

Gertrud Koch

Vom Verschwinden der Toten unter den Lebenden

Holocaust und Identitätskonfusion in den Filmen von Konrad Wolf

Als 1989 sich das unerwartet rasche Ende des Staatsgebildes Deutsche Demokratische Republik abzeichnete, erschien ein ebenso denkwürdiges wie vielbeachtetes Buch aus der Feder eines Mannes, der als einer der führenden Funktionäre der Staatssicherheit bekannt war, aber auch als eine der wenigen weltmännischen Figuren aus dieser Institution, der sich den bevorstehenden Umwälzungen nicht gänzlich unverständig und dogmatisch genähert hatte. Markus Wolf hat in seinem Buch *Die Troika* nun beileibe nicht seinen eigenen Funktionen und politischen Optionen ein autobiographisches Epitaph gesetzt, sondern hat sich zurückgenommen hinter den *nom de famille* - jener Familie, die nicht nur den legendären Geheimagenten *Mischa* Wolf hervorgebracht hat, sondern auch dessen berühmten Vater Friedrich Wolf und den nicht weniger berühmten Bruder Konrad Wolf.

Die Troika stellt den Versuch des zu einer eher zweideutigen Berühmtheit gelangten Markus Wolf dar, nach dem Tod des Bruders Konrad ein nachgelassenes Filmprojekt zu dokumentieren, das dieser wohl noch auf dem Krankenbett bis zum Tod verfolgt hat. Das Vorwort beginnt Markus Wolf mit den folgenden Reminiszenzen an die Kindheit und Jugend im Moskauer Elternhaus des Exils:

In diesem Haus wohnten von 1934 bis 1945 ... lese ich in schwarzen Granit gemeißelt. Es ist seltsam, das im Stil eines antiken Medallions gefertigte Doppelbildnis des Vaters und des Bruders an unserem Wohnhaus zu sehen. Die Strenge des schwarzen Steins rückt sie in die Vergangenheit, in die Geschichte. Dabei ist für mich hier alles noch lebendig, vertraut ...

(...) Auch jetzt scheint mir, ich könnte ins Haus gehen, die fünf Treppen, mehrere Stufen auf einmal nehmend, hochlaufen ...¹

Was an dieser persönlich gehaltenen Erinnerung an die eigene familiäre

¹ Markus Wolf: *Die Troika*, Düsseldorf 1989, o.P.

Herkunft verblüfft, ist nicht so sehr die Tatsache, von wem sie stammt, als vielmehr, wie an dieser Stelle der Rekurs auf das Haus als das der Familie eingeführt wird - zumal es in den Filmen von Konrad Wolf selbst nur metaphorische Konstruktionen von Häusern als Innenräumen, Identitätskernen und dergleichen gibt und darin gerade die Treppe eine nicht unwichtige Rolle zu spielen scheint. Immerhin ist interessant, daß das biographische Projekt von Konrad Wolf für den Bruder von einer solchen Bedeutung zu sein scheint.

Um vor Augen zu führen, wie stark der familiäre Zusammenhang zu gruppenbiographischen Kontexten war, sei noch einmal kurz auf die Geschichte verwiesen, die sich mit dem *nom de famille* verbindet:

Friedrich Wolf war ein in der Weimarer Zeit hochgeschätzter Dramatiker, der mit seinem Stück zur Abtreibungsproblematik *Zyankali* und seinem Engagement für die Kommunistische Partei berühmt geworden war. Als Jude und Kommunist mußte er 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Deutschland so rasch als möglich verlassen. Er ging zusammen mit seiner Frau und den beiden Söhnen von Stuttgart, wo er sich als Arzt niedergelassen hatte, über die Schweiz und Frankreich nach Moskau. Friedrich Wolf verließ diese Stadt im Januar 1938, um aus beruflichen Gründen nach Westeuropa zu reisen (Ursprünglich hatte er wohl vor, in Spanien als Arzt an der republikanischen Front des Bürgerkriegs zu arbeiten.) Ein Jahr später wurde er in Frankreich als *deutscher Staatsangehöriger* für längere Zeit interniert. Es gab erhebliche Schwierigkeiten ihn freizubekommen, da seine Staatsbürgerschaft zu der Zeit noch immer nicht von der Sowjetunion naturalisiert worden war. Erst im März 1941 gelangte er auf Umwegen wieder nach Moskau - ein Umstand, der freilich in der Rekonstruktion der Söhne keine Rolle zu spielen scheint. Immerhin scheinen die beiden die Funktionen des berühmten Vaters für sich aufgespalten zu haben in eine politische und eine künstlerische.²

Als Markus Wolfs Buch in der damaligen DDR erschienen war, versuchte der Rezensent im *Neuen Deutschland* den Anschluß der biographischen Notate der beiden Brüder an die *Statuten des Bundes der Kommunisten* von 1847, wo es, wie in einem der berühmten blauen Bände nachzulesen, heißt: "Alle Mitglieder sind gleich und Brüder und als solche sich Hülfe in jeder Lage schuldig" - woraus der Rezensent auch den "tieferen Sinn" nachliefert:

die Partei als Bruderschaft, die in ihren Reihen jene Prinzipien bereits zu praktizieren sich bemüht, von denen die revolutionär angestrebte kommunistische Gesellschaftsordnung einst getragen sein soll. Von der Dialektik solchen Bemühens

² Zu dem gesamten Komplex des Exils von Friedrich Wolf vgl. David Pike: Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933-1945, Frankfurt a.M. 1992. (Amerik. Originalausgabe 1981)

handelt das Buch *Die Trojka. Geschichte eines nicht-gedrehten Films. Nach einer Idee von Konrad Wolf*³

Die *Brüderlichkeit* war nun in der Tat in vielerlei Hinsicht zentral für die Entwicklung jener *Brüder im Geiste* und *in Waffen*, um die es hier geht, und zwar unter dem Aspekt, wie sich Lebensformen und Identitätskerne erst unter das Dach des Elternhauses, dann unter das der Partei und ihrer Institutionen eingepaßt haben. Dabei interessieren besonders die inneren Zusammenhänge zwischen den jeweiligen Identitätspartikeln einer sowohl durch die deutsch-jüdische Herkunft wie durch die Wahl des sowjetischen Exils bestimmten Milieus. Wird im Konzept Bruderschaft des kommunistischen Bundes ein Modell von Loyalität entwickelt, das den ursprünglichen Universalismus der französischen *égalité, liberté, fraternité* verläßt, um als Metapher vom *gemeinsamen* Haus zu jenem Zentralismus zu gelangen, der in der traurigen Geschichte der kommunistischen Staaten zur umso drastischeren Schaffung *innerer Feinde* führte - oder hat sich, anders ausgedrückt, Hegels List in der Vernunft der Geschichte als böser Scherz erwiesen, der nicht rein zufällig an die Juden als das bourgeoise *Andere* im Stalinismus adressiert wurde?

Rekonstruiert man die Geschichte der DDR, dann wird nur allzu deutlich, daß bereits Ende der 40er Jahre, spätestens aber mit den neuen Frontverläufen des Kalten Krieges, sich die offizielle Politik der DDR durchaus nicht scheute, sich derjenigen Propagandamuster zu bedienen, deren Popularität in der jüngeren Vergangenheit ganz zwanglos zum garantierten Erfolg in der Bereitstellung von Massenloyalität in der Gegenwart führen sollte. So kam Sigrid Meuschel in ihrer Studie zu *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR* in diesem Kontext zu folgenden Schlüssen:

Diese Kampagnen [gemeint sind die nationalen] dienten einerseits der Säuberung der Partei und lieferten darüber hinaus die propagandistische Folie für die politischen Verfolgungen der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre. [...] Andererseits macht ihre Rhetorik deutlich, daß die SED gerade die unpolitischen, die traditionsgesättigt-irrationalen Neigungen der entstehenden DDR-Gesellschaft ansprechen wollte. So wandte sie sich im vaterländischen Gewande an das Volk, das ihrem eigenen Urteil nach von der Naziideologie "verseucht" war, um es gegen die "Zerreißung der Nation" und gegen die Chimäre des internationalen jüdischen Finanzkapitals zusammenzuschließen.⁴

Die Propaganda, die sich populistisch an dem zu orientieren suchte, was sie für das allgemeine Bewußtsein der Nachkriegsbevölkerung hielt, entfal-

3 Dr. Harald Wessel: "Brüderlicher Dienst an einer menschlichen Sache. Nach Konrad Wolfs Idee schuf Markus Wolf 'Die Trojka'", in: *Neues Deutschland* vom 19.4.1989

4 Sigrid Meuschel: *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR*, Frankfurt a.M. 1992, S. 102 f.

tete jedoch keineswegs verblüffend auch ihre Wirkkraft *gegen* diejenigen, die aus instrumentellen Gründen in die traditionelle Sündenbock-Rolle gedrängt worden waren: gegen die Juden in der SED und der DDR. Die praktischen Folgen dieser Legierung aus populistischer NS-Propaganda und stalinistischen Praktiken der tschechischen und ungarischen Schauprozesse waren drastisch:

Seit dem Winter 1952/53 wurden die Kaderakten der jüdischen Parteimitglieder überprüft und Juden aus hohen Positionen ausgeschlossen. Es kam zu routinemäßigen Wohnungsdurchsuchungen, Personalausweise wurden eingezogen, die Vorsteher der Jüdischen Gemeinden wurden verhört und aufgefordert, das Joint [American Jewish Joint Distribution Committee] als Organisation amerikanischer Agenten zu denunzieren, Zionismus mit Faschismus gleichzusetzen und Wiedergutmachungszahlungen abzulehnen, weil sie einer Ausbeutung des deutschen Volkes gleichkämen. Rabbiner und Gemeindevorsteher riefen im Frühjahr 1953 die Juden auf, die DDR zu verlassen. Die SED löste die VVN [Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes] auf und gründete an deren Stelle das Komitee der antifaschistischen Widerstandskämpfer, das die spezifisch jüdische Problematik nazistischer Verfolgung ausklammerte.⁵

Vor *diesem* Hintergrund sind die Filme von Regisseuren wie Kurt Maetzig und Konrad Wolf zu betrachten, wenn man einschätzen will, welchen Stellenwert die *Thematisierung* von Antisemitismus und Judenvernichtung tatsächlich hatte. Erst dann nämlich wird ihre Doppeldeutigkeit einsehbar - und mit ihr die Rolle, die innerhalb der populistischen nationalen Strategien der SED die Verschiebung vom NS-System der eigenen deutschen Vergangenheit auf den inflationär verwendeten Begriff des Faschismus, für den nicht nur der gesamte Westen stand, sondern vor allem auch die Sozialdemokratie, einzunehmen hatte. So hatte Wilhelm Pieck bereits 1949 auf dem Ersten SED-Parteitag die Behauptung aufgestellt, der "Weststaat bringe das Streben des amerikanischen Imperialismus nach Weltherrschaft zum Ausdruck: er habe 'das Erbe des Hitlerfaschismus angetreten'."⁶ Insbesondere der Marshall-Plan wurde dabei als Instrument der Kolonialisierung und Versklavung der westlichen Besatzungszonen aufgefaßt. Auf dem 3. Parteitag wurden dann bereits die anglo-amerikanischen Bombardierungen deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg als Verschwörung gegen die Sowjetunion gedeutet, die vom zerstörten Deutschland aus sich leicht angreifen ließe. Die national ge-

5 Ebda, S. 114

6 Ebda, S. 109

färbte politische Rhetorik des Zentralkomitees bezeichnete bereits 1952: Entschädigungszahlungen für Juden als "Verschiebung deutschen Volksvermögens", denn bei der nazistischen Enteignung der Juden seien lediglich "die Profite" 'jüdischer' Monopolkapitalisten in die Hände 'arischer' Monopolkapitalisten übergewechselt.⁷

In den Prozessen selbst, die gegen jüdische Parteifunktionäre und solche, die sich als Nicht-Juden für eine Aufarbeitung des Antisemitismus und Wiedergutmachungsleistungen an die jüdischen "Opfer des Faschismus" einsetzten, im Stil der tschechischen und ungarischen Schauprozesse geführt wurden, war beispielsweise der Vorwurf zu hören:

Indem er überdies einen Unterschied zwischen jüdischen und kommunistischen Opfern des Nazismus gesehen habe, habe er den Zionismus verherrlicht; auch habe er die jüdische Bevölkerung von ihrer Mitschuld am Sieg des Faschismus [!] freigesprochen.⁸

Mit den Kampagnen zur Stärkung der nationalen Einheit gegen die territoriale Zersplitterung stellten sich offenbar auch Binnendifferenzierungen zwischen den sogenannten West- und Ostemigranten her. In diesem Kontext ist es nicht uninteressant, sich des Milieus zu vergewissern, auf das der damals 20jährige Konrad Wolf bei seiner Heimkehr nach Deutschland stieß, von wo er sich 1949 zurück nach Moskau an der dortigen Filmhochschule bewarb. In diesem Jahr fanden in der Sowjetunion jene Umbrüche in der Beziehung zu Israel und dem Zionismus statt, die den Grundstein legen sollten für die darauffolgenden antizionistischen und antisemitischen Säuberungen.

Macht man sich einmal die Erfahrungssprünge klar, die ein junger Mann zu bewältigen hatte, der als Sohn deutsch-jüdischer Emigranten mit neunzehn in einer sowjetischen Uniform das von den Nazis geräumte Konzentrationslager Sachsenhausen betritt, schließlich mit zwanzig als Filmstudent wieder nach Moskau, dem Ort der eigenen Kindheit und Jugend, zurückkehrt und dort erlebt, oder vielleicht auch übersieht oder verdrängt, wie die Kalte-Kriegs-Propaganda sich antisemitischer Stereotypen bedient, dann wird etwas klarer, warum in den Filmen von Konrad Wolf das Thema der Judenvernichtung auf eigensinnige Weise konstant präsent ist, sich gleichzeitig durchaus

7 Ebda, S. 369, FN 308

8 Ebda, S. 370, FN 308. Diese Aussagen beziehen sich auf den Prozeß gegen Paul Merker. Dieser wurde im August 1950 zusammen mit anderen 'Westemigranten' aus der SED ausgeschlossen und ein Strafverfahren gegen ihn eingeleitet. Merker war einer der entscheidenden Verfechter für Wiedergutmachungsleistungen von 1945-49. Nachdem er 1950 aller seiner Ämter enthoben worden war, wurde er von 1952-1956 inhaftiert. Vgl. hierzu: Angelika Timm: "Der Streit um Restitution und Wiedergutmachung in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands", in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart*, Heft 10/11 1992, S. 125-138.

an die ideologischen Vorgaben des ZK der SED anschließen kann, und doch durch diese hindurch und gerade in ihrer Thematisierung mehr von den Spannungen verrät, die in den Identitätskonfusionen zwischen Berlin, Moskau und dem imaginären Jerusalem liegen, das sich in Markus Wolfs Schilderungen der *Troika* nur in rührseligen Erinnerungen an die eine oder andere *jiddische Mamma* wiederfindet, die selbstredend immer die der anderen Kinder war und osteuropäischer Herkunft:

Markuscha - auch äußerlich die echte jüdische Mama, weich, in ihrem Denken weltoffen und vom Charakter her aufgeschlossen gegenüber jedermann, hoch gebildet; sie sprach fünf Sprachen fließend und spielte sehr gut Klavier.⁹

Zu erwähnen bleibt dabei freilich noch, daß *Markuscha* Amerikanerin russisch-jüdischer Herkunft war - die Frau des Journalisten Louis Fischer, der zur selben Zeit als Korrespondent in Moskau lebte und linksliberaler Beobachter des kommunistischen Experiments war. Sein Sohn, der spätere amerikanische Politologe und Sowjetologe George Fischer, gehörte zum Gespann der *Troika*, das sich 1945 in drei verschiedenen, signifikanten Kostümen wiedertraf: Konrad Wolf in der sowjetischen, George Fischer in der amerikanischen Uniform und der Dritte im Bunde, Lothar Wloch - aus einer Berliner kommunistischen Arbeiterfamilie stammend und in den 50er Jahren zum Westberliner Unternehmer aufgestiegen - nach der Ablegung der deutschen Uniform in Zivil. Fischers waren unter dem verheerenden Eindruck der stalinistischen Säuberungen, denen auch Vater Wloch zum Opfer gefallen war, in die USA zurückgekehrt, während die verbitterte Witwe Wlochs zurück ins nazistische Berlin ging. Politisch waren die Ansichten der *Troika* nie wieder vor einen Schlitten zu spannen gewesen.¹⁰

Vom anderen, zum besseren, zum Neuen Deutschland?

Bereits Ende 1945 entstehen zwischen den Trümmern auf dem ehemaligen Ufa-Gelände die Pläne zur Gründung einer Filmproduktionsgesellschaft, die den antifaschistischen Kampf und den kommunistischen Aufbau unterstützen helfen sollte. Etliche der neuen Leute kamen aus dem Moskauer Exil:

⁹ Markus Wolf: *Die Troika*, a.a.O., S. 54

¹⁰ Louis Fischer hatte bereits nach dem Nichtangriffspakt zwischen Stalin und Hitler sich öffentlich gegen die sowjetische Politik gewandt. Darüber kam es zum Bruch zwischen den Vätern Fischer und Wolf. Letzterer hatte wohl während seines Frankreich-Aufenthaltes gegen Fischer nach wie vor die Sowjetunion als einzige "Bastion gegen den Faschismus" verteidigt. Vgl. hierzu Markus Wolf, a.a.O. S. 32 f.

Eingeladen von der Zentralverwaltung für Volksbildung treffen sich die Filmleute am 22. November im Hotel Adlon am Brandenburger Tor, von dem der Bombenkrieg, der Kampf um Reichstag und Hitlerkanzlei einen kleinen Seitenflügel übriggelassen hatten. Die Presse zitiert Gerhard Lamprecht mit dem Bekenntnis "zur humanistischen Mission des Films", Herbert Maisch mit dem Hinweis "auf das große geistige Erbe unserer Klassiker" den Dramatiker und Filmautor Friedrich Wolf, der den zeitkritischen Film fordert und "die Probleme der heutigen Übergangsperiode (...) den Weg ins Morgen, ins bessere Deutschland" als Kunstaufgabe sieht.¹¹

Die Filmproduktion der 1949 gegründeten DEFA hatte wie alle staatlichen Produktionen von Anfang an unter der doppelten Bürde der politischen Mission und der Kontrolle ihrer Botschaften zu leiden. Obwohl die Regisseure, Drehbuchautoren, Kameraleute und Schauspieler in der Regel durchaus motiviert waren, kam es natürlich auch im Haus des Films zu den üblichen ZK-Auseinandersetzungen. Politische, ästhetische, ideologische, persönliche und machstrategische Motive spielten dabei eine Rolle. Auch die Filme Konrad Wolfs gingen durch diese Mühlen der Politbürokratie, die nicht nur die Themen sortierte, sondern auch über den Zugang zu den Filmtheatern wachte. "Filme über Konzentrationslager gelangen zunächst nicht ins Kino", heißt es da nur lapidar, obwohl sie in die Produktion gingen.¹² Es heißt lediglich, daß man sie nicht vor einem breiteren Publikum zeigen möchte - aus Gründen, über die sich an dieser Stelle nicht weiter spekulieren läßt.

Die Filme von Konrad Wolf, die sich auf den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg einlassen und dabei die jüdische Thematik und die Identitätsprobleme einbeziehen, sind ganz ohne Zweifel mitgeprägt von familien-, gruppen- und autobiographischen Motiven: *Sterne* (1959); *Professor Mamlock* (1961); *Ich war neunzehn* (1968); *Mama, ich lebe* (1977). Dabei fällt auf, daß *Sterne*, *Ich war neunzehn* und *Mama, ich lebe* auf verschiedene Diskurse über deutsche und sowjetische Soldaten und über Juden zurückgehen. *Professor Mamlock*, nach dem in den ersten Wochen des Exils 1933 geschriebenen Theaterstück von Friedrich Wolf, wurde bereits 1938 unter Mitwirkung des Autors in der Sowjetunion von einem ehemaligen Mitarbeiter G.W. Pabsts, Herbert Rappaport, verfilmt. Während also die drei erstgenannten Filme biographische Erfahrungen vor allem über die Kriegssituation enthalten, taucht im letzten eine über mehrere Ebene eingespielte biographische Komponente familiärer Art auf.

¹¹ *Deutsche Volkszeitung*, 6.12.1945. Vgl: Dieter Wolf: "Gesellschaft mit beschränkter Haftung", in: Wolfgang Jacobsen (Hg.), *Babelsberg, Ein Filmstudio 1912-1992*, Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin 1992, S. 248

¹² Ebenda, S. 257

Im folgenden möchte ich nicht auf die einzelnen Filme als in sich geschlossene eingehen, sondern auf einige Motive verweisen, die sich einer querverlaufenden Lektüre lesbar machen und in denen sich das abzeichnet, was ich mit einer ironischen Anleihe an den Buchtitel von Markus und den Filmtitel von Konrad Wolf die *Innere Troika* nennen möchte. Ein Dreigespann, das in einer neueren Begriffstriade auch gerne als *race, class, gender* zu apostrophieren wäre, und als Troikanische Pferde durch das Bermuda-Dreieck des Verschwindens, Vergessens und Verdrängens galoppieren, das gerne wohlwollend als die *jüngste Vergangenheit deutscher Geschichte* bezeichnet wird.¹³ Es geht also vor allem darum, Konstellationen herauszupräparieren, in denen sich die komplexen historischen Diskurse als Diskurse über die Geschichte und die in ihr impliziten Handlungsmodelle wiederlesen lassen. Dabei interessiert das im engeren Sinne Biographische allenfalls als *einzelnes Allgemeines*, als das beispielsweise Jean-Paul Sartre Leben und Werk Gustave Flauberts im *L'Idiot de la famille* analysiert.

Juden als absterbende Klasse

Als Friedrich Wolf 1933 sein Stück *Professor Mamlock* schrieb, war die tägliche Zukunft, die der Nationalsozialismus den europäischen Juden bereiten würde, noch nicht klar zu erkennen. Als 1938 Rappaport das Stück in Moskau verfilmte, mag sich die Hoffnung, daß der kommunistische Widerstand das NS-Regime stürzen würde, zwar bereits in Deutschland als Illusion erwiesen haben, aus der Perspektive der Sowjetunion und der Moskauer Exilanten aber mag der Kommunismus im internationalen Maßstab noch immer als das einzige Bollwerk gegen den europäischen Faschismus erschienen sein - zumal die Verfilmung:

was banned in Chicago in November 1938 as "purely Jewish and Communist propaganda against Germany"; Ohio and Rhode Island followed suit; Massachusetts banned it for Sunday showings in March 1939 "because it might incite a riot on the Sabbath".¹⁴

Zu dieser Zeit schrieb Friedrich Wolf in einem Geburtstagsbrief an seinen sechzehn Jahre alten Sohn Markus, in bezug auf dessen Plan, von Frankreich aus in die USA zu gehen, über die Schwierigkeiten, ein Visum für die USA zu bekommen und über die demoralisierenden Effekte der Untätigkeit im

13 Wobei *race* im Deutschen nicht zu verwenden ist, noch nicht einmal als deskriptive Kategorie.

14 Vgl. Annette Insdorf: *Indelible Shadows. Films and Holocaust*, Cambridge 1989(2), S. 163

Exil. Die in weite Ferne gerückte USA erschien als letzte Möglichkeit, der bedrohlicher werdenden Situation Europas noch entkommen zu können. Allerdings mischen sich bittere Töne in den Brief, die eher darauf hinweisen, daß es wohl bald zu spät sein wird. Obwohl der Brief ganz offen und drastisch die Situation der jüdischen Flüchtlinge beschreibt, gibt der Vater dem Sohn eine Art lehrreicher Geschichte bei, die ihn wohl mit der eigenen Situation in Moskau versöhnen soll. Interessanterweise taucht in diesem Brief die "Jiddische Mamme" auf, die Markus in Moskau als emotionale Anlaufstelle beschrieben hatte:

Die Leute, die mich morgen zu "grünen Klößen" eingeladen haben, schufen gerade aus ihrer Not sich selbst ein kleines Arbeitskollektiv, das eine richtige "jiddische Mamme" leitet, eine wunderbare Frau. Sie haben selbst kaum zu leben, und jetzt kommen noch sechs bis zehn völlig abgerissene deutsche Juden zu ihnen, und ohne mit der Wimper zu zucken, nimmt die Mamme sie auf, kleidet sie neu, futtert sie mit durch! Und natürlich das erste: Sie müssen morgen früh am Boulevard Montmartre den *Professor Mamlock* Film sehen! Darauf legt die Mamme, die aus Lodz stammt und das Leben seit ihrem zwölften Jahre in jeder Weise kennt, besonderen Wert! Und mit welchem Stolz sie von der SU spricht, obschon sie selbst nie dort war und obschon die Polen ihren Jungen so schlugen, daß er gelähmt ist; aber sie weicht nicht einen Millimeter ab von ihrer Linie. Bei so einer Frau kann auch unsereins sich immer wieder Mut holen. Ihr drüben habt es gut. Ihr seid im Aufbau ¹⁵

Moskau als das Jerusalem, von dem aus alles Heil zuwachsen soll, dient hier ganz offensichtlich als Folie für eine Gegenüberstellung von osteuropäischen und deutschem Judentum als zwei Exponenten von Klassenstandpunkten - wobei die weiblichen Tugenden des Helfens, der solidarischer Unterstützung und Gemeinschaft mit denen kommunistischer *Brüderlichkeit* verschränkt werden, um eine Art Geographie des richtigen sozialen und politischen Lebens nach Osten zu schieben.

Konrad Wolf wiederholt eine ähnliche Konstellation in *Sterne*. Dort sind es sephardische, griechische Juden, die in einem Lager in Bulgarien auf die Verschickung nach Auschwitz warten. Und dort ist es eine junge Frau, die Hilfe für eine Geburt organisiert. Der junge deutsche Soldat, der sich von ihr dafür gewinnen läßt und sich aus Liebe zu ihr, zu spät freilich, dem Widerstand anschließt, erfährt über sie den entscheidenden Schub, menschliche Züge politisch handelnd zu verwirklichen. Die Metapher vom Haus, vom Dach über dem Kopf als Wunschziel solidarischen Handelns und Lebens taucht bereits hier auf - die Geschichte selbst allerdings beendet Wolf ebenfalls mit einem lehrstückhaften Verweis. Über das Ende des nach Auschwitz

15 Zit. in: Markus Wolf, a.a.O., S. 167 f.

fahrenden Zuges mit der Geliebten legt er ein Schlußwort: Das jiddische Lied *Es brennt, 's Shtetl brennt*; allerdings in einer denkwürdigen Variante, musikalisch aufbereitet im Stil der proletarischen Kunstlieder der Chormusik Eislers der 20er Jahre. Und als Text über das Bild gelegt und sozusagen "eingedeutscht", heißt es nun:

Es brennt, Brüder, ach - Die Hilf liegt nur in euren Händ'! Wenn das Städtle euch ist teuer,	nehmt die Kellen, löscht das Feuer! Löscht's mit eurem eigenen Blut! Beweist, daß ihr das könnt...	Steht nicht da, laßt's nicht geschehn! Unser Städtle brennt' Es brennt, es brennt, es brennt!
---	---	--

Dazu sieht man einmal in den dunklen Tunnel, einmal auf das stoische Gesicht der jungen Frau hinter den Gitterstäben des Zugfensters. Merkwürdig offen ist das appellative Ende, von dem die Montage nicht verrät, ob die Juden mit ihrem eigenen Blut das Feuer löschen sollen oder die deutschen Soldaten. Eine rhetorische Form der Adressierung, die sich an ein imaginäres Paar zu richten scheint: Ballade vom Deutschen Soldaten und der jiddischen Mamme.

Nun ist aber der Film *Sterne* wie der *Professor Mamlock* von Konrad Wolf nicht vor oder während der Vernichtung gedreht worden, sondern in den Dekaden danach - und was sie als Nachträglichkeits-stories verraten, ist die nostalgische Sehnsucht nach einer Zeit, die vor der Vernichtung lag, nach einem Erfolg des Kommunismus, der damals ein Wunsch, zur Drehzeit des Films nur ein Traum sein konnte.

Unter diesem Aspekt erscheint auch die in Umlauf befindliche Fassung von *Professor Mamlock* interessant. Der Film wird nämlich mit einem Rolltitel eröffnet, der sich ganz offensichtlich für den Export vor den Film gestellt hat. Dort heißt es über einer Grafik des Autors:

Friedrich Wolf wrote that drama in 1933. At this time there existed no death camps with six millions murdered Jews and war had not broken out yet. The author tells the story of the German surgeon, of the Jew...

um dann in den Filmtitel überzuleiten. Dieser englische Vorspann enthält eine historische Situierung, die doppeldeutig ist: Soll es bedeuten, daß Wolfs Drama veraltet ist, dann stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit seiner neuerlichen Verfilmung. Entweder dient die Geschichte, die der Autor zu erzählen hat, die von dem deutschen Arzt und Juden Mamlock, der Erinnerung an die Ermordeten, oder sie soll Lehren für die Gegenwart enthalten. Das *morality play* als politisches Lehrstück gewinnt die Oberhand, wenn über dem

im Gegenlicht zur Totenmaske sich profilierenden Gesicht des toten Mamlock sich auf die weiße Wand des Hintergrunds folgender Rolltitel schiebt:

Es gibt
kein größeres Verbrechen -
nicht kämpfen zu wollen -
wo man kämpfen muß!

Diese Zeilen sind so skandalös, weil sie implizit den Selbstmörder Mamlock nicht nur als den Verursacher seines Todes, sondern auch noch als seinen tieferen Grund benennen wollen - er trägt die Schuld an seinem Tod, ganz genau wie es bereits in den Propagandaverlautbarungen der frühen 50er Jahre in den Schauprozessen gegen Merker formuliert worden war. Die deutschen Juden sind als Teil der bürgerlichen Klasse zu ihrem eigenen Tod verdammt, sie tragen Teil an der Schuld. Die Aktualität des Dramas, das mit dem Selbstmord und nicht mit dem millionenfachen Mord endet, ist eine Art closure zu einem historischen Narrativ, das in Wolfs Drama zumindest noch den Vorzug der historischen Offenheit hat. In Wolfs Drama wird der Appell zur revolutionären Überwindung im republikanischen Kampf als Motto vorangestellt, das freilich keinen Schuld-Diskurs führt, sondern der Danton-Säule in Paris entlehnt ist, wo es heißt: "Pour vaincre les ennemis il faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace."¹⁶

Dieser Abspann kommt freilich nicht von ungefähr. Schon Annette Insdorf hat darauf in Bezug auf die erste *Mamlock*-Verfilmung hingewiesen:

Professor Mamlock implies that the doctor dies not simply because he is a Jew, but because he never allowed politics to touch his life. (...) Unfortunately, the assumption implicit in *Professor Mamlock* and other East European films is that Judaism can inhibit resistance. The message from Communist Countries - derived from Marx's own pronouncements on "the Jewish Question" - is that Jewish identity must be subsumed into larger political realities.¹⁷

Wie stark die alten Optionen ins Alltagsbewußtsein gedrungen sind und sich dort als populäres Muster eines ökonomistisch verkürzten Diskurses über die *Juden als Klasse* etabliert haben, geht auch aus einer brieflichen Bemerkung hervor, die dem nachgelassenen Material zum *Troika*-Film beiliegt und von Markus Wolf ediert worden ist. Erna Wloch, die proletarische Berlinerin und Mutter eines der Knaben der Troika, schreibt in einem Brief vom 20. Februar 1946 an die ehemalige Moskauer Freundin:

16 "Um die Feinde zu besiegen, bedarf es des Mutes, und noch einmal des Mutes, immer des Mutes."

17 Annette Insdorf, a.a.O., S. 164

Der Teil der Emigration, der mit auf uns spuckt, trifft sich selbst. Für uns gab es nie ein "Judenproblem". Aber ich bin überzeugt, daß mancher jüdische Bankier das ganze Geld seiner Leute geopfert hätte, wenn er damit sein und das Leben seiner Familie von Hitler geschenkt bekommen hätte.¹⁸

Aber diese Form eines populären, ökonomisch sich begründenden Antisemitismus des Ressentiments ist nicht das Interessante an Konrad Wolfs *Mamlock*, zumindest nichts, worin er sich von der gängigen Doktrin unterscheiden würde.

Konrad Wolf ist nicht ganz zu Unrecht mit seinen Filmen, insbesondere mit *Mamlock*, innerhalb der DEFA-Produktion für seinen durchaus eigenwilligen Stil bekannt geworden. Und in der Tat nutzt er in *Mamlock* verschiedene stilistische Ebenen zur Darstellung des Problems. Was vielen Kritikern auf den ersten Blick als gewagter ästhetischer, innerhalb der Doktrin vom *sozialistischen Realismus* als subversiver *Formalismus* erscheinen mochte, gewinnt bei näherer Analyse der ineinander verschränkten Ebenen von Sujet und Form freilich einen anderen Stellenwert. Das läßt sich an den filmischen Nahtstellen zeigen, wo das "bürgerliche Haus" Mamlocks mit Montagesequenzen zur politischen Situation verbunden wird. Das Haus, vor allem dessen Eingangshalle mitsamt der nach oben führenden Freitreppe, erinnert ein bißchen an William Wylers Raumkonstruktion in *Little Foxes*. Auch die Kamera übernimmt zur Inszenierung dieses Raumes gerne die Plansequenzen Wylers: *establishing shots* von der Freitreppe herunter starten lange Kamerafahrten, die die einzelnen Akteure in einem bruchlos in sich geschlossenen, hermetischen Raum situieren. In diesen Raum, der sozusagen ein bürgerlich ontologisch selbstbezogenes, humanistisches Bewußtsein darstellt, bricht das Politische, die "Straße" ein in der Form von Ton- und Bildmontagen, die sich an John Heartfields Fotomontagen zu orientieren scheinen: Überblendungen auf der Tonspur von Beethovens Neunter Symphonie mit Radiodurchsagen werden optisch in Bildmetaphern überblendet. Schon die lange Eingangssequenz setzt ganz auf den Mischeffekt zwischen bürgerlichem Realismus und Weimarer Querschnittsfilm. In diesen ästhetischen Parametern spielt sich die Verfilmung ab, soweit sie über die Inszenierung des Theaterstücks hinausweist. So kann man sagen, daß *Professor Mamlock* in vieler Hinsicht ein Film ist, der die Frontverläufe der frühen 30er Jahre mit den ästhetischen Stilen und politischen Doktrinen der 40er zu verschmelzen sucht. Darin ist er ganz entschieden ein Film der Vergangenheit und Erinnerung - freilich nicht der an die Toten sondern an eine heroische Zeit politischer Identitätsbildung.

Aber auch in *Professor Mamlock* wird die Frage nach der kulturellen und

18 Erna Wloch, "Brief an Markuscha Fischer", in: Markus Wolf, a.a.O., S. 208

politischen Identität noch einmal nach Geschlechtern getrennt. Während der jüdische Vater sich vor allem als patriotischer Deutscher sieht, sieht sich dessen Sohn vor allem als kommunistischer Deutscher, der in keinerlei inneren oder äußeren Konflikt mit seiner jüdischen Herkunft gerät. Die traumatische Erfahrung der externen Zuschreibung als Markierungspraxis trifft den Vater und die kleine Tochter, die in einer eindrucksvoll inszenierten Sequenz in der Schule einem rituellen Stigmatisierungsprozeß unterworfen wird. Mehr als an der stark schematisierten Figur des Mamlock läßt sich an der Kindergeschichte die Spur einer Subjektivität ablesen, die nicht determiniert ist durch eine vorgezeichnete Identität.

Wer sagt: "Ich bin Deutscher"?

Koni (so der familiäre Kosename für Konrad Wolf) hat seine eigenen Probleme. Er ist Offizier der Roten Armee und fühlt sich als Bürger des Sowjetlandes. Gleichzeitig wird aber von ihm erwartet, er werde als Sohn eines deutschen Kommunisten und Schriftstellers seine Zukunft in dem Land sehen, in dem er geboren wurde.¹⁹

Triumphiert in *Professor Mamlock* der Sohn über den Vater, so erzählt Wolf in *Ich war neunzehn*, seinem einzigen direkt autobiographischen Film, die Geschichte eines Sohnes, der der Stimme des Vaters gehorchen muß.

Als Konrad Wolf im Alter von 19 Jahren in der sowjetischen Uniform - das erste mal seit der Flucht ins Exil - mit der Roten Armee wieder deutschen Boden betritt, auf dem Weg nach Berlin am geräumten KZ Sachsenhausen vorbei für kurze Zeit Kommandant des Städtchens Bernau wird, wo noch heute eine Ehrenplakette auf den berühmt gewordenen jugendlichen Kommandanten hinweist, und schließlich in Schloß Sanssouci die Befreiung feiert, hat er den Stoff aufgetankt, den er 1968 zu *Ich war neunzehn* verarbeiten wird.

Die gesamte Einleitungssequenz gruppiert sich um jene Krise des Benennens, die in dem Satz *Ich bin Deutscher* steckt.

In dieser Sequenz werden vier Ebenen montiert, und zwar sowohl im Ton wie im Bild. Auf der Tonebene sind das: I. Geräusche von Autokolonnen und russisch sprechende Stimmen, II. Musik von einer Schallplatte, die im Bild gezeigt wird, III. Lautsprecherdurchsagen, IV. Off-Ton-Kommentar einer Ich-Stimme. Auf der Bildebene sind das: I. Totalen von einer Flußlandschaft,

¹⁹ Markus Wolf, a.a.O., S. 46

II. Totalen von Fahrten auf einer Landstraße, III. Großaufnahmen in einem Innenraum mit Personen, IV. Montagen von Mündungsfeuern, Bombendetonationen und ähnlichem. Die erste Einstellung ist eine Totale einer nebelverhangenen Flußlandschaft, die eine Art *establishing shot* bildet. Parallel dazu wird die Großaufnahme eines traurigen jungen Mannes geschnitten, aus dem Plattenspieler dringt über Lautsprecher eine populäre Tangomelodie. Aus dem Nebel treibt ein Floß mit einem Galgen über den Fluß, an dem ein Mann hängt. Aus dem Lautsprecher schallt folgender Text:

Achtung, Achtung:
Deutsche Soldaten!
Wir beginnen unsere Sendung.
Der Krieg ist endgültig verloren. Eure Lage ist hoffnungslos.
Wartet nicht - handelt!

Der Gehenkte treibt auf die Kamera zu, an seinem Rücken wird nun in Großaufnahme das Schild lesbar: "DESERTEUR. Ich bin Russenknecht." In einer neuen Folge von Gegenschnitten von Großaufnahmen und Totalen der Flußlandschaft eine erneute Lautsprecheransage:

Achtung, Achtung!
Deutsche Soldaten - Bevor wir einen Bericht über die Lage an den Fronten geben, fordern wir euch auf, *nicht* zu schießen. Hört mich an, habt Vertrauen.
(und dann, erheblich lauter):
Ich bin Deutscher!

Von dieser Totalen und diesem Satz wird wieder auf die Großaufnahme des Jungen geschnitten, von dort auf die Hand eines Zweiten geschwenkt, der wieder die Nadel auf die Platte legt, wieder ertönt der Tango, und der Soldat gibt dem Jungen eine Zigarette, streichelt damit seine Lippen, wie eine Mutter, die einen stoischen Säugling füttern will, was dem Jungen ein reflexartiges Lächeln abgewinnt. Von dieser Szene voll trauriger Zärtlichkeit schneidet Wolf auf eine Montage von Überblendungen, die ähnlich wie die Montage in *Mamlock* eine andere ästhetische Richtung einschlägt. Dazu tönen weiter die Frontberichte aus dem Lautsprecher. Die vier Überblendungsmontagen sind gegengeschnitten mit drei Fahrten auf einer Straße am Fluß entlang, zu der aus dem Off die traurige Stimme des Jungen spricht:

Ich sehe Straßen mit deutschen Schildern.
Das ist meine Heimat - sagt man. Ich war acht Jahre alt, als meine Eltern sie verlassen mußten.
Ich bin in Moskau aufgewachsen.
Dort lebt meine Mutter.
Ich ging an die Front, wie alle dort.
Fast täglich spreche ich solche Sätze. [Wie die Lautsprecherdurchsage]

Schüsse sind die Antwort. Überläufer kommen selten.
[Und dann über eine abschließende Landschaftstotale]
Ich bin neunzehn Jahre alt.

Abgesehen von der überdeutlichen Fixierung auf das mütterliche Rußland, auf die später noch zurückzukommen sein wird, ist vor allem die Tonmontage interessant. Die völlige Trennung von einer Stimme, die immer im Off bleibt, und einem Sprecher, der seinen traurigen Blick aus stummen Großaufnahmen entläßt, stellt die Frage nach der Autorenschaft der Stimme. Denn in der Tat ist die Stimme, die spricht, die über sich als Stimme spricht, nicht der Autor der Texte, über dessen Sprechen er spricht. Texte dieser Art stammten aus der Feder des Vaters, Friedrich Wolf, die Trennung von Text und Bild ist die von väterlicher *auctoritas* und dem Bild des Sohnes als *his masters voice*.²⁰

Die Propagandaaktionen, in deren Verlauf schließlich der Sohn zu dem Satz genötigt wird, "Ich bin Deutscher", basierten fast gänzlich auf einem Bild des deutschen Volkes als einem zum Widerstand durchaus bereiten, das man nur richtig ansprechen muß - der vorsichtige Skeptizismus, den Konrad Wolf dem 19jährigen in den Mund legt, ist bereits eine subjektive Rebellion gegen den Vater.

Was an *Ich bin neunzehn* erstaunt, ist das völlige Fehlen der Thematisierung der Vernichtung der Juden. Die Montage eines sowjetischen Dokumentarfilms über den *Henker von Sachsenhausen*, den er in den eigenen Spielfilm einbaut, erwähnt mit keinem Wort, daß dort nicht nur Osteuropäer ermordet wurden, sondern Juden. In einer der Parallelmontagen gibt es freilich einen visuellen Verweis auf eine latente Selbstidentifizierung mit den vergasteten Juden.

Den Aussagen des "Henkers" und dessen Erklärung der Tötungsanlagen für die sowjetischen Offziere fügt Wolf subjektive Sequenzen ein, in denen der Junge unter der Dusche steht und mit petrifiziertem Gesicht sich die Hände vor die Augen schlägt. Ein Bild, das nicht nur die Assoziationen innerhalb der Narration festschreibt, sondern auch die der Zuschauer. Das Bild enthält aber auch noch einen anderen doppeldeutigen Verweis: Daß der müt-

20 Vgl. hierzu David Pike, a.a.O., der minutiös die Tätigkeiten der exilierten deutschen Schriftsteller für die sowjetische Kriegspropaganda recherchiert hat und nicht nur Flugblätter, Radiosendungen und Romane dazu zitiert. Dort wird auch deutlich, welche wichtige Rolle Wolf dabei gespielt hat, vor allem dessen Initiative, deutsche Deserteure und Kriegsgefangene mit der Roten Armee an die Front zu schicken, um für die Kapitulation und Desertion zu agitieren. Von einer solchen Aktion handelt nicht nur *Ich war neunzehn* sondern vor allem auch *Mama, ich lebe*. Dabei wird deutlich, wie stark sich Konrad Wolf als im Schatten des Vaters stehend begriffen haben muß.

terliche Schutz des Moskauer Exils vielleicht gar nicht sicher war, das Bild der äußersten physischen Verletzlichkeit, der nackte Körper, erscheint als *mise-en-abyme* einer dreifachen Bedrohung: als jüdischer Deutscher, als deutscher Kommunist und als sowjetischer Soldat drohte ihm der Tod. Keine der drei Identitäten kann hier noch als Schutz vor den jeweils anderen, gefährdeten fungieren.

Das Dunkel der Erinnerung: Die Rückkehr des Juden als Mythos

In *Mama, ich lebe*, ein Jahr später produziert, greift Wolf wiederum das Thema der Gespaltenheit auf. Diesmal aber geht es um eine Gruppe deutscher Kriegsgefangener, die sich der Roten Armee als Dolmetscher und Vermittler anschließen, um an der Front deutsche Soldaten zur Desertion zu bewegen. Die Geschichte ist als eine Art Erziehungsroman aufgebaut, in dem die Identitätskonflikte der Männer als subjektive Erinnerungs- Flashbacks auftauchen sowie im Fremdheitsgefühl gegenüber dem Wechsel der Uniformen. Das Metathema des Films ist einmal mehr die Konstruktion des anderen, des besseren Deutschen.

An einer signifikanten Stelle des Films wird eine Konversion vom passiven Humanisten zum aktiven Kämpfer erzählt:

Einer der Männer, ein Tischler, baut aus Birkenholz im Freien einen Stuhl, eine sowjetische Soldatin hat sich träge in der Sonne ausgestreckt, die Uniformbluse weit geöffnet, das blonde Haar in Strähnen zerzaust. Sie beginnt dem tischlernden Mann mit träger dunkler Stimme auf gebrochenem Deutsch folgende Geschichte zu erzählen:

Unser Nachbar - er war auch Tischler. Er hat die schönsten Möbel gemacht und hat das schönste Mädchen geheiratet. Das schönste Mädchen bei uns. Sie war sehr blond. Er war Jude - sehr dunkel. Und es kam ein Kind - jedes Jahr. Und wie das vierte gekommen ist, kam der Krieg. Das war viel Glück mit den beiden.

Als ein höherer Militär dazukommt, geht sie weg, knöpft die Bluse zu, legt die Koppel um. Im Gespräch geht es um den fehlenden Kampfgeist des Tischlers, der nicht an die Front will. In der Nacht kommt es zu einer Liebeszene zwischen der blonden Russin und dem Tischler. Am nächsten Morgen ist er bereit, an die Front zu gehen.

Die mythische Erzählung um Glück als Vorschein alter Zeiten, die sich an die vom jüdischen Tischler bindet, hat eine zwiespältige Funktion: Zum einen bindet sie Glück und Passivität aneinander in einem mythischen und

archaischen Sinn einer ahistorischen Lebensweise reproduktiver Zyklen, auf der anderen Seite fungiert sie als Glücksversprechen auf die Liebesnacht. Beide Glücksmomente aber werden durch ihren Abbruch charakterisiert. so als habe es keinen Platz, im wahrsten Sinne keinen Ort mehr. Die Geschichte vom Juden ist die vom verlorenen Paradies, dessen Bild sich nun an die mütterliche russische Frau heftet. Eine säkularisierte Heilsgeschichte also, eine subjektive Erinnerung, die erratisch im Film stehen bleibt und auch durch zwanghafte Unterordnung ins Lehrstück nicht plausibler wird. Das Bild des Juden und das der *Jiddischen Mamme* scheint sich hier noch einmal zu verbinden - wenn auch freilich die Rollen verdreht sind, so kommt doch das ältere Muster durch, das des passiven, feminisierten Juden, der statt Kampf und Produktion nur Reproduktion und Zyklus kennt.

In solchen mythischen Metaphern drückt sich die Konfusion von Identitäten aus, die Konrad Wolf dramaturgisch ins Korsett der politischen Texte und Doktrinen stecken möchte und die doch als Allmacht von Erinnerungsbildern wieder auftauchen. Fremde im eigenen Haus.