücken der US Army wird zwar in den dokumentarischen Einsprengseln angedeutet und erhöht die Spannung, aber auf eine Begrüßung der ersten Amerikaner als Befreier hat das Drehbuch verzichtet. Es betont stattdessen und historisch richtig, dass die SS das Lager bereits verlassen hatte, als die Amerikaner eintrafen, dass bewaffnete KZ-Insassen einige der flüchtenden SS-Leute selbst in Haft nehmen konnten und Lynchjustiz weitgehend verhindert wurde. Die GIs lässt der Film als naiv-fahrlässige Befreier erscheinen. In einem Jeep begegnen sie auf einem Waldweg einem als Häftling verkleideten SS-Untersturmführer. Er verstellt sich geschickt, die GIs raten ihm, dass er sich vor den vielen SS-Männern in Acht nehmen solle, der Krieg sei noch nicht aus. Der SS-Mann, der im Film als perfider Gegenspieler der »Lagerväter« etabliert wurde, entkommt strafflos.

Andere Bildfolgen dagegen wirken wiederum wie eine übersetzende Geste des Respekts gegenüber dem DEFA-Film: Während Beyer den Schrei Höfels unter Folter verknüpfte mit dem vergnügten Schrei des versteckten Kindes, verbindet Kadelbach den unter Folterschmerzen in Ohnmacht fallenden Höfel mit einem Bild vom schlafenden Kind.

Der Vergleich noch weiterer Details in den beiden Filmen könnte also durchaus erhellend sein. Doch für die Gesamtaussage der Neufilmung sind die Transformationen in den Motiven der Hauptakteure am wichtigsten. Aus den überzeugten Kommunisten bei der DEFA werden bei der ARD nur noch allgemein »Politische«. Die Motive für die Rettung des Kindes werden ins Unpolitische verschoben: Sehnsucht nach (der eigenen) Familie, Vaterliebe sowie Schutzgefühle für Kinder und Neuankömmlinge im Lager. So wird das vermeintlich nur Ideologische aus der Roman-Vorlage ge-

strichen, übrig bleiben unergründliche Vaterinstinkte und eine Universalisierung des Guten im Menschen, die wie das dargestellte Böse keine nachvollziehbaren Vorgeschichten erhalten.

Etliche Figuren sind im TV-Film gegenüber der Romanfassung markant verändert. Den älteren Häftling Rose zum Beispiel schildert Apitz schon früh als wankelmütig, er ist politisch »nicht gefestigt« und will dann in den letzten Tagen nicht noch den Märtyrertod sterben, weshalb er unter Folter Verrat begeht und das Versteck des Kindes preisgibt. Kolditz dreht am »Härtegrad«, wie es die ARD-Offiziellen beim Preview nicht ohne Stolz formulierten. Rose verrät nun nichts mehr, sondern erdrosselt auf Geheiß der SS seinen polnischen Kameraden Kropinski, um den Folterern damit zu beweisen, dass er vom Versteck des Kindes tatsächlich keine Kenntnis hat. Man mag angesichts blutiger Gewalt und kaltblütiger Erniedrigung berührt oder empört sein, aber man lernt so oder so wenig Überraschendes: Die SS war brutal und zynisch und benutzte perfide Methoden. Dass der geschundene Mensch, der überleben will, zum Verrat und sogar zum Mord an Kameraden fähig wird, hatte die DEFA mit weit aus weniger Theaterblut zu vermitteln gewusst und damit bis heute starke Bilder geschaffen. Der erkennbar große Aufwand für die Maske fördert eher die Aufmerksamkeit für die handwerkliche Herstellung der Schockeffekte denn die Chancen für ein historisches Verstehen des SS-Terrors.

Dem Fernsehfilm gelingen aber immer wieder auch überzeugende Bilder und Montagen. Der dargestellte Mordexzess eines SS-Manes thematisiert nicht allein die Willkür, mit der Menschen noch in den Schlusstagen des Krieges umgebracht wurden. Die Szene lässt auch die Verzweiflung und Angst des jungen deutschen Täters vor dem absehbaren Zusammenbruch seiner Wertewelt erkennen. Mit einem Hammer zerschlägt der SS-Mann einem KZ-Zwangsarbeiter vor den entsetzten Blicken von dessen Kameraden die Augenpartie, als Antwort auf sein »Glotzen«: Er hatte kurz zu einer jungen deutschen Frau aufgesehen, die auf einem Pferd teilnahmslos am Arbeitskom-



Abb. 5 und 6: Authentifizierung per Einstellung: Mordszenen, von »Zeugen« beobachtet.

88

mando vorbeigeritten war. Der Mord wird von einer Anwohnerin schweigend am Fenster beobachtet; sie sieht auch, wie der SS-Mann anschließend den zweiten Mann erschießt. Mit der Kameraeinstellung über die Schulter der schemenhaften »Nachbarin« wird jenes Zeugenwissen ins Bild gesetzt, das nach dem Mai 1945 oft genug geleugnet wurde: Zwangsarbeit und Morde an KZ-Häftlingen fanden »mitten im deutschen Volke« statt. (Abb. 5 und 6)

Showdown: Ein Vater opfert sich

Am Ende von Roman und TV-Film werden Pippig und »sein« Kind von Kameraden in einem Kanalschacht versteckt. Als das Essen ausbleibt, muss Pippig das Versteck verlassen und bekommt bald seinen letzten großen Auftritt: ein ungleicher Showdown zwischen einem SS-Wachmann und dem Häftling, der zum Märtyrer wird.

Pippig hat in väterlicher Fürsorge für das hungrige Kind etwas zu essen besorgt, doch als er wieder kommt, ist Stefan, wie er das Kind nennt, nicht mehr am sichtgeschützten Platz. Er entdeckt den Jungen im Lichtkegel der La-

gertorwache; er steht einem großen, lauernden Wachhund gegenüber. Erschrocken, erschöpft und entschlossen zugleich schleppt sich Pippig auf den leeren Appellplatz: »Hier. Ich bin hier!«, ruft er in die nächtliche Finsternis den Wachen zu. »Ihr habt uns alles weggenommen. Aber nicht das, was wir sind. Wir existieren noch!« Die Scheinwerfer schwenken auf Pippig, das Kind bleibt im Dunkeln zurück. Pippig, geblendet von grellem Licht, schreit mit Wut der SS entgegen: »Irgendwann wird hier Gras wachsen und die Ruinen überwuchern. Irgendwann wird man das hier vergessen haben.« Aus seinem ausgestreckten Arm, der das blendende Licht abwehrt, wird ein anklagend ausgestreckter Arm, der Finger zeigt drohend in Richtung der Wachen: »Aber euch, euch wird man nie vergessen!« Der Wachmann lädt seine Waffe durch. »Die Schande der Menschheit!« (Abb. 7 und 8)

Nach diesem »Nie vergessen«, das hier deutsche (anonyme) Täter meint und einmal nicht auf die Opfer gemünzt ist, fragt sich das Fernsehpublikum vielleicht schon, wann wohl der Schuss fällt, um der Anklage noch mehr Gewicht und Tragik zu verleihen. Doch zu-

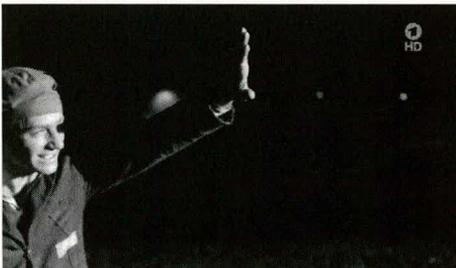


Abb. 7 und 8: Pippigs ungleicher Showdown mit der SS: »Euch wird man nie vergessen!«

nächst folgt ein Schnitt. Die neue Einstellung gibt von hinten zu sehen, wie ein Häftling die Szene durch ein Barackenfenster beobachtet. Dieser Augenzeuge wird also später von dieser Szene erzählen können. (Abb. 9 und 10) »Wenn nur einer von uns überlebt – dass er erzählen kann«, hatte der Lagerälteste sechs Filmminuten vorher angesichts der drohenden Zwangsräumung des Lagers in die Runde seiner Kameraden gesagt. Einmal mehr inszeniert dieser Fernsehfilm Fiktion als bezeugtes historisches Geschehen.

Noch einmal schöpft Pippig Kraft: »Und wenn wir alle sterben, der Junge wird ...« – ins letzte Wort peitscht der Schuss und trifft die Brust des jungen Mannes. Das spritzende Blut leuchtet kurz rot auf und lässt darum kontraproduktiv auch an Kennedys Ermordung in dem berühmten Zapruder-Film denken. Pippig liegt bewegungslos am Boden. Die SS löscht nach getaner Arbeit den Scheinwerfer, Dunkelheit fällt wieder über den weiten Ap-

einfach nur für »wir Deutsche« stehen soll, wird der Satz nicht stimmiger. Das »das« vermeidet wie so oft beim Erinnerungsgerede eine konkrete Benennung der deutschen Verbrechen; das passive »zugelassen« verkleinert den Willen der Täter und ihrer Komplizen zur Tat.

Im gleichen werbewirksamen Interview behauptet Hofmann, dass dieser Film »sich in einen ganz neuen Bereich der Erinnerungskultur vor[wagt], die Wahrnehmung von *Nackt unter Wölfen* mag schmerzhaft sein, auch kontrovers und irritierend, aber der Film setzt eine große innere Trauer frei. Diese Chance, sich mit dem Unfassbaren, was damals geschehen ist, auseinanderzusetzen, hat für mich persönlich eine enorme Wichtigkeit, und ich wünsche mir diese Fähigkeit zu trauern für mich und unsere Zuschauer.« Ein Filmproduzent lebt davon, dass er etwas anschaulich, vorstellbar und für Zuschauer besser »fassbar« macht. Hofmann aber greift dennoch zur so oft bemühten Floskel des »Unfassbaren«. Zudem hat ihm keiner



Abb. 9 und 10: Der Mann am Fenster: Was garantiert Augenzeugenschaft?

pellplatz – und über das Kind, das gerade ein weiteres Mal gerettet und ebenfalls Zeuge von seines Lagervaters stellvertretender Anklage wurde.

Absichten des Produzenten

»Wegen dieser Szene habe ich den Film gemacht«, sagt Produzent Nico Hofmann in einem (autorisierten) Interview. »Es geht mir um emotionale Erkenntnis, dass wir das alles zugelassen haben.«³⁹ Wer immer »wir« hier ist, von Hofmanns Generation (Jg. 1959) wird man für ihre Mütter und ihre Väter heute keine Rechenschaft verlangen können. Wenn das »wir«

gesagt, dass Mitscherlichs Diagnose einer »Unfähigkeit zu trauern« auf diejenigen gemünzt war, die Hitler als ihren »Führer« verehrt und geliebt oder ihm gar bereitwillig entgegenarbeitet hatten, sich aber ihre Liebe nach 1945 mehrheitlich nicht mehr eingestanden und daher zum Trauern nicht fähig waren. Diese Trauer aber dürfte heute kaum mehr die Herausforderung sein. Vielmehr ist Trauer und Empathie heute erst recht an historisches Wissen zu knüpfen. Das ist am besten zu gewinnen, wenn man sich kritisch an historischen Überlieferungen abarbeitet, sich als Spielfilm-Produzent dann aber auch konsequent für die Fiktion entscheidet.

Genau das aber vermeidet dieser Film, weil er es irgendwie allen recht machen will: das Prime-Time-Publikum soll emotional befriedigt werden, die internationalen Fernsehkanäle werden quoten- und marktstrategisch mit universalen Botschaften bedient, historischen Beratern wird Mitspracherecht eingeräumt (was auch öffentliche Legitimation verschafft), und die reale Geschichte von Stefan Jerzy Zweigs Rettung bleibt zugunsten der Fiktion von Apitz ausgespart. Insgesamt wird dann aber doch auch viel historische Ungerechtigkeit reproduziert, denn in den Hauptfiguren erzählt die Neuverfilmung von deutschen Märtyrern und überlebenden Juden – darin ähnelt sie dem ZDF-Dreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter*.⁴⁰

Deutsche Märtyrer, gerettete Juden – und ein Protest der Roma und Sinti

Für das Finale kommt der angeschossene Pippig noch einmal zu sich, das gerettete Kind berührt die Hand des Sterbenden in der ersten Stunde nach der Befreiung, er kann die Gefangennahme von SS-Leuten noch wahrnehmen, pünktlich durchbricht die Sonne den Filmwolkenhimmel, dazu eine getragene Melodie von Klavier und Streichern. Freude und Leid, Tod und Zukunft verschränken sich. Der von Folter schwer zugerichtete Kapo Höfel kann seinen Schützling Pippig nicht mehr retten, Pippig schickt Höfel mit dem Kind weg – es soll nicht den letzten Atemzug seines »Lagervaters« mit ansehen müssen.⁴¹ (Abb. 11–14) Pippig hat sich aufgeopfert für den kleinen Stefan aus Warschau, er stirbt verzweifelt – sein Filmtod wird mit Sinn aufgeladen. Der deutsche Zimmermann hat ein Le-

ben gerettet, ein jüdisches Kind, ein polnisches Kind. Versöhnlicher könnte nach *Unsere Mütter, unsere Väter* ein trauriges Filmende kaum sein. Ein deutscher Märtyrer und ein geretteter Jude Hand in Hand: eine deutsch-jüdische Beziehungsgeschichte wie im Märchen.

Der Zentralrat Deutscher Sinti und Roma hat nach der Ausstrahlung des Films protestiert. Er verlangt von der ARD historische Aufklärung: dass bei erneuter Ausstrahlung darauf hingewiesen wird, dass anstelle von Stefan Jerzy Zweig der Sinto Willy Blum auf die Deportationsliste kam.⁴² Wenn ein Spielfilm wie *Nackt unter Wölfen* den Stoff eines historischen Romans überwiegend im Indikativ vergegenwärtigt, sind Fragen nach historischer Angemessenheit von Plot und Darstellung legitim. In der Tat verschweigt die Verfilmung erneut die historische Rettungsgeschichte, die auch vom Massenmord an jugendlichen Roma und Sinti berichten müsste.

Was wissen wir heute über die historische Situation?⁴³ Stefan Jerzy Zweig, der Überlebende, der von Apitz und der SED-Propaganda ab 1964 als Vorbild für das gerettete Kind im Roman etabliert wurde, gehörte Ende August 1944 zu jenen zwölf Jugendlichen und Kindern, die von einer Deportationsliste mit insgesamt 199 Roma und Sinti und ihm (als einzigem Juden) für einen Zug nach Auschwitz gestrichen wurden. Unbekannte Helfer um den Kommunisten Willi Bleicher, den späteren sozialdemokratischen Gewerkschafter der IG Metall, hatten Zweig und elf weitere mit einer konzertierten Aktion zu retten versucht. Der 3-jährige Stefan Jerzy Zweig und andere wurden mit Hilfe eines SS-Arztbeschlusses krank gemeldet



Abb. 11 und 12: Der gefolterte Höfel erlebt die Befreiung: Bilder von Bitterkeit und Lethargie.



Abb. 13: Letzte Berührung mit subjektiver Kamera: Pippig wird vom »Buchenwald-Kind« geweckt.

und als »transportunfähig« von der Deportationsliste gestrichen.

Das alles wussten auch die Filmemacher, begriffen diese Erkenntnisse jedoch nicht als Chance für historische Aufklärung. Es sei dramaturgisch undenkbar gewesen, diesem Film »nach Motiven des Romans« ein anderes Ende zu geben.⁴⁴ Umso bemerkenswerter ist, dass Kolditz ein neues Figurenpaar erfunden hat, eine weitere Vater-Sohn-Geschichte, die prototypisch von den Gefangenen erzählt, die nicht zu den Privilegierten des Lagers gehören. Nicht ein SS-Mann, sondern ein »roter Kapo« zwingt diesen erschöpften Vater ohne erkennbaren Grund, einen schweren Stein zu schleppen. Der Mann verletzt sich dabei schwer und liegt bald darauf mit Wundbrand im Delirium.

Sein verzweifelter Sohn erlebt, wie die einflussreichen Funktionshäftlinge das jüdische Kleinkind Stefan zu retten versuchen, seinem todkranken Vater aber keine Hilfe gewähren. Um für den geliebten Vater Medikamente zu bekommen, verrät der Sohn das Versteck des fremden Kindes an die SS. Als die es dennoch nicht finden kann, wird der Junge erschossen.

Vater und Sohn tragen im Film beide einen schwarzen Winkel, im KZ die Kennzeichnung für »Asoziale«, aber auch »Zigeuner«. Historisch legt das in dieser Vater-Sohn-Konstellation eine Roma-Familie nahe. Oder haben sich die bei den Kostümen um höchste Akribie bemühten Filmemacher in diesem Fall bei der Farbgebung nichts gedacht und wollten nur die Vielfalt der Charaktere unter den Politischen und deren begrenzte Rettungsmacht visualisieren?

Doch noch einmal zurück zur Forderung des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, der darauf beharrt, dass Zweig gegen Blum ausgetauscht worden sei. Auch diese Vorstellung eines direkten Austauschs zwischen Angehörigen zweier verschiedener Opfergruppen kann in Frage gestellt werden. Willy Blum war einer von zwölfen, die anstelle von zwölf anderen Jungen nach Auschwitz deportiert wurden. Wer genau für wen ersetzt wurde, lässt sich streng genommen gar nicht mehr feststellen. Nach Einsicht in

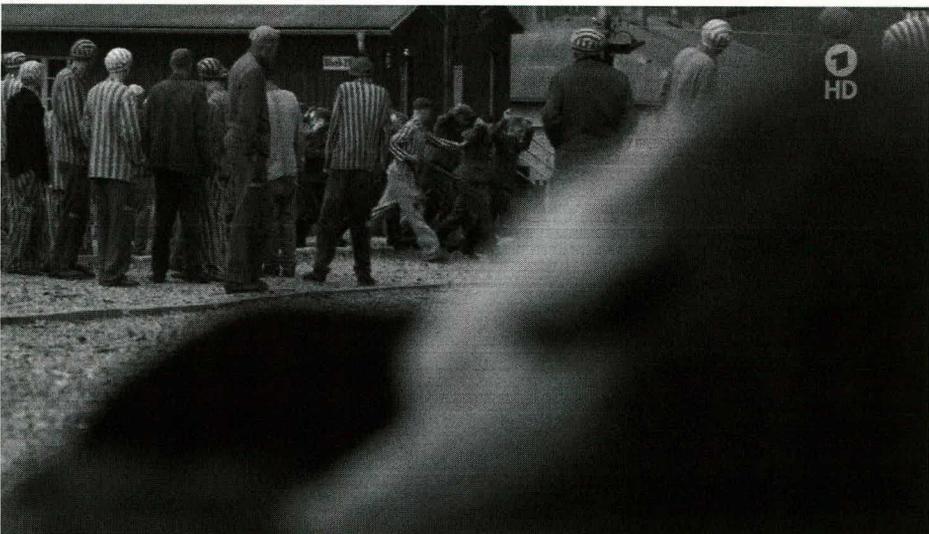


Abb. 14: Pippig als Märtyrer-Zeuge: KZ-Insassen nehmen einzelne SS-Wachen gefangen.

inzwischen zugängliche Unterlagen im Internationalen Suchdienst Bad Arolsen hat allein die Logik der Zahlen vor den Namen auf *einer* der alphabetischen Listen Blum und Zweig mit einander in Beziehung gebracht. Wählt man eine andere überlieferte Liste, müsste man von einer anderen Ersatzvariante erzählen. Von einem eindeutigen Tausch einer Person gegen eine andere zu sprechen, schiene mir in diesem Fall nur dann legitim, wenn man sich dem Zufall einer Listenzahl unterwirft und daraus subjektive Tauschwahl ableitet – also eine Geschichte bevorzugt, die dem verbreiteten Bedürfnis entgegenkommt, verstörendes historisches Geschehen im Modus tragischer individueller Schicksale verstehen zu wollen. Ein Dokument des Lagerarztes macht es wahrscheinlich, dass Willy Blum und Walter Bamberger, ein weiterer Sinto, erst auf die letztgültige Transportliste vom 25. September 1944 gesetzt wurden, nachdem sie sich selbst dafür gemeldet hatten: um bei ihren Brüdern zu bleiben.

Solche Geschichten sind auch deshalb so schrecklich, weil sie die absolute Tötungsmacht der SS und die strukturell begrenzte Rettungsmacht der Funktionshäftlinge in ihrer ganzen Trostlosigkeit vor Augen führen. Die SS war bei ihrer rassistischen Verfolgung an Individuen nicht interessiert. Sie machte aus Menschen Dinge, ihr Massenmord zielte auf Rasse, ein Menschenbild, das Individualität programmatisch ignoriert. Allein diejenigen Menschen, die zu retten versuchten, klammerten sich bei ihrer Entscheidung, wen sie retteten – zur Wahl gezwungen – an individuelle Eigenschaften. Wenn nicht politische Überzeugung und Klassenerhalt die Auswahlkriterien sein sollten oder konnten, versuchten sie denjenigen zu helfen, die ihnen irgendwie imponierten oder deren Schicksal sie besonders berührte, sei es, dass sie ungewöhnlich jung waren, markant aussahen, auffällig klug, groß oder klein waren, mutig oder witzig oder man sich Anekdoten über sie erzählte. Der blonde Stefan Jerzy Zweig war bis zum Winter 1944 als 3-Jähriger der mit Abstand jüngste Gefangene Buchenwalds gewesen. Und auch einige der jungen Roma und Sinti gehörten zu den Gefangenen, denen das seltene Glück eines or-

ganisierten Rettungsversuchs der »Politischen« widerfuhr und die auch danach noch mehrfach Todesgefahren im Lager überstanden.

Ein Preview in Berlin

Beim Preview im Berliner »Delphi« – großes Uraufführungs-Kino für einen Fernsehfilm – wurde im März 2015 das pädagogische und geschichtspolitische Programm für diesen Film durchkonjugiert. Schon als sich die vielen, die auf Einladung gekommen waren, ins Kino drängten, war der niedliche Kind-Darsteller zu entdecken. Er wurde fürs journalistische Fotoshooting auf die Arme genommen. Das Motiv »Lagervater mit Kind auf dem Arm« hat bereits in den 1960er Jahren in der DDR als Botschaft recht gut funktioniert: ein Symbol für den Sieg der Menschlichkeit und Solidarität über die faschistische Bedrohung. Das neue »Buchenwaldkind« der ARD strahlte noch etwas unsicher in die Kameras, und Pippig-Darsteller Florian Stetter, der am Filmende den Märtyrertod gestorben war, wusste offenbar auch nicht so recht, ob er weiterhin ernst- und sorgenvoll blicken müsse, wie es seine Rolle als »Lagervater« von ihm verlangt hatte. (Abb. 15)

»Läuterung durch Erschütterung« sei das große Ziel dieses Films, verkündete ARD-Moderator Thomas Roth vor dem Screening. Er bereitete das Publikum auf den »hohen Härtegrad« des Films vor. Auf der Leinwand hinter ihm das ikonische Filmstill: die Hand eines Kindes berührt eine Männerhand (Abb. 13).

»Als ich vor zwei Wochen im KZ Buchenwald war«, hob der Medienprofi mit wehevoller Stimme an und meinte die Gedenkstätte Buchenwald. Heute falle es ohne historisches Wissen nicht leicht, sich an diesem Ort das »Damals« vorzustellen. In dieser Diskrepanz liege die pädagogische Herausforderung; der neue Film sei eine starke, erschütternde Antwort. Zwar sei Buchenwald »kein Vernichtungslager«, sondern ein Ort »der kleinen Zahlen des Terrors« gewesen. Doch gebe es heute keine deutsche Identität ohne Buchenwald. Bundespräsidentialer hätte der Filmabend nicht beginnen können. Dass dann nach einer An-



Abb. 15: Vaterliebe als Motiv: Die Darsteller beim Berliner Preview im März 2015.

Foto: Axel Doßmann

sprache des ARD-Programmchefs Volker Herres noch der 74-jährige Stefan Jerzy Zweig als »eines der Buchenwald-Kinder« auf die Bühne des Kinos geholt wurde, macht die Beteuerungen zur fiktional-künstlerischen Absicht dieser Degeto-Produktion nicht glaubwürdiger.

Der Film, der folgte, lief dann ja auf Selbstberuhigung hinaus, machte es überwiegend leicht, sich wie im Abenteuerfilm imaginativ auf die Seite der Guten zu schlagen. Vor allem Vatergefühle dominieren das Politisch-Utopische aus der Romanvorlage *und* der Geschichte des Lagers. Das Böse wird als »bestialisch« vom menschlich Verstehbaren abgespalten, während wir uns am Guten des Menschen, Tragik eingeschlossen, erbauen dürfen. Wie deutsche Männer zu SS-Verbrechern wurden und vor allem, warum die Mehrheit der restlichen Deutschen nicht zur Selbstbefreiung vom Nationalsozialismus bereit und in der Lage war, wird mit diesem Film nicht nachvollziehbar. Das hat gewiss auch die Wahl des Stoffes verhindert. Ein Film über die letzten vierzehn Tage eines Konzentrationslagers schränkt sich ähnlich ein wie ein Film über die letzten Tage im Führerbunker. Ein Filmbetrachter notierte auf *YouTube*: »Der Film hat mich sehr tief berührt... Er spiegelt die Wahrheit sowas von realitätsnah wieder [sic]... Am Ende des Filmes saß ich noch ca. 5 Minuten regungslos da und ließ mir noch mal alles aus dem Film durch den Kopf gehen. Dabei... kamen mir die Tränen...«⁴⁵

Ist das die Trauer der Jugend, auf die Nico Hofmann hofft? Weltschmerz über Vergangenes und die Verwechslung von Ufa-Fiktion mit historischer Realität führt jedenfalls nicht zum Begreifen von Verbrechensgeschichte. Wenn indes nur Erschütterung das Ziel war, hat Hofmanns Bauchgefühl wieder einmal Recht behalten. Der öffentlich-rechtliche Bildungsauftrag wurde mit dieser Produktion allerdings weitgehend verfehlt. Mythen wie *Nackt unter Wölfen* lassen sich nicht durch »Differenzierung« verbessern, Aufklärung braucht neue, empirisch triftige Gegenerzählungen.

93

Anmerkungen

* Wir danken der UFA FICTION GmbH und dem United States Holocaust Memorial Museum für Druck-Genehmigungen und Unterstützung.

- 1 Michael Kloft, Fernsehstar Hitler. Wie viel Wissenschaft verträgt Zeitgeschichte im Fernsehen?, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 87–98, hier S. 94. Klofts eigener Coup war es, mit Farb- und Amateurfilmmaterial neue Perspektiven auf die NS-Zeit anzubieten. Mittlerweile färben nun auch viele andere TV-Produzenten schwarz-weiß überlieferte Dokumente ein und erhalten dafür Beifall für besondere Realitäts-haltigkeit und Authentizität.
- 2 Nach: <http://meedia.de/2015/04/02/grosses-interesse-fuer-nackt-unter-woelfen-kleineres-fuer-das-grosse-schluempfen/> (30.11.2015) Die von der Nürnberger Gesellschaft für Konsumforschung vorgenommene repräsentative Erhebung erfasst übrigens noch keine Live-Stream-Nutzung und berücksichtigt auch keine späteren Mediathek- und Podcast-Sichtungen.
- 3 Vorbild für Frank Beyers Inszenierung war eine Szene aus Konrad Wolfs filmischer KZ-Fiktion *Leute mit Flügeln* (DEFA 1960), in der Schauspieler Manfred Krug als amerikanischer Kriegsgefangener Dave mit einem deutschen Maschinengewehr (auch »Hitler-Sense« genannt) die Faschisten vom Wachturm schießt. Filmset des fiktiven KZs war unverkennbar die 1958 eröffnete »Mahn- und Gedenkstätte« Buchenwald.

- 4 Der Film ist noch vor der ARD-Premiere an französische und skandinavische Sender verkauft worden, bis Herbst 2015 folgten Polen, Litauen, weitere Sender in Westeuropa, Südkorea, der Türkei sowie Netflix. Nach: <https://www.global-screen.de/news/index?id=472> (16.8.2016)
- 5 Süddeutsche Zeitung Magazin vom 27.3.2015 (Nr. 13/2015), S. 4f.
- 6 Ruth Klüger, weiter leben. Eine Jugend, München 1997, S. 75.
- 7 Karin Hartewig, Wolf unter Wölfen? Die prekäre Macht der kommunistischen Kapos im Konzentrationslager Buchenwald, in: Ulrich Herbert/Karin Orth (Hg.), Konzentrationslager, Bd. II, Göttingen 1998, S. 939–958, hier S. 942.
- 8 Unter den Teppich kehren? Gespräch mit Nico Hofmann und Volkhard Knigge im *Chrismon*-Magazin vom Mai 2015: <https://chrismon.evangelisch.de/artikel/2015/unter-den-teppich-kehren-31075> (1.8.2016)
- 9 Der TV-Premiere dieses Produkts der Degeto Film GmbH, eines 100-prozentigen Tochterunternehmens der ARD, ging eine – bei solch aufwändigen (Zeit-)Geschichtsfilmern heute übliche – groß angelegte, multimediale Werbekampagne voraus.
- 10 Zum DEFA-Film siehe: Thomas Heimann, Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990), Köln/Weimar/Wien 2005, bes. S. 71–104; Martina Thiele, *Nackt unter Wölfen* (DDR 1963), in: Dies., Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster u. a. 2001, S. 235–266; Anne Barnert, Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine Kultur- und filmhistorische Analyse, Marburg 2008, bes. S. 87–109.
- 11 Dazu Lutz Niethammer/Karin Hartewig (Hg.), *Der 'gesäuberte' Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Berlin 1994.
- 12 Zitiert nach Susanne Hantke, »Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen«. Der Erfolg von *Nackt unter Wölfen* und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten, in: Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, erweiterte Neuauflage, hg. von Susanne Hantke und Angela Drescher, Berlin 2012, S. 515–574, hier S. 549.
- 13 Hantke, *Dschungelgesetz*, S. 549f.
- 14 Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, erweiterte Neuauflage, hg. von Susanne Hantke und Angela Drescher, Berlin 2012, S. 62.
- 15 Hantke, *Dschungelgesetz*, S. 549, S. 565.
- 16 Zur Roman-Rezeption und ihren Kontexten siehe auch Susanne zur Nieden, »... stärker als der Tod«. Bruno Apitz' Roman *Nackt unter Wölfen* und die Holocaustrezeption in der DDR, in: Manuel Koeppen/Klaus Scherpe (Hg.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 97–108 sowie Volkhard Knigge, Buchenwald, in: Martin Sabrow (Hg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 118–127.
- 17 Apitz, *Nackt unter Wölfen*, S. 92.
- 18 1944 deportierte die SS viele Jugendliche aus den Vernichtungszentren und Zwangsarbeitslagern im Osten nach Buchenwald, etwa 80 Prozent waren 20 Jahre und jünger, stammten aus der Sowjetunion und Polen, jede/r Dritte war jüdischer Herkunft, viele bereits Waisen. Besonders hoch war der Anteil Jugendlicher und Kinder in den neuen Außenlagern für Frauen. Etwa 1.600 Jugendliche und Kinder überlebten Buchenwald nicht: Sie starben an Entkräftung und Krankheiten oder wurden erschlagen oder erschossen. Die als »nicht arbeitsfähig« Eingestuft befahl die SS überwiegend zur Tötung nach Auschwitz. Etwa 900 Jugendliche und Kinder erlebten die Befreiung von Buchenwald am 11. April 1945. Siehe dazu Harry Stein, »Nackt unter Wölfen« – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, unter: <https://www.buchenwald.de/1143/> sowie ders., Kinder und Jugendliche im KZ Buchenwald, unter: <https://www.buchenwald.de/400/> (18.8.2016).
- 19 Apitz, *Nackt unter Wölfen*, S. 28, 110, 131, 143, 62, 481.
- 20 Klüger verweist auch auf eine Alternative: eine zum Nachdenken anstiftende Wahrheitssuche durch Interpretation der überlieferten Dokumente mittels Einfühlung und historischer Imagination. Ruth Klüger, *Kitsch, Kunst und Grauen. Die Hintertüren des Erinnerens. Darf man den Holocaust deuten?*, in: Beilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2.12.1995, S. 4.
- 21 Es bleibt zweifelhaft, ob Apitz in der Zeit des Lagers mit Zweig überhaupt bekannt und vertraut war. Zum öffentlichen Umgang mit dem erwachsenen Stefan Jerzy Zweig, der die letzten Wochen des KZ Buchenwald vor allem dank des Vaters im Kleinen Lager überleben konnte, siehe die umfassende Studie von Bill Niven, *Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion und Propaganda*, Bonn 2009, hier bes. S. 169ff.; ders., *Der Umgang mit dem Jüdischen in der*

- DDR-Rezeption der Rettung Stefan Jerzy Zweigs, in: Micha Brumlik/Karol Sauerland (Hg.), Umdeuten, verschweigen, erinnern. Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 225–236.
- 22 Sonderdruck (3. Auflage) der *BZ am Abend* von Februar 1964 mit dem »großen Bericht über das Buchenwaldkind«, bes. S. 18–31, das hier zitierte Fazit der Zeitung S. 32.
- 23 Walter Barthel/Stefan Heimann (Hg.), Konzentrationslager Buchenwald, Bd I: Bericht des Internationalen Lagerkomitees, Weimar 1949, S. 53–55. Erst 1987 veröffentlichte ein kleiner bundesdeutscher Verlag den von Stefan Zweigs Vater Zacharias autorisierten Bericht über die Verfolgungserfahrungen der Familie und die Rettung des Kindes, der entlang seiner Erinnerungen in Yad Vashem verfasst worden war: »Mein Vater, was machst du hier...?« Zwischen Buchenwald und Auschwitz – der Bericht des Zacharias Zweig, Frankfurt a. M. 1987. Der Historiker Harry Stein hat die verfälschende Wiedergabe in der DDR-Presse akribisch verglichen und interpretiert: *Nackt unter Wölfen* – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft, in: wie Endnote 18.
- 24 In einem Zeitungsartikel, der von der Wiederbegegnung mit dem angeblichen historischen Vorbild Stefan Jerzy Zweig (= Juschu) 1964 in Weimar berichtet, verschob Apitz die Fiktion seines Romans weiter zugunsten des Dokumentarischen: »Heute wissen wir, Juschu, daß es in diesem Kampf um mehr ging als um dein kleines Kinderleben. [...] Hier ein Kind – dort die halbe Menschheit. Eins gleich Millionen. Millionen gleich eins. Siehst du, Juschu, das war der große Sinn unseres Ringens um Dein kleines Kinderleben.« Bruno Apitz, Meine Hände. Erinnerungen an das Buchenwaldkind, in: Berliner Zeitung vom 27.2.1964, S. 6.
- 25 Statement des Drehbuchautors Stefan Kolditz: <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/themenabend-nackt-unter-woelfen/interview-kolditz-hofmann-100.html> (1.8.2016)
- 26 Marcel Reich-Ranicki, Mehr als die Autoren sagen wollten ..., in: Die Zeit vom 27.10.1961.
- 27 Cordula Günther, Einige kritische Bemerkungen zu Bruno Apitz' Erfolgsroman *Nackt unter Wölfen*, in: Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur, Nr. 7 (1983), S. 57–73, hier S. 68f.
- 28 Die ideologische Leitlinie »durch Sterben und Kämpfen zum Sieg« hatte 1958 auch das Mahnmal von Buchenwald ausformuliert. Dazu Volkhard Knigge, »Opfer, Tat, Aufstieg«. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR, in: ders./Jürgen Maria Pietsch/Thomas Seidel (Hg.), Versteinertes Gedenken – Das Buchenwalder Mahnmal von 1958, 2 Bde, Leipzig (Spröda) 1997, Band 1.
- 29 Siehe Beate Müller, Agency, Ethics and Responsibility in Holocaust Fiction. Child Figures as Catalysts in Bruno Apitz's *Nackt unter Wölfen* (1958) and Edgar Hilsenrath's *Nacht* (1964), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), Bd. 36, Heft 1 (2011), S. 85–114, bes. 94–102.
- 30 Hanno Müller, Die Gefühle von Trauer und Wut müssen immer wieder neu erzählt werden (Interview mit Stefan Kolditz und Philipp Kadelbach), in: Thüringer Allgemeine vom 21.3.2015. <http://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Die-Gefuehle-von-Trauer-und-Wut-muessen-immer-wieder-neu-erzaehlt-werden-1363805376> (1.8.2016)
- 31 Auf dem »Caracho-Weg« vom 1943 eingerichteten Bahnhof zum Häftlingslager hetzten die SS-Wachen neu ankommende Gefangene mit Tempo (caracho) bis zum Lagertor.
- 32 Zum Problem solcher Imitationen und Genauigkeit in historischen Details siehe Michael Wildt, Der Untergang. Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2005/id=4760>, Druckausgabe: S. 131–142.
- 33 Das visuelle Stereotyp findet sich bereits im hölzern argumentierenden Einführungsfilm für Gedenkstättenbesucher, den die DEFA 1961 produziert hat. Dazu: Eva Hohenberger, Gedenken als Gebrauch. Über die Auftragsfilme der KZ-Gedenkstätte Buchenwald, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, jg. 15, Heft 1 (2006), S. 153–181, hier S. 172.
- 34 Vgl. das Album und die Einzelbilder aus der Schmuhl Collection des United States Holocaust Memorial Museum, die die Fotosammlung der Gedenkstätte Buchenwald online zugänglich macht: <http://www.fotoarchiv.buchenwald.de>.
- 35 Drehbuch und Spielfilm suggerieren also, dass der Vater (ein »guter Genosse«) und sein Sohn wegen Verteilung von Flugblättern gegen Krieg

- und »Hitlerdiktatur« in »Schutzhaft« gekommen seien, ein widerständiges Handeln, das der NS-Staat im März 1943 im Fall der »Weißen Rose« mit Hinrichtung bestraft hat, nicht mit Deportation ins KZ.
- 36 Es waren Dr. Robert Jan van der Pelt, Prof. Dr. Julius H. Schoeps und Susanne Hantke, deren Statement die ARD aber nicht auf ihrer Homepage präsentiert hat. <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/themenabend-nackt-unterwoelfen/film/gutachter-experten-100.html>
- 37 Eines dieser Spiegelbilder der sich staunend selbst betrachtenden Männer gleicht auffällig der Physiognomie von James Woods, dem Darsteller von Karl Weiss in der legendären TV-Mini-Serie *Holocaust* (1978). Die Filmfigur Weiss ist zeitweilig in Buchenwald interniert. Die Besetzung dieses Komparsen ist vermutlich nicht Zufall, sondern Zitat-Gruß von Regisseur Kadelbach an die amerikanische Holocaust-Filmwelt.
- 38 Die Farbaufnahmen vom 18.4.1945 hat sehr wahrscheinlich der Militärfotograf Ardean R. Miller gemacht, vgl. das online-Fotoarchiv der Gedenkstätte Buchenwald: <http://www.fotoarchiv.buchenwald.de>.
- 39 Unter den Teppich kehren? Gespräch mit Nico Hofmann und Volkhard Knigge im *Chrismon-Magazin* vom Mai 2015: <https://chrismon.evangelisch.de/artikel/2015/unterden-teppich-kehren-31075> (1.8.2016)
- 40 Dieser Film über fünf Freunde im Zweiten Weltkrieg führt handwerklich durchaus eindrucksvoll einen tragisch inszenierten deutschen Opfergang vor Augen. Polnische Partisanen sind so antisemitisch dargestellt wie Nationalsozialisten, und eine deutsche Nicht-Jüdin liebt einen deutschen Juden, wird vom bösen Nazi vergewaltigt und stirbt den Märtyrertod, während ihr Freund, der Jude, überlebt. Dieses TV-Event offenbarte die noch stets enorme gesellschaftliche und familiäre Abwehrenenergie, die es vielen Deutschen nicht erlaubt, sich die (Ur-)Großväter und -mütter anders als tragisch vorzustellen: als eine »fröhliche, lebenshungrige, unpolitische Generation [...], die durch den Krieg verroht und letztlich sein Opfer wurde«. (Herbert) Zur Kritik siehe u. a. Jan Süselbeck, *Fünf Freunde*. Nico Hofmann hat es wieder getan: Die ZDF-Serie *Unsere Mütter, unserer Väter* setzt neue Maßstäbe in der massenmedialen Verharmlosung deutscher Schuld im Zweiten Weltkrieg, in: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17761 und Ulrich Herbert, Nazis sind immer die anderen. Der ZDF-Dreiteiler *Unsere Väter, unsere Mütter* zeigt oft Verschwiegene – doch das Entscheidende fehlt: Die Begeisterung der Jugend für Hitler, in: *tageszeitung* vom 21.3.2013, <http://www.taz.de/!5070893/> (1.8.2016).
- 41 Im DEFA-Film weint das Kind am lächelnden Leichnam seines letzten Retters, des »alten Mannes«, der in der Stunde der Befreiung vor Freude tanzte – und starb. Drehbuch-Autor Bruno Apitz hatte diese Figur für den Film erfunden und selbst gespielt.
- 42 <http://zentralrat.sintiundroma.de/nackt-unterwoelfen-zentralrat-deutscher-sinti-und-roma-erhebt-schwere-vorwurfe-gegen-die-ard-2/> (1.8.2016)
- 43 Ich danke Harry Stein (Kustos der Gedenkstätte Buchenwald) für Gespräche und Einsicht in die relevanten Archivunterlagen.
- 44 So Stefan Kolditz bei einer Podiumsdiskussion in Weimar mit Romani Rose, Hermann G. Abmayr und dem Autor am 20.10.2015. Undenkbar war es wohl auch, weil die ARD dann den (Marken-)Titel »Nackt unter Wölfen« nicht mehr hätte rechtfertigen können. Ein »inspired by true events« wäre vermutlich die klügere Grundlage für ein wirklich frei gestaltbares, souveränes, selbstreflektiertes Kinoerzählen mit historischem Bezug. Die unmittelbar nach der ARD-Premiere am 1. April 2015 ausgestrahlte Dokumentation *Buchenwald – Heldenmythos und Lagerwirklichkeit* des MDR unterließ es ebenfalls, über die Details der Rettung der zwölf Kinder und den Tod der vielen anderen präzise aufzuklären – die Doku wollte das System Buchenwald korrekt betrachten, nicht Einzelschicksale, hieß es in einer Erklärung des MDR. Nach Petra Sorge, Die ARD und der vergessene Sinto-Junge aus Buchenwald, in: *Cicero* vom 2.4.2015, online unter: <http://www.cicero.de/salon/willy-blum-der-vergessene-sinto-junge-aus-buchenwald/59076> (18.8.2016)
- 45 Mit Dank an Daniel Schuch für den Hinweis: <https://www.youtube.com/watch?v=FqwAv-AQHA0> (1.12.2015, das Video ist inzwischen entfernt worden).

Copyright of Werkstatt Geschichte is the property of Klartext Verlagsgesellschaft mbH and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.