

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

Ich war neunzehn

Zur filmischen und politischen Bedeutung von Konrad Wolfs DEFA-Film

von
Holger Südkamp

**Europäische Geschichtsdarstellungen -
Diskussionspapiere**

Interdisziplinäre Arbeiten zu Historiographie,
Geschichtserzählungen und -konstruktionen von der
Antike bis zur Gegenwart



Jahrgang 2/2005

Heft 3

ISSN: 1860-3106

Ich war neunzehn

Zur filmischen und politischen Bedeutung von Konrad Wolfs DEFA-Film

von
Holger Südkamp

Abstract

Der DEFA-Regisseur Konrad Wolf schuf mit *Ich war neunzehn* 1968 einen Film über die letzten Tage des Zweiten Weltkrieges und die Befreiung durch die sowjetische Armee, der auf seinen eigenen Kriegserinnerungen basierte. In den folgenden Jahren wurde dieser Film in der DDR als Vorzeigebeispiel für den antifaschistischen Kampf der UdSSR und dadurch auch als Legitimation für den sozialistischen Staat der DDR gezeigt. Aufgrund der thematischen und historischen Aktualität durch den sechzigsten Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges und unter Berücksichtigung der Ambivalenz des Mediums Film wird dieser Aufsatz *Ich war neunzehn* unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Zunächst werden entstehungsgeschichtlich Idee und Intention des Films beleuchtet. Da das Werk durch die Vorlage von Wolfs Tagebuch direkt mit der Vita des Regisseurs verknüpft ist, werden sein Leben und filmisches Schaffen in Bezug auf *Ich war neunzehn* durch Selbstzeugnisse betrachtet. Im Anschluss wird auf die filmischen Mittel, die Frage nach der Darstellung von Authentizität im Film und die Rezeption des Werkes in der DDR eingegangen. Um letztendlich die Signifikanz von *Ich war neunzehn* herauszustellen, wird der Film in den Kontext der Rolle des antifaschistischen Films in der DDR gestellt und seine politische Wirkung und Funktionalisierung gedeutet. Der Aufsatz wird herausstellen, dass, um Wolfs persönliche Erinnerungen dem Zuschauer näher zu bringen, aber auch um eine subjektive Betrachtung aus den Augen des Protagonisten Gregor Hecker zu vermitteln, der Regisseur bestimmte Authentizität erzeugende Mittel wählte. Der Film wurde dadurch für die DDR sowohl thematisch als auch ästhetisch zu etwas Herausragendem. Doch im Gegensatz zur ambivalenten Intention Konrad Wolfs nutzte das Regime *Ich war neunzehn* besonders politisch, um weiterhin seine Existenz zu legitimieren und sich vom Umgang des „Klassenfeindes“ mit dem Antifaschismus zu distanzieren.

Jahrgang 2/2005
Heft 3

Ich war neunzehn

Zur filmischen und politischen Bedeutung von Konrad Wolfs DEFA-Film

Holger Südkamp
GK „Europäische Geschichtsdarstellungen“
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Entstehungsgeschichte des Films *Ich war neunzehn*

Im Jahre 1954 hatten Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase und Walter Gorrish ein Exposé für einen Film über die deutsch-sowjetische Freundschaft erstellt. Der Film mit dem Arbeitstitel *Weg in die Heimat* sollte von einem Berliner Jungen handeln, der glaubt, in den letzten Wochen des Zweiten Weltkrieges seine Mutter bei Bombenangriffen verloren zu haben. Zunächst kommt er bei sowjetischen Soldaten unter und geht mit einem von ihnen, dessen Frau und Sohn von den Nazis ermordet wurden, in die UdSSR und führt dort ein glückliches Leben, bis seine Mutter gefunden wird. Widerstrebend kehrt er in seine Heimat zurück, die nun im Gebiet der DDR liegt. Trotz großer Skepsis seitens der Bewohner gelingt es ihm, die sowjetische Erntemethoden in seinem neuen Heimatort einzuführen.

Weg in die Heimat wurde nie realisiert. Die Idee, dass Angehörige der Roten Armee einen zehnjährigen Jungen 1945 in die Sowjetunion brächten, wurde kritisiert, da dies gegen geltendes internationales Recht verstoße und somit der Film als antisowjetische Hetze benutzt werden könnte.¹ Dem Vize-Kulturminister und ehemaligen Studiodirektor Hans Rodenberg genügten schon wenige Zeilen der Inhaltsangabe und der Absichtserklärung, um das Thema rigoros abzulehnen: „Unsere DDR mit dem fremden Blick von einem anderen Stern betrachtet, das ist nicht die Perspektive, die wir jetzt brauchen.“² Auch eine überarbeitete Version wurde nicht akzeptiert.

Jedoch griff Konrad Wolf 1966 die Idee, einen Film über die deutsch-sowjetische Freundschaft zu drehen, anlässlich des 50. Jahrestages der so genannten *Großen Sozialistischen Oktoberrevolution* wieder auf. Neuer Arbeitstitel war diesmal *Die Heimkehr* bzw. *Heimkehr 45*. Der Film sollte von dem neunzehnjährigen, deutschen Emigranten Gregor Hecker handeln, der in den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges als Propagandaoffizier mit der Roten Armee in seine ehemalige Heimat zurückkehrt.³

¹ Vgl. Susanne Brandt, „Ich war 19“. Auszüge aus einigen Akten aus dem Bundesarchiv / SAPMO zum Film „Ich war 19“ von Konrad Wolf / Quellenpapier, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2001, S. 1.

² Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme, Berlin 2000, S. 87 f.

³ Vgl. Brandt, S. 1 f.

Währenddessen hatte sich die künstlerische Landschaft in der DDR 1965 durch das berüchtigte 11. Plenum des ZK der SED, das auch als „kultureller Kahlschlag“⁴ oder als „Zensurtagung“⁵ bezeichnet wurde, verändert. Zwölf Filme des Produktionsjahres wurden verboten, darunter auch Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1965/90), der den Verbotfilmen den Namen „Kaninchen“-Filme einbrachte.⁶ Viele angefangene Projekte mussten eingestellt werden. Aufgrund dieser Einschränkungen konzentrierten sich die Filmemacher auf weniger kontroverse Gegenstände und behandelten statt aktuelle gesellschaftliche oder politische eher historische Themen oder Kindergeschichten.⁷ Somit traf Wolf also auf eine neue politische Lage, um sein Projekt zu verwirklichen und konnte es vielleicht gerade deshalb realisieren. Dieter Wolf beschreibt Konrad Wolfs Situation wie folgt: „Nach dem 11. Plenum wußte er, daß selbst ihm ein konfliktreicher wahrhaftiger Film über die unmittelbare Gegenwart verwehrt war.“⁸ Allerdings ist anzunehmen, dass dies Wolf auch schon seit *Sonnensucher* (1957/58) bekannt war.

Basis für das Drehbuch war Wolfs Tagebuch, das mit Erinnerungen aus dieser Zeit gefüllt war. Die Künstlerische Arbeitsgruppe (KAG) „Babelsberg“ gab am 14. Oktober 1966 ihre Zustimmung und begründete diese wie folgt:

Mit einem jungen deutschen Emigrantensohn, der in sowjetischer Uniform in den Reihen der Roten Armee sein Leben für die Befreiung des deutschen Volkes vom Faschismus einsetzt, erleben wir einige der letzten Kriegstage. Es sind die Tage, in denen das Denken und Handeln der Kommunisten bereits auf den bevorstehenden Frieden gerichtet sind, auf die antifaschistisch-demokratische Wiedergeburt dieses Landes und seiner Menschen. Fremd ist diesem jungen Deutschen sein Vaterland, fremd sind ihm die Menschen auf der anderen Seite der Front. In diesen Tagen – zwischen Oder und Spree – kehrt er nun im doppelten Sinne des Wortes heim.

Der Held des Films und sein besonderes Schicksal sind gut geeignet, emotionell und durch besseres Verständnis für unsere Geschichte, die Freundschaft und Verbundenheit mit der Sowjetunion als Bedingung und Bestandteil unseres Lebens, unseres Denkens und Fühlens tief und nachhaltig erlebbar werden zu lassen. In der Skizzierung des Sujets ist bereits ablesbar, daß wir damit solche wichtigen ideologischen und menschlichen Fragestellungen ‚was ist Patriotismus‘, ‚was ist Vaterland‘ aufgreifen, deren richtige Beantwortung besonders auch durch die junge Generation Voraussetzung für richtige Haltungen auch in unseren Tagen ist. Ein solcher Rückblick auf eine wichtige Etappe unserer nationalen Vergangenheit, die ästhetische Gestaltung und Bewußtwerdung dieser gewaltigen historischen Leistung der ‚Deutschen Demokratischen Republik‘ dient der Entwicklung nationalen und sozialistischen Selbstbewußtseins. Die wirkungsvolle Gestaltung dieses Themas wäre auch ein wichtiger künstlerischer Beitrag (ab jetzt handschriftlich ergänzt:) im Kampf um die Lösung der nationalen Frage.⁹

Dieser Auszug aus der Stellungnahme zum Film gibt einen großen Teil der Gründe an, warum der Film *Ich war neunzehn* im Gegensatz zu *Weg in die Heimat* auf Gefallen stieß. Die Rote Armee

⁴ Wieland Becker und Volker Petzold, Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmclubbewegung der DDR, Berlin 2001, S. 200.

⁵ Thomas Beutelschmidt, Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR, Potsdam 1995, S. 192.

⁶ Vgl. Beutelschmidt, S. 192.

⁷ Vgl. Marc Silberman, The Authenticity of Autobiography: Konrad Wolf's *I Was Nineteen*, German Cinema. Texts in Contexts [= Contemporary film and television series], Detroit 1995, S. 148.

⁸ Wolf, S. 88.

⁹ Schreiben KAG Babelsberg am 14.10.1966. DR 117 vorl. BA 283 nach Brandt, S. 2

wird als Befreier vom faschistischen Joch gesehen und die Kommunisten weisen den antifaschistischen und demokratischen Weg, den die DDR nach eigenem Selbstverständnis fortführte. Wichtig ist die historische Herleitung der Freundschaft zwischen der Sowjetunion und der DDR. Besonders Jugendliche sollen mit dem Film angesprochen werden und die Existenz der DDR legitimiert werden.

Konrad Wolf dagegen ging es in *Ich war neunzehn* besonders darum, dem Zuschauer seine eigenen Erlebnisse zu dieser Zeit zu vermitteln und zu zeigen, wie sein eigenes Verhältnis zu Deutschland war:

Ich habe versucht, meine Sicht in dem Film ‚Ich war 19‘ nacherlebbar zu machen. Ich war sehr jung damals, und so schienen die Dinge wesentlich einfacher, als sie sich später zeigten. Ich war angehöriger der sowjetischen Armee. Meine Gefühle unterschieden sich nicht wesentlich von denen meiner Kameraden und Freunde in der Armee. Ich sah in den Soldaten der Hitlerwehrmacht meine Gegner, die diesen verbrecherischen Krieg begonnen hatten. Sie hatten ein Land, das mir sehr nahe stand, zerstört. Menschen, mit denen ich aufgewachsen war, wurde schweres Leid zugefügt. Als wir auf deutsches Gebiet kamen, kam erstmals ein zwiespältiges Gefühl auf. Ich sah nicht nur die zerstörten Orte und die zerstörten Städte. Schwerwiegender war die Zerstörung des Menschen. Den Zwiespalt empfand ich als sehr bitter, aber auch als Lehre, die eindeutig zeigte, auf welcher Seite man stehen muß. Ich hatte auch Mitgefühl. Der erste Gedanke jedoch war stärker. Später erst wurde mir in wachsendem Maße meine eigene Schwierigkeit bewußt. Es hatte lange gedauert, bis ich mich entschied, zurückzukehren.

Meine Heimat war Moskau geworden. Dort hatte ich Kindheit und Jugend verbracht. Es dauerte auch lange, den wirklichen Zugang, den Weg zum Herzen und Verstand meiner Landsleute zu finden.¹⁰

Im weiteren Verlauf des Interview erklärte Wolf, wenn auch ein wenig pathetisch, warum er es für wichtig hielt, Filme über den Zweiten Weltkrieg zu drehen und welche Bedeutung er diesem Thema für die jüngere Generation beimaß:

Warum dieser Stoff? Diese Frage wird mir vor allem von jungen Leuten sehr oft gestellt. ‚Mach lieber etwas über die Gegenwart, etwas, was uns betrifft!‘ sagen sie. Sicherlich ist diese Forderung berechtigt. Für mich ist das aber keine Alternative, keine Frage von Entweder – Oder. Ich glaube, daß jeder mit wachsendem Alter dazu neigt, die Bilanz seiner Erfahrung zu ziehen. Ein wesentliches Grunderlebnis war für mich der Krieg und das Erleben des Krieges unter besonderen Umständen.

Solange es Krieg gibt, solange noch Klassen in unversöhnlichem Gegensatz stehen und es in der Welt Tausende und aber Tausende Menschen gibt, die sich in unerbittlicher Feindschaft gegenüberstehen – oft durchschauen sie den Mechanismus des Krieges gar nicht – solange ist dieses Thema nicht abgegolten. Gerade für unser Volk kann es keine wahre und echte Freundschaft zu den Völkern der Sowjetunion geben – auch von den Generationen, die nach uns kommen – wenn man sich nicht dieses gemeinsamen Teils der Vergangenheit bewußt ist. Das betrifft auch die anderen Völker, die unter dem Faschismus gelitten haben. Dazu reicht nicht allein das Schulwissen.

Voraussetzung ist, daß Wissen und Gefühle übereinstimmen. Deutsch-sowjetische Freundschaft – das ist leicht gesagt. Aber wieviel Blut, Verzweiflung, Elend, Tod hat es gegeben. Das darf man nicht aus dem Bewußtsein und aus dem Herzen verbannen, der Zukunft wegen nicht. Menschen, die sich ihrer Vergangenheit voll bewußt sind, entgehen in der Zukunft verhängnisvollen Fehlern.¹¹

¹⁰ Ostsee-Zeitung, 13.3.1977, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 22.

¹¹ Ebd., S. 23.

Wolf sieht – wie auch die KAG „Babelsberg“ – die deutsch-sowjetische Freundschaft als ein zentrales Thema des Films und hält deren geschichtliche Herleitung, Begründung und ihre Darstellung im Film gerade für die zu dieser Zeit heranwachsende Generation für sehr wichtig. Um Konrad Wolfs Argumentation zu verstehen, möchte ich nun einen kurzen Blick auf seinen Lebenslauf und besonders auf sein filmisches Schaffen werfen.

Konrad Wolf – Leben und filmische Absichten

Konrad Wolf wurde am 20. Oktober 1925 in Hechingen/Württemberg geboren. Sein Vater war der jüdische Arzt, antifaschistische Schriftsteller und Dramatiker Friedrich Wolf. 1933 emigrierte Konrad Wolf mit seinen Eltern in die Sowjetunion. Während des Zweiten Weltkrieges wurde er 1942, inzwischen sowjetischer Staatsbürger,¹² in die Rote Armee einberufen. 1945 kehrte er als sowjetischer Offizier nach Deutschland zurück und war als Leutnant vorübergehend Stadtkommandant von Bernau bei Berlin. Nach dem Krieg arbeitete er beim Aufbau der *Berliner Zeitung* mit, war Kulturreferent der Sowjetischen Militäradministration in Sachsen-Anhalt und Mitarbeiter für Jugend und Sport des Hauses für Kultur der Sowjetunion in Berlin. 1949 begann er sein Studium der Filmregie am Staatlichen Unionsinstitut für Kinematographie Moskau in der Klasse von Grigori Alexandrow.¹³ Im Jahre 1952 wurde Wolf dann Staatsbürger der DDR und Mitglied der SED.¹⁴ Nach seiner Assistenzzeit bei Joris Ivens und Kurt Maetzig gab er 1955 mit *Einmal ist keinmal* sein Spielfilmdebüt bei der DEFA. 1965 wurde er zum Präsidenten der Akademie der Künste gewählt und war zudem Mitglied des Vorstandes des Verbandes der Film- und Fernseh-schaffenden der DDR.¹⁵ Im Alter von 57 Jahren starb Konrad Wolf am 7. März 1982 nach kurzer, schwerer Krankheit.

Dem Regisseur Konrad Wolf wurde stets eine besondere Stellung im DDR-Film zugestanden. Knapp neun Jahre vor *Ich war neunzehn*, kurz nach dem Erscheinen seines antifaschistischen Films *Sterne* von 1959, schrieb das in der DDR erschienene Blatt *Deutsche Filmkunst*:

Konrad Wolf gehört zu den jungen Kräften, die heute in unserer Republik auf kulturellem Gebiet mit ihrem Schaffen bestes Beispiel geben. Er repräsentiert die neue Generation unserer Filmschaffenden, die dazu befähigt und berufen ist, die künstlerischen Auseinandersetzungen mit unserer jüngsten Vergangenheit und mit den Problemen unserer Tage und unserem Arbeiter-und-Bauern-Staat zu führen. Das Leben im Elternhaus und in der Emigration, in der Sowjetunion, bestimmen seine Entwicklung. [...] Heute stellt er sich mit seinen künstlerischen Werken dort zur Verfügung, wo es um den Fortschritt der Menschheit geht. Mit seinen Filmen will Wolf die Menschen aufklä-

¹² Vgl. Dieter Heinze und Ludwig Hoffmann, Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik [= Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Veröffentlichung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts], Berlin 1985, S. 6.

¹³ Vgl. Hannes Schmidt, „... daß 1935 der Krieg begann“. Ein Gespräch mit Konrad Wolf von Hannes Schmidt, Medium 2 (1982), in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 35.

¹⁴ Vgl. Heinze/Hoffmann, S. 7.

¹⁵ Vgl. Schmidt, S. 35.

ren und warnen, daß die schrecklichen Tage der Vergangenheit nie wieder heraufziehen. Die Kunst ist ihm nicht Selbstzweck, sie ist ihm, wie schon seinem Vater, Waffe. [...] Von diesem Film [*Genesung*, 1956] an blieb er seiner Devise treu: mit den Mitteln der Kunst weiterzukämpfen, die Menschen zu warnen vor einem Neuaufkommen des Faschismus, vor einem neuen Krieg, vor neuen Rassenverfolgungen.¹⁶

In einem Interview erklärte Wolf 1964 in Bezug auf den Film *Genesung* seine Einstellung zum Thema der faschistischen Vergangenheit Deutschlands:

Zu diesem Stoff hatte ich schon ein viel persönlicheres Verhältnis, weil hier das Problem der faschistischen Vergangenheit Deutschlands und ihrer Bewältigung vom Inhalt her, aber auch durch die mich interessierende Dramaturgie der Rückblenden ziemlich deutlich formuliert war. Eigentlich bin ich derartigen Stoffen immer mit großen Vorbehalten begegnet, was jedenfalls die Passagen anbelangt, die in der Zeit des Faschismus oder Vorfaschismus spielten. Denn diese Zeit hatte ich, da ich noch zu jung und dann in der Emigration war, nicht selbst erlebt, ich kannte sie nur indirekt von meinen Eltern oder durch die Literatur.¹⁷

Wolf machte also lieber Film über die Bewältigung des Faschismus als über die nationalsozialistische Zeit selbst. Daher handelt *Ich war neunzehn* auch vielmehr über die letzten Tage des Faschismus, basierend auf seinen persönlichen Erlebnissen in der Roten Armee.

Wolf selbst sah in seinen Filmen die Notwendigkeit, Menschen über die Gefahren des Faschismus aufzuklären und erkannte darin ein Manko des West-Films. In der *Hannoversche Allgemeine Zeitung* vom 14./15. Mai 1960 hieß es dazu:

Doch den meisten westdeutschen Filmen, die sich mit der jüngsten deutschen Vergangenheit auseinandersetzen, entströme eine eigentümliche ‚Philosophie des verlorenen Haufens‘. Das hält Wolf für gefährlich. Er glaubt nicht, daß es genügt, wenn ein Film Erschütterung auslöst, Probleme aufreißt. Der Film müsse auch Belehrung enthalten. Der Regisseur müsse Stellung beziehen. Denn viele Menschen seien nicht in der Lage, von sich aus den richtigen Standpunkt zu finden.¹⁸

Ähnlich wie die DDR ihre Existenz aus der antifaschistischen Bewegung der Sowjetunion herleitete bzw. durch den antifaschistischen Kampf führender SPD/KPD-Politiker legitimierte, sah Wolf die Begründung seiner filmischen Existenz u.a. als Warnsignal vor dem Faschismus.

Eine zentrale Frage in *Ich war neunzehn* ist nach der Heimat, der Zerrissenheit zwischen dem Geburtsort Deutschland und dem Ort des Aufwachsens, der Sowjetunion. Wolf beschrieb seine eigene Situation 1964 wie folgt:

Ich mußte ja zuerst selbst mein Verhältnis zu Deutschland und den Landsleuten suchen und finden. Ich bin in der Emigration aufgewachsen, war im Krieg und habe meine Landsleute eigentlich von der anderen Seite kennengelernt. [...] Ich weiß nicht, ob ich es mir selbst schwer gemacht habe oder ob es objektiv schwer ist; aber ich habe sehr lange Zeit gebraucht, um wieder ein Verhältnis zur Heimat zu finden. Vielleicht lag die Schwierigkeit für mich auch darin, daß ich einerseits einen gewissen Abstand zu Deutschland hatte, daß ich nicht persönlich, durch eigene bittere Erfahrung der

¹⁶ Joachim Reichow, Der Regisseur Konrad Wolf, Deutsche Filmkunst 9 (1959), in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 5.

¹⁷ Wie sie filmen, 1964 [Interview mit Konrad Wolf], in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 10.

¹⁸ Hannoversche Allgemeine Zeitung, 14./15.5.1960, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 7.

Zeit so belastet war, daß ich andererseits aber den Anschluß finden mußte, den man nicht durch Erkenntnis allein finden kann.¹⁹

Wolf verstand also den Film als persönliche Verarbeitung seiner Vergangenheit. In einem Gespräch mit Eberhard Geick, Kameramann in Wolfs *Solo Sunny* (1979/80), erzählte er ausführlich über seine tatsächlichen Erlebnisse, die in leicht veränderter Form in *Ich war neunzehn* wieder auftauchen. Hier kam auch wieder sein Verhältnis zum damaligen Deutschland zum Vorschein und lohnt sich deshalb auch, ausführlich anzuführen:

WOLF: Mit historischem Recht sprechen wir heute von Befreiung, aber der Begriff wurde in bezug auf die Deutschen von uns nicht verwendet – und schon gar nicht von den Deutschen so empfunden! Für mich war es auch nicht die Stunde Null: Für mich war es die Stunde Zwölf, der Höhepunkt, das endlich erreichte Ziel. Ein großes Fest. Eine Genugtuung. Seit der Phase, als wir im Krieg erkennen mußten, daß von Deutschland keine Selbstbefreiung zu erwarten war, handelte es sich um ein Niederkämpfen deutscher Faschisten. Zuerst wollten wir noch deutsche Arbeiter von deutschen Faschisten unterscheiden. Aber dann kamen uns eben nur immer Männer im Waffenrock entgegen.

GEICK: Waren Sie direkt in Berlin am 8. Mai?

WOLF: Ich habe den Krieg in einer kämpfenden Einheit der Sowjetarmee mitgemacht, vom Kaukasus bis Berlin. Wir kamen über Bernau, Oranienburg, Potsdam. Dort wurde der Ring um Berlin geschlossen. Wir gingen weiter nach Westen zur Elbe.

Die sogenannte Stunde Null – die war in Premnitz, da lag unser Armeestab, da war der Tag des Sieges. Es gab eine große Feier. [...]

Da wurde ich in den Stab der 1. Belorussischen Front abkommandiert. Er lag irgendwo im Osten von Berlin. Ich hatte nur den Marschbefehl und mußte zu einer bestimmten Stunde dort sein. Bis Spandau nahmen mich noch Militärfahrzeuge mit. Aber dann war es hoffnungslos, niemand wußte, wie durch Berlin überhaupt durchzukommen sei. Alles war eine Ruine, Minen gingen hoch, Zeitzündler. [...] Der Marsch vom Morgen bis in die Nacht war der Kontrapunkt zur Siegesfeier. Da hatte ich das erste Gefühl von dem, was meine Landsleute als Stunde Null bezeichneten (auch wenn ich sie damals nicht als meine Landsleute empfand). Chaotische Eindrücke. Und ich sagte mir, es gibt nichts in der Welt, was das jemals wieder zum Leben erwecken kann. Das wird eine Steinwüste bleiben. Es war auch Genugtuung dabei. Ich war in Majdanek, in Sachsenhausen, ich habe Warschau während des Aufstandes und danach erlebt. Berlin war für mich Sinnbild dessen, wo das alles herkam, das Leid, die Millionen Toten, der Wahnsinn, der Fanatismus. Berlin war keine Stadt mehr, es war ein Leichnam. [...]

GEICK: Am 8. Mai waren die Kämpfe doch noch nicht überall zu Ende, trotz Kapitulation. Was war das für ein Gefühl, immerzu diese Hinauszögerung des Sieges?

WOLF: Ich habe genau das erlebt. Für meine Armee war der Krieg eigentlich schon zu Ende, als wir an der Elbe waren, um den 1. Mai. Aber in der Nacht vom 2. zum 3. Mai brachen etwa 30 000 Mann aus Berlin nach Westen durch. [...] Sie sind über Spandau durchgebrochen, sehr überraschend. Auf einmal tauchten sie im Rücken auf. Da gab es den Befehl an die Stäbe, sich einzugeln und auf alles, was sich auf Straßen bewegte, zu schießen. Aber der Befehl, den wir ebenfalls hatten, lautete, diese Einheit von der Sinnlosigkeit des Kämpfens zu überzeugen und sich gefangen zu geben. So waren wir mit einem Lautsprecherwagen auf der Hamburger Chaussee, da ging vor uns ein Kampf los, mit einer solchen versprengten Hitler-Truppe, die mit erbeuteten sowjetischen Fahrzeugen und Uniformen getarnt war. Wir kamen unter Beschuß und schafften es gerade noch, im Rückwärtsgang davon zu kommen. Eigentlich war Frieden, aber da fiel noch ein junger Major, der wirklich von Anfang an den ganzen Krieg mitgemacht hatte. Er fiel am 5. Mai durch einen Schuß in den Rücken. Das war die Bitternis des Sieges. Dinge, die heute absurd sind, waren damals

¹⁹ Wie sie filmen, S. 10.

bitter, sehr bitter. Bis zum Lebensende kann man das nicht vergessen. ‚Wir können verzeihen, aber wir können nicht vergessen.‘ Das steht in Leningrad auf den Gräbern.²⁰

Wenn man Wolfs Erinnerungen genauer betrachtet, kann man sehr viele Parallelen zu *Ich war neunzehn* erkennen. So findet man z.B. Wolfs erwähnten Durchbruch der deutschen Soldaten und den Tod des Majors in der Szene um den 2. Mai im Film wieder, als das friedliche russische Lager von Deutschen in gestohlenen Panzern angegriffen wird, ein junger Soldat stirbt und Gregors Lkw im Rückwärtsgang fliehen muss.

Wolf hat also versucht, seine Erlebnisse und Eindrücke filmisch umzusetzen. Dabei verwendete er auch bestimmte Mittel, die im folgenden Abschnitt näher erläutert werden sollen.

Die filmischen Mittel von *Ich war neunzehn*

Ausgangspunkt und Anregung für den Film *Ich war neunzehn* war Konrad Wolfs eigenes Tagebuch aus dieser Zeit. Im Laufe der Arbeit jedoch dehnte er dessen Inhalt aus, erweiterte und ergänzte es. Der Film blieb dem tagebuchartigen Stil treu, indem die einzelnen Episoden mit den jeweiligen Tagesdaten bezeichnet werden. Auch setzte Wolf einige bestimmte Mittel ein, um dem Zuschauer das Gefühl von Authentizität zu vermitteln. Zu diesen Mitteln zählt die bereits erwähnte episodische Erzählweise mit Datum, die oftmals wackelige Kameraführung, der Verzicht auf Farbe und die Besetzung mit Laienschauspielern und Darstellern.²¹ Dazu Wolf:

So waren wir beim Film ‚Ich war neunzehn‘ bestrebt, alle bisherigen ‚Praktiken‘ nach Möglichkeit wegzustoßen, um die jeweils einmalige, für die Situation konkret erforderliche Komposition zu finden. Bei diesem Film steht die Authentizität im Vordergrund. [Hier] muß [...] die Geschichte so schlicht und einfach wie möglich erzählt werden. [...] Im Film ‚Ich war neunzehn‘ hätten wir gestalterisch dann unser Ziel am besten erreicht, wenn dem Zuschauer weder die Kamera- noch die Schauspielführung bewußt würden. Wir besetzten die Rollen mit von Leinwand und Bildschirm möglichst wenig bekannten Schauspielern und dort, wo es angängig war, mit Laien. Ich glaube, kein Berufsschauspieler hätte den Fahrer Dshingis, viele sowjetische Offiziere u. a. so wiedergeben können, wie das durch echte Sowjetsoldaten und -offiziere geschah, die voll unseren Forderungen entsprachen, ja – ich denke an Dshingis – sie sogar noch übertrafen. Das gleiche gilt für die Darsteller der Hitlerjungen, des Bauern, der Bauersfrau.

Wir bemerkten, daß es kein Problem ist, mit Laien zu arbeiten, wenn das Drehbuch sie in Situationen stellt, die für sie erfaßbar und nacherlebbar sind. Der Bauer und seine Frau, die den Hitlerjungen vor den Rotarmisten verstecken, damit er, der verwundet ist, nicht in Gefangenschaft kommt, haben diese Zeit ja erlebt, ähnliches gesehen, vielleicht selbst getan. Sie sind auch im Leben Bauern, spielen also sich selbst in einer vorgegebenen Situation.

[...] Bei unserem Stoff waren wir [...] geradezu animiert, bestimmte Rollen mit Laien zu besetzen.²²

Überdeutlich wird diese Absicht, Authentizität zu beanspruchen, in der Episode in Sachsenhausen. Durch einen Zwischentitel angekündigt, wird ein tatsächlicher Dokumentarfilmausschnitt einge-

²⁰ Der Sonntag, 4.5.1980 [Rot ist eine schöne Farbe. Im Gespräch: Konrad Wolf und Eberhard Geick], in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 32.

²¹ Vgl. Rolf Richter (Hg.), DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, Bd. 2, Berlin 1983, S. 252 ff.

²² Brandenburgische Neueste Nachrichten, 13.1.1979, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 17.

fügt, der den Titel trägt: *Ein Henker von Sachsenhausen sagt aus. Dokumentarfilm*. Es handelt sich dabei um einen Teil des Dokumentarfilms *Todeslager Sachsenhausen* (1946) von Richard Brandt.²³ In diesem Film erklärt ein Angehöriger der Wachmannschaft auf Fragen von sowjetischen Offizieren die Gaskammer und die Genickschussanlage des Konzentrationslagers „mit der Präzision eines Museumsbeamten“²⁴.

Zum Dokumentarstil und der Verwendung von echten Dokumentaraufnahmen im Film bemerkte Wolf selbst: „Ich halte wenig vom sogenannten Dokumentarstil im Spielfilm. Echte Dokumentaraufnahmen können durch eine Spielfilmszenierung nicht rekonstruiert werden, Imitationen müssen jedoch zu Oberflächlichkeit und Standpunktlosigkeit führen.“²⁵ Wahrscheinlich benutzte Wolf die oben genannten, Authentizität erzeugenden Mittel, wie z.B. die wackelige Kameraführung, nicht dazu, um mit *Ich war neunzehn* einen fiktionalen Dokumentarfilm zu kreieren. Er setzte sie vielmehr ein, um dem Zuschauer seine Kriegserinnerungen unmittelbar näher zu bringen und um eine subjektive Betrachtung der Dinge aus Gregors Augen zu vermitteln. Thomas Elsaesser und Michael Wedel gehen interessanterweise über die biographische Dimension hinaus, wenn sie schreiben, dass Wolf Authentizitätseffekt erzielt, indem er die filmischen Traditionen der Zeit²⁶, in der der Film spielt, simuliert. Wolf gelinge es, das Kino als eine Zeitmaschine der historischen Simulation zu verwenden, in der Authentizität durch eine Rückbeziehung auf (Propaganda-) Medien und die (populäre europäische) Kinogeschichte als ein Ort des kollektiven Gedächtnisses, seine Formen von Repräsentationen und Substitutionen, entsteht.²⁷

Interessanterweise fällt das Veröffentlichungsjahr des Films *Ich war neunzehn* in den Abschnitt des *cinema direct*. Diese in den fünfziger und sechziger Jahren entstandene Richtung des Dokumentarfilms steht für einen beobachtenden Modus der Dokumentation. Der Modus nimmt „durch methodische Regularien bei der Produktion für sich in Anspruch [...], gegenüber dem Spielfilm die bessere, weil wahrhaftigere Variante von Realismus zu sein, weil er seine Erzählung aus authentischem Material gewinnt.“²⁸ Die Regisseure der Dokumentarfilme dieser Zeit, die sich dem *cinema direct* verschrieben hatten, setzten ihre Filme mit unverfälschter Realitätsabbildung gleich. Der Dokumentarfilm sollte die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen können. Die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms war in diesem Sinne gleich mit der wirklichen

²³ Vgl. Silberman, S. 152.

²⁴ Richter, S. 259.

²⁵ Konrad Wolf 1968 nach Richter, S. 252.

²⁶ Als Beispiele führen sie Roberto Rossellinis *Paisà* (1946) und *Germania anno zero* (1948), als auch Jean Renoirs *The Grand Illusion* (1937) an.

²⁷ Vgl. Thomas Elsaesser und Michael Wedel, Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf, *New German Critique* 82 (2001), S. 19.

²⁸ Eva Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* [= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3], Berlin 1998, S. 15.

Teilnahme an der wiedergegebenen Realität.²⁹ In der Praxis sah es so aus, dass es keine Musik gab, kein Kommentar, keine offiziellen Reden, sondern nur Originalgeräusche, Interviews und Gespräche.³⁰

Obwohl dieser Ausflug in die Theorie des Dokumentarfilms hier vielleicht nicht im direkten Zusammenhang mit dem von Wolf eingefügten Ausschnitt über Sachsenhausen steht, lässt sich eine Verbindung zu Wolfs oben genannten Äußerung nicht von der Hand weisen. Im Kontext des *cinema direct* könnte Wolf die Intention verfolgt haben, dem Zuschauer mit Hilfe des Dokumentarfilmausschnitts die Realität eines KZs unmittelbar spüren zu lassen und seinen aufklärenden Absichten über den Faschismus nachzukommen.³¹ Marc Silberman sieht in dem Dokumentarfilm zudem einen zusätzlichen Zeugen neben dem Protagonisten Gregor und seiner im Film wiedergegebenen persönlichen Erfahrung:

The obvious framing of the footage as documentary [...] establishes an authority of the document that surpasses the subjectivity of personal recollection. At the same time, however by integrating this document without commentary into the protagonist's process of recollection, his memory strives for a more authentic quality through its juxtaposition to "objective truth".³²

Der Dokumentarfilm soll also über den als authentisch vermittelten Erlebnissen Gregors stehen und diese gleichzeitig durch seine Einbindung in die subjektiven Erinnerungen objektiver und wahrer erscheinen lassen.

Rolf Richter zitiert in seiner Ausführung über den eingebauten Dokumentarausschnitt einen Kritiker mit den Worten: „... es ist unmöglich, nach einer solchen Einblendung ... weiter Spielfilm zu machen.“³³ Richter schreibt weiter, dass dies sowohl richtig als auch falsch sei. Das Dokument sprengt die Spielhandlung, aber es sei Glück für die Geschichtsschreibung, wenn auf Dokumente zurückgegriffen werden könne, die unvorstellbare Sachverhalte bewahren. Es sei folgerichtig, dass der Film hier zitiere, da entsprechendes nicht hätte nachgestaltet werden können.³⁴ Setzt man dies in Verbindung mit Wolfs oben genannten Äußerungen, so erkannte Wolf, dass er hier nur mit „echten“ Dokumentaraufnahmen aus Sachsenhausen arbeiten konnte, da alles andere unglaublich gewesen wäre. Soweit kann man Wolfs Gedankengang nachvollziehen. Jedoch besteht ein Problem in den verwendeten Ausschnitten selbst. Der Dokumentarfilm wirkt durch die Sachlichkeit des „Henkers“ und die anwesenden sowjetischen Offiziere unglaublich, bizarr und

²⁹ Vgl. ebd., S. 15 f.

³⁰ Vgl. Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film [= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5], Hildesheim/Zürich/New York 1988, S. 126.

³¹ In ihrem historischen Überblick über Ansätze und Probleme der Dokumentarfilmtheorie geht Eva Hohenberger auch auf aktuelle Richtungen ein. Der einfachen Formel des *cinema direct*, dass ein Dokumentarfilm Ereignisse abbilde, die auch ohne die Anwesenheit einer Kamera passiert wären, werden heute die Komplexität dokumentarischer Realitätsbezüge entgegengesetzt. Denn es werde nicht die Realität an sich, sondern eine vorfilmische Realität, die der Film selbst produziere, gefilmt (Vgl. Hohenberger 1998, S. 27).

³² Silberman, S. 153.

³³ Richter, S. 259.

³⁴ Ebd., S. 259.

gestellt, ja fast schon fiktional. Zudem wird das ganze durch Gregors Duschszenen unterbrochen und dadurch der Zuschauer irritiert. In einer Umfrage von 1968 unter jugendlichen Zuschauern zeigte sich, dass nicht alle diese Szenen als Dokumentaraufnahmen verstanden hatten. Außerdem schätzten 27% die Ausschnitte als nicht überzeugend ein.³⁵

Der Film *Ich war neunzehn* stand ganz im Sinne von Konrad Wolfs aufklärerischen Absichten über den Faschismus und sollte sich besonders an junge Menschen richten. Deren Einstellung zur Wahrhaftigkeit im Film kommentierte Wolf wie folgt:

Besonders junge Leute – das erklärt sich wohl nicht zuletzt aus der Überfülle des ihnen übers Fernsehen zugänglichen vergleichbaren Dokumentarmaterials – scheinen mir heute geradezu übersensibel zu sein, was Genauigkeit und Wahrhaftigkeit angeht. [...] Das Gegenwärtige einer Problematik muß immer mitschwingen, sollte sich wie eine Ahnung durch das Ganze hindurchziehen.³⁶

Auch die DDR sah in Wolfs Film eine Bedeutung für nachkommende Generationen.

Die Bedeutung von *Ich war neunzehn* für die DDR

Der Film *Ich war neunzehn* war sehr bekannt, besonders unter jungen Menschen. Innerhalb eines halben Jahres sahen ihn 2,5 Millionen Zuschauer.³⁷ Vom Staat wurde der Film besonders für die Jugend als wertvoll angesehen. Dies wird deutlich, wenn man den Kino- und Fernseh Almanach *Prisma* betrachtet, der die Bedeutung der sozialistischen Kunst wie folgt benannte:

Eine *neue Generation* ist sich ihrer Verantwortung bewußt geworden. Eine Generation, bei der man eigene, das Bewußtsein bestimmende ‚einschneidende Erlebnisse‘ aus der Zeit vor und unmittelbar nach 1945 nicht mehr voraussetzen kann. Die Lehren und Erkenntnisse dieser Periode, Fundamente unserer Gegenwart, muß sich diese Jugend *neu*, auf eine für sie zutreffende Art aneignen. [...] Kurz gesagt: Die Welt von heute nicht nur passiv verstehen, sondern aktiv als Marxist zu meistern, stellt an jeden einzelnen neuartige geistigsinnliche Ansprüche. Den Menschen, besonders den jungen, zu befähigen, diesen Ansprüchen gerecht zu werden, dürfte die vorrangigste, aber auch komplizierteste Aufgabe der sozialistischen Kunst sein.³⁸

Wolfs Film fiel die Aufgabe zu, die Generationen, die nicht mehr den Zweiten Weltkrieg und den Faschismus selbst erlebt hatten, über eben diese Zeit aufzuklären und zu belehren und Bezüge zur DDR-Gegenwart herzustellen, d.h., u.a. die Legitimation der SED-Herrschaft.

Ein Forschungsbericht mit dem Titel „Haltung Jugendlicher zur künstlerisch vermittelten Darstellung der Befreiung des deutschen Volkes vom Hitlerfaschismus durch die Rote Armee,

³⁵ Vgl. Zentralinstitut für Jugendforschung, Forschungsbericht zur Studie: „Haltung Jugendlicher zur künstlerisch vermittelten Darstellung der Befreiung des deutschen Volkes vom Hitlerfaschismus durch die Rote Armee, dargestellt am Beispiel des DEFA-Spielfilms ‚Ich war neunzehn‘ – ein historischer Vergleich“, Forschungsleiter: Dr. Dieter Wiedemann, SAPMO FDJ 6000, Blatt 16. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass auch das, was authentisch/dokumentarisch gesehen wird, dem Wandel von Wahrnehmungsgewohnheiten unterliegt.

³⁶ Berliner Zeitung, 20.2.1977, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 21.

³⁷ Richter, S. 262.

³⁸ Horst Knietzsch (Hg.), PRISMA. Kino- und Fernseh Almanach, Berlin 1970, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 18.

dargestellt am Beispiel des DEFA-Spielfilms ‚Ich war neunzehn‘ – ein historischer Vergleich³⁹ zeigt auch die hohe Bedeutung des Filmes für die DDR auf. Im Jahre 1968 war der Film „Gegenstand der ersten empirischen Filmuntersuchung des ZIJ [Zentralinstitut für Jugendforschung].“⁴⁰ 1985, da man „[i]m 40. Jahr des Sieges über den Hitlerfaschismus und der Befreiung des deutschen Volkes [...]“⁴¹ den Film wieder verstärkt aufführte, wurde eine Wiederholungsuntersuchung unternommen. Die Untersuchungsergebnisse sollen an dieser Stelle nicht näher betrachtet werden, da sie primär auf die Jugendforschung abzielten. Dennoch zeigt alleine die Existenz dieser Untersuchung, dass Wolfs Film zum einen für die DDR im Rahmen ihrer proklamierten Befreiung vom Faschismus eine repräsentative Rolle spielte, und zum anderen vom Staat als „besonders wertvoll“ für die Jugend eingestuft wurde. Daher wurde *Ich war neunzehn* im Heft „Das Thema ‚Antifaschismus‘ in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen. Auswahlfilmographie 1946-1984“ für das Jahr 1968 als Beispiel aufgeführt.⁴² Im Rahmen des antifaschistischen Films stand *Ich war neunzehn* damit in einer langen Tradition der DEFA-Filmproduktion.

Der antifaschistische Film in der DDR

Der antifaschistische Film spielte in der Geschichte der DDR und der DEFA eine große Rolle. Die Deutsche Film AG erhielt am 17. Mai 1946 die Lizenz zur Filmproduktion aus den Händen des Leiters der Politischen Abteilung der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), Oberst Sergej I. Tulpanow. In seiner Festansprache rief er dazu auf, dass die DEFA ihren Beitrag zum demokratischen Aufbau Deutschlands und zur „*Ausrottung der Reste des Nazismus und Militarismus aus dem Gewissen eines jeden Deutschen, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne der echten Demokratie und Humanität*“ leisten solle.⁴³ Die in der Rede genannten Grundsätze entsprachen den im Befehl Nummer 51 der SMAD vom 4.9.1945 festgehaltenen kulturpolitischen Aufgaben, die in der Sowjetbesetzten Zone (SBZ) gemeinsam von der Besatzungsmacht und der KPD/SED durchgesetzt werden sollten.⁴⁴

³⁹ Forschungsbericht, SAPMO FDJ 6000.

⁴⁰ Ebd., Blatt 1.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR: Das Thema „Antifaschismus“ in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen. Auswahlfilmographie 1946-1984 [= Schriftenreihe des Präsidiums des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR], Berlin 1985, S. 69.

⁴³ Detlef Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945-1955/56 [= Papyarossa-Hochschulschriften 21], Köln 1997, S. 75.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 75 f.

Der erste deutsche Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg, *Die Mörder sind unter uns* (1946), war ein antifaschistischer DEFA-Film.⁴⁵ Dass dies etwas über das Selbstverständnis eines Staates aussagt, schreibt auch Detlef Kannapin in seiner Ausführung über den antifaschistischen Film in der DDR. Denn über einen Spielfilm komme die politische und geistig-kulturelle Ausrichtung aller an der Filmproduktion Beteiligten zum Tragen und aus den allgemeinen Produktionsbedingungen und der individuellen Motivlage der Filmschöpfer lasse sich die geistige Situation der Entstehungszeit des Filmes ablesen: „Für den Gesamtzustand einer Gesellschaft ist es deshalb wesentlich, welche Filme wann und wie in die Kinos (oder ins Fernsehen) kommen und wie auf sie reagiert wird.“⁴⁶ Die Produzentenseite sei dabei die ausschlaggebende Instanz bei der Bewertung von Spielfilmen aus gesellschaftlichem und historischem Blickwinkel.⁴⁷ „Historizität des Films bedeutet in unserem Zusammenhang, diejenigen Elemente aufzuzeigen, die den Film als relevante Aussagequelle über das soziale Geschehen in Beziehung setzen zum historischen Prozeß selbst.“⁴⁸

Kannapin schließt aus der häufigen Beschäftigung mit der Vergangenheit zwischen 1933 und 1945 im Film, dass die DDR-Filmschöpfer, und über die Filme auch die DDR-Gesellschaft, ein reges Interesse an einer Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus zeigten. In seinem Überblick zur hundertjährigen Filmgeschichte schrieb dazu der Filmhistoriker Hilmar Hoffmann: „Das Thema [des Antifaschismus] kann als programmatisch für die Entwicklung des Defa-Films gelten; dessen engagierte Auseinandersetzung mit deutscher Vergangenheit blieb bis heute wesentlicher Bestandteil der Defa-Produktion.“⁴⁹

Bis 1951 versuchte die DEFA kontinuierlich Filme zu produzieren, die sich ernsthaft mit dem Thema des Antifaschismus beschäftigten. Doch nach 1952 wurde die Produktion dieser Art Filme fast schlagartig eingestellt. Die DEFA konzentrierte sich auf den „Sozialistischen“ Realismus „und forderte den Antifaschismus kaum noch anders als zur Legitimation der Gegenwart ein, sie verbreitete ‚Antifaschismus‘, ganz im Sinne dessen, was die SED in ihren Beschlüssen als ‚*Weiterexistenz und Wiederaufleben des Faschismus in Westdeutschland*‘ bezeichnete.“⁵⁰ Der Grund für diesen Wandel war sowohl die strukturelle Verbindung der DEFA zur SED, als auch die programmatische Veränderung in der Kulturpolitik der SED nach der II. Parteikonferenz.⁵¹

Was bedeutet dies nun für Wolfs *Ich war neunzehn*? Dazu schreibt Kannapin:

Die SED betrachtete die Filmkunst weniger als Kunst, sondern vielmehr als Instrument zur Propagierung ihrer Politik. Die produzierten DEFA-Spielfilme können [...] auch deshalb als sehr auf-

⁴⁵ Vgl. Hilmar Hoffmann, 100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg, 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends mit einem Originalbeitrag von Wolfram Schütte, Düsseldorf 1995, S 318.

⁴⁶ Kannapin, S. 49.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 49.

⁴⁸ Ebd., S. 48.

⁴⁹ Hoffmann, S. 230.

⁵⁰ Kannapin, S. 83.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 83.

schlußreiche Zeugnisse zur Veranschaulichung von Politik genommen werden, weil sich in ihnen erkennen läßt, in welcher Form die SED die DDR-Gesellschaft selbst sah und wie sie sie nach außen repräsentiert wissen wollte: Die Erzeugnisse der DEFA sind demnach ebenfalls Mosaiksteine für den ‚Spiegel der bestehenden Gesellschaft‘ [...].⁵²

Abgesehen von Wolfs Intentionen, die in den vorherigen Kapiteln beleuchtet wurden, lässt sich daraus schließen, dass der Staat der DDR das Medium Film vor allem zu Propagandazwecken unterstützte. Zwar wird hier mit einem Teil der faschistischen Geschichte umgegangen, doch laut Kannapins Ausführungen fällt die Ausstrahlung des Films in eine Zeit der DDR, in der antifaschistische Filme primär zur Legitimation der Gegenwart benutzt wurden. Der Film wurde zu einem Aushängeschild des Umgangs mit dem Faschismus für die DDR.

Deutlich wird dies in der bereits erwähnten Untersuchung des ZIJ. Darin wird der Film *Ich war neunzehn* zur Zeit der Zweiten großen Aufführungswelle 1985 dem zur selben Zeit im West-Fernsehen ausgestrahlten BRD-Film *Das Boot* (1982) gegenübergestellt, da viele Jugendliche diesen in den Umfragen zum Vergleich heranzogen. *Das Boot* wurde mit den folgenden Worten bewertet:

eine Programmzeitschrift der ARD [schrieb über diesen Film] im Februar 1985 u.a. [...]: ‚...Ein Kriegsfilm? Es ist ein Film über den Krieg allemal, auch ein Film mit Kriegshelden, aber ein Film, der vor allem die Schrecken des Krieges vermittelt...‘, was ergänzt werden müßte durch die Feststellung, daß es dem Film um ‚deutsche Kriegshelden‘ ging und um Schrecken eines Krieges, den die verherrlichte Besatzung des U-Bootes mit verursachte...“⁵³

Ich war neunzehn ist somit sowohl die Verarbeitung der Kriegserinnerungen Konrad Wolfs und die Beschreibung seiner Heimatfindung, als auch ein antifaschistischer Film, der die letzten Tage des Zweiten Weltkrieges und seine Sinnlosigkeit beschreibt. Für das DDR-Regime wurde er aber vor allem zum Vorzeigebispiel gegenüber den „Kriegsfilmen“ des „Klassenfeindes“ Westdeutschland.

⁵² Ebd., S. 85.

⁵³ Zentralinstitut für Jugendforschung: Forschungsbericht, SAPMO FDJ 6000, Blatt 20.

Literatur

- Becker, Wieland und Petzold, Volker, Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmclubbewegung der DDR, Berlin 2001
- Berliner Zeitung, 20.2.1977, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 21
- Beutelschmidt, Thomas, Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR, Potsdam 1995
- Brandenburgische Neueste Nachrichten, 13.1.1979, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 17
- Brandt, Susanne, „Ich war 19“. Auszüge aus einigen Akten aus dem Bundesarchiv / SAPMO, zum Film „Ich war 19“ von Konrad Wolf / Quellenpapier, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2001
- Elsaesser, Thomas und Wedel, Michael, Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf, *New German Critique* 82 (2001), S. 3-24
- Hannoversche Allgemeine Zeitung, 14./15.5.1960, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], S. 7
- Heinze, Dieter und Hoffmann, Ludwig, Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik [= Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Veröffentlichung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts], Berlin 1985
- Hoffmann, Hilmer, 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends, Düsseldorf 1995
- Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film [= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5], Hildesheim/Zürich/New York 1988
- , Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* [= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3], Berlin 1998, S. 8-34
- Kannapin, Detlef, Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945-1955/56 [= Papyarossa-Hochschulschriften 21], Köln 1997
- Knietzsch, Horst (Hg.), PRISMA. Kino- und Fernseh Almanach, Berlin 1970, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 18
- Ostsee-Zeitung, 13.3.1977, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 22-23
- Reichow, Joachim, Der Regisseur Konrad Wolf, *Deutsche Filmkunst* 9 (1959), in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], S. 5-6
- Richter, Rolf (Hg.), DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, Bd. 2, Berlin 1983
- Schmidt, Hannes, „...daß 1935 der Krieg begann“. Ein Gespräch mit Konrad Wolf von Hannes Schmidt, *Medium 2* (1982), in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], S. 35-38

- Silberman, Marc, *The Authenticity of Autobiography: Konrad Wolf's I Was Nineteen*, German Cinema. Texts in Contexts [= Contemporary film and television series], Detroit 1995, S. 145-161
- Sonntag, Der, 4.5.1980 [Rot ist eine schöne Farbe. Im Gespräch: Konrad Wolf und Eberhard Geick], in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 31-34
- Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Das Thema „Antifaschismus“ in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen. Auswahlfilmographie 1946-1984 [= Schriftenreihe des Präsidiums des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR], Berlin 1985
- Wie sie filmen, 1964, in: Konrad Wolf. 1925-1982 [= Deutsches Institut für Filmkunde], Frankfurt 1983, S. 10-16
- Wolf, Dieter, Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme, Berlin 2000
- Zentralinstitut für Jugendforschung, Forschungsbericht zur Studie: „Haltung Jugendlicher zur künstlerisch vermittelten Darstellung der Befreiung des deutschen Volkes vom Hitlerfaschismus durch die Rote Armee, dargestellt am Beispiel des DEFA-Spielfilms ‚Ich war neunzehn‘ – ein historischer Vergleich“, Forschungsleiter: Dr. Dieter Wiedemann, SAPMO FDJ 6000

Europäische Geschichtsdarstellungen - Diskussionspapiere

Interdisziplinäre Arbeiten zu Historiographie,
Geschichtserzählungen und -konstruktionen von der
Antike bis zur Gegenwart



IMPRESSUM

Erscheinungsort: Düsseldorf

Herausgeber: Dr. Peter F. Säverin (Herausgeber und Schriftleitung)
GK „Europäische Geschichtsdarstellungen“
an der Heinrich Heine Universität Düsseldorf

Postanschrift: Heinrich Heine Universität Düsseldorf
Philosophische Fakultät
Europäische Geschichtsdarstellungen
Universitätsstr. 1 / Raum 23.21 00.46b
40225 Düsseldorf

Homepage: www.europaeische-geschichtsdarstellungen.de

ISSN: 1860-3106