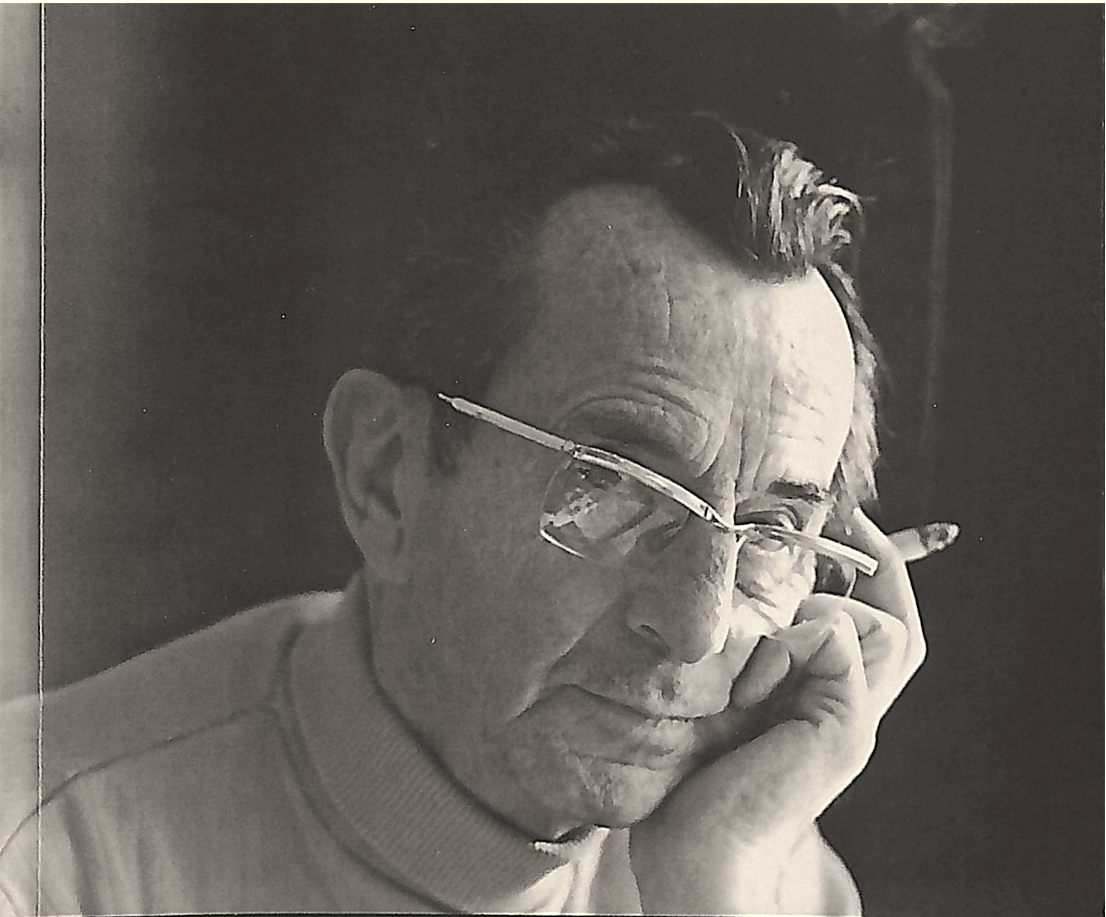
ROSA LUXEMBURG STIFTUNG SACHSEN

# Verfolgt – Bejubelt – Vergessen

## Zum Leben und Werk von Bruno Apitz



# Verfolgt – Bejubelt – Vergessen

## Zum Leben und Werk von Bruno Apitz

*Herausgegeben von Stefanie Götze*

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN
LEIPZIG 2015

ISBN 978-3-00-044607-8
Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V.
Harkortstraße 10, D-04107 Leipzig
Telefon: 0341-9 60 85 31 · Fax: 0341-22 54 00 77
Web: www.sachsen.rosalux.de
E-Mail: info@rosalux-sachsen.de

Herausgeberin: Stefanie Götze
Lektorat: Henning Behrends
Titelfoto: Bruno Apitz, 1972, Quelle: Privatbesitz Marlis Apitz
Gestaltung, Satz: O.K. Grafik, Olga Kassner, Leipzig, info@olga-kassner.de
Herstellung: Online-Druckerei „Wir machen Druck"

# Inhalt

*Michael Faber*
**Einleitung** . . . . . 5

*Marlis Apitz*
**Geleitwort** . . . . . 9

*Lars Förster*
**Bruno Apitz im KZ Buchenwald** . . . . . 11

*Denise Görlach*
***„Die Marmorstatue"* – Ein Fundstück aus dem Archiv. Über die Entstehung und Edition eines Prosafragments von Bruno Apitz** . . . . . 55

*Susanne Hantke*
**„...weil es mir darauf ankam, das Dschungelgesetz deutlich zu machen...". Die Genese von Bruno Apitz' antifaschistischen Kultroman „Nackt unter Wölfen" 1955–1958** . . . . . 75

*Bill Niven*
**Die Neuverfilmung von *Nackt unter Wölfen* und ältere Verfilmungen im Vergleich** . . . . . 99

**Abbildungsnachweis** . . . . . 113

**Autorenverzeichnis** . . . . . 114

# Einleitung

In diesem Jahr jährte sich die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald zum 70. Mal. Solche Daten sind für uns oft Anlass zurückzuschauen, uns zu erinnern und die historischen Ereignisse einer Analyse zu unterziehen. Ich finde das Ritual solcher Gedenktage wertvoll – wenn sie nicht in einer Erstarrung des Gedenkens münden, sondern wie bei dem Symposium am 18. April 2015 zu einer Auseinandersetzung anregen.

Bruno Apitz ist wohl jedem, der in der DDR aufgewachsen ist, bekannt. Sein Roman „Nackt unter Wölfen" war ein Welterfolg. Doch was wissen wir eigentlich über diesen Autor, der so viele künstlerische Talente hatte? Was wissen wir über die Entstehungsgeschichte dieses Buches? Was über die 50er Jahre in der DDR, als Kommunisten, die in Buchenwald waren, diskreditiert wurden und was über die Menschen, die Vorbilder für die Charaktere in Apitz Roman „Nackt unter Wölfen" wurden?

Fragen wie diese wurden im Rahmen des Symposiums behandelt, das die Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen organisiert hat. Sie hatte dazu Wissenschaftler eingeladen, die sich in den vergangenen Jahren intensiv mit dem Werk und der Person von Bruno Apitz beschäftigt haben. Die Liste der Vortragenden ist ein „Who is Who" der Apitz-Forschung.

Von Herrn Dr. Lars Förster ist unlängst das Buch „Bruno Apitz. Eine politische Biografie" erschienen. Bereits seit längerem ist von ihm im Internet ein erhellender Artikel über die Zusammenarbeit von Bruno Apitz mit der Staatssicherheit Ende der 50er Jahre nachzulesen. Erhellend ist diese Recherche vor allem, weil daraus viel über die Person Apitz' und seine Prinzipen zu erfahren ist.

Bruno Apitz wird gern „Ein-Buch-Autor" genannt. Doch hat er einiges mehr geschrieben. Nur sind diese Texte von der Öffentlichkeit viel weniger wahrgenommen worden. Frau Denise Görlach berichtet über ein Fundstück aus dem Archiv.

Frau Susanne Hantke ist wohl vielen bekannt, ist sie doch eine der beiden Herausgeberinnen der verdienstvollen Neuausgabe von „Nackt unter Wölfen", die 2012 im Berliner Aufbau-Verlag erschienen ist. Sie untersucht die Entstehungsgeschichte des Romans, die uns zugleich sehr viel über die DDR Ende der 50er Jahre erzählt. Eine Überraschung für mich war, aus ihrem Nachwort zu erfahren, dass der Schriftsteller und Essyist Martin Gregor-Dellin „Nackt unter Wölfen" lektoriert hat.

Was ist an Apitz Roman Wahrheit, was Fiktion? Und wie wurde der Roman zu einem Propaganda-Instrument der DDR? Der britische Historiker Professor Dr. William Niven untersucht solche Fragen in seinem Buch „Das Buchenwaldkind". In seinem Beitrag über die Neuverfilmung von „Nackt unter Wölfen" vergleicht er die DEFA-Verfilmung von 1963 und beleuchtet ihre Stärken und Schwächen.

Herr Prof. Frank-Lothar Kroll moderierte das Symposium und ließ damit die Zusammenschau der verschiedenen Blickwinkel fruchtbar werden.

Eine besondere Freude war es mir, dass auch die Witwe von Bruno Apitz am Symposium teilnahm. Lassen Sie mich ihren Mann zitieren:

„Du wirst dieses Buch lesen, weil du es lesen mussst! Buchenwald! Was war es dir? – Nichts weiter als ein Name, sofern du überhaupt Kenntnis von ihm hattest. Uns aber, den Überlebenden, die wir aus der Hölle zurückgekehrt sind, ist dieser Name ein Symbol des Grauens, der Inbegriff aller menschlichen Grausamkeit und Schande." – Dies waren seine einleitenden Sätze zu einer 1946 von der KPD herausgegebenen Broschüre über das Konzentrationslager Buchenwald.

Heute muss man sagen, dass auch dank „Nackt unter Wölfen" für viele verständlich geworden ist, warum der Name Buchenwald ein Symbol des Grauens wurde. Apitz' Buch hat eine Kraft entfaltet, mit der niemand gerechnet hatte.

Als Marcel Reich-Ranicki 1961 „Nackt unter Wölfen" in der Wochenzeitung „Die Zeit" rezensierte, ging er der Frage nach, warum das Buch


*Die Stadt Leipzig hat im Mai 2015 die Gedenktafel am Geburtshaus ihres Ehrenbürgers Bruno Apitz in der Elisabethstraße 15 ersetzt.*

einen solchen herausragenden Erfolg hatte. Sein Fazit war, weil dieses Buch Menschlichkeit statt Parteidisziplin predige. Es triumphiere die einfache Menschlichkeit.

Leipzig, im Sommer 2015

Michael Faber,
Bürgermeister für Kultur
der Stadt Leipzig

# Zum Geleit

Anlässlich des 115. Geburtstages von Bruno Apitz veranstaltete die Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen im Leipziger Neuen Rathaus ein bewegendes Symposium zu Ehren meines Mannes. Der vorliegende Band entstand im Nachgang dieser Veranstaltung. Anteil daran hatten in diesem Fall vor allem junge Menschen, was mich besonders erfreute und überraschte.

Mein Mann ist seit bald vier Jahrzehnten tot. Nun erlebt er eine späte Renaissance. Neben der Neuausgabe und der Neuverfilmung von „Nackt unter Wölfen" und der Erneuerung der ehemals am Geburtshaus in der Elisabethstraße 15 befindlichen Gedenktafel erschien jüngst die erste Biographie über meinen Mann. Als wir, der Autor Lars Förster und ich, anfingen, daran zu arbeiten, war diese Renaissance keineswegs abzusehen. Jetzt gibt es die Biographie und die neue Gedenktafel. Manchmal frage ich mich, ist das wirklich alles wahr, was du da gerade erlebst? Ich hätte nie erwartet, dass es noch einmal dazu kommt. Ich erlebe das auch mit sehr großem Erstaunen. Mein Mann wäre wohl ähnlich verblüfft gewesen und der Tag des Symposiums hätte ihn sicherlich mit inneren Stolz erfüllt. Dass seine geliebte Heimatstadt, sein „Leibsch", wie er so gerne sagte, ihm noch einmal so viel Ehre erweist. Manchmal geschehen doch noch Wunder!

Ein herzliches Dankeschön gilt daher allen, die an der Entstehung dieses Bandes mitgewirkt haben. An erster Stelle steht für mich Lars Förster. Zum einen für die Sorgfalt, Geduld und Umsicht beim Recherchieren des Materials. Zum anderen für das erstaunliche Einfühlungsvermögen gegenüber dem Menschen Bruno Apitz und damit nicht genug – mit

immer neuen Ideen und deren Durchführung überrascht er mich jedes Mal aufs Neue. Auch bedanken möchte ich mich bei den Vortragenden der spannenden Beiträge und die vielen neuen Erkenntnisse sowie bei der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, die diese außergewöhnliche Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Stadt Leipzig aus dem Boden gestampft hat. Möge dieser Band einen großen Leserkreis finden und damit den Wunsch wecken, den ganzen Menschen hinter dem Autor des Romans „Nackt unter Wölfen" zu entdecken.

Berlin, im Juli 2015 Marlis Apitz

# Bruno Apitz im KZ Buchenwald

*Lars Förster*

Der 1900 geborene Bruno Apitz war bereits als Jugendlicher politisch engagiert, trat 1927 in die KPD ein und betätigte sich dort als Agitprop-Funktionär der KPD-Leipzig. Ab 1933 wurde er mehrfach inhaftiert, darunter Colditz, Sachsenburg und Waldheim, und war ab 1937 bis zur Befreiung im KZ Buchenwald gefangen. Der Autodidakt Apitz war ein vielseitig talentierter Mensch – als Schriftsteller, Bildhauer, Zeichner, Kabarettist, Schauspieler und Geiger –, hatte jedoch wegen seiner proletarischen Herkunft und der politischen Verhältnisse in seiner Jugendzeit keine ausreichenden Chancen, diese Talente auszubilden.[1] Während seiner Lagerzeit entstanden zahlreiche Holzplastiken und Schnitzereien, die der breiten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt sind. Der folgende Beitrag setzt sich mit Bruno Apitz' Gefangenschaft im KZ Buchenwald auseinander und gibt einen Einblick in sein facettenreiches künstlerisches Schaffen im Lager.

## Zur Quellenlage

Unmittelbar nach seiner Befreiung aus dem KZ Buchenwald dokumentierte Bruno Apitz seine Erinnerungen an das Grauen und die elenden Bedingungen des KZ-Alltags in der Broschüre „Das war Buchenwald! Ein Tatsachenbericht", die von seinem früheren Leipziger Wegbegleiter und Buchenwalder Kameraden Rudi Jahn zusammengestellt wurde.[2] Von Bruno Apitz stammen sechs Artikel und das Vorwort – alle enden mit dem Signum „Bruno Apitz, Leipzig, Buchenwald-Häftling Nr. 2417". Darin bezeugte er unter anderem die Verbrechen der SS und schilderte seine Erlebnisse vor allem während der Aufbauzeit des La-

1 Weiterführend zum Leben und Werk von Bruno Apitz siehe Lars Förster: Bruno Apitz. Eine politische Biographie, Berlin 2015.

2 KPD Stadt und Kreis Leipzig (Hrsg.): Das war Buchenwald! Ein Tatsachenbericht, zusammengesetzt und bearbeitet von Rudi Jahn, Leipzig 1946.

gers. Apitz erzählte von Fluchtversuchen, in deren Folge alle übrigen Häftlinge bis zur Gefangennahme der Flüchtlinge 19 Stunden ununterbrochen auf dem Appellplatz stehen mussten. Von besonderer Eindringlichkeit sind seine Ausführungen über die grausamen Leiden der Häftlinge im so genannten „Kleinen Lager" – für Apitz der „Inbegriff alles menschlichen Elends" – sowie über deren erlösende Befreiung.[3] Obwohl von der Leipziger KPD herausgegeben und aus Apitz' individueller Perspektive geschrieben, gibt die Broschüre ein authentisches und nur wenig politisiertes Bild der Lagerwirklichkeit wie der. Aus diesem Grund stellt diese Publikation mit den Eindrücken Apitz' eine der aufschlussreichsten Quellen über das Leben der Häftlinge im Allgemeinen und über Bruno Apitz' Leidenszeit im KZ Buchenwald im Besonderen dar. Neben diesen Lagerberichten stehen uns Apitz' Roman „Nackt unter Wölfen", seine Häftlingsakte, aufgezeichnete Interviews mit Bruno Apitz sowie seinen Mitgefangenen, Vernehmungsprotokolle nach 1945, Erinnerungsberichte von Mithäftlingen, seine erhalten gebliebenen Texte sowie seine zahlreichen im Lager geschaffenen Plastiken als Quellen zur Verfügung. Ein Teil von Bruno Apitz' Schnitzarbeiten sind im Original überliefert und sind heute in der Dauerausstellung zur Geschichte des KZ Buchenwald 1937 bis 1945 in der Gedenkstätte sowie im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu sehen. Andere Schnitzarbeiten sind dagegen unauffindbar oder zumindest als Fotografie im „Katalog kunsthandwerklicher Arbeiten aus dem KZ Buchenwald" (undatiert) überliefert. Die Fotografien im Katalog dokumentieren einen Querschnitt der Arbeiten der Lagerwerkstätten, in denen Häftlinge kunstgewerbliche Gegenstände für die SS herstellen mussten. Das im Auftrag der SS von Häftlingen der Fotoabteilung hergestellte Album ist als eine Art Produktkatalog zu verstehen. Wer die einzelnen Arbeiten, die im Katalog abgebildet sind, angefertigt hat, lässt sich nach derzeitigem Stand in den meisten Fällen nicht sagen. Gerade die Bildhauerei war eine Domäne der Zeugen Jehovas. So lässt sich bis heute nicht sagen, ob Bruno Apitz tatsächlich der Erbauer einer Wiege

3 Bruno Apitz: Das „kleine Lager", in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 57–63, hier: S. 57.

für das zehnte Kind des Gauleiters von Thüringen, Fritz Sauckel, war, wie zuweilen behauptet wird.[4] Denn dafür fehlen uns die eindeutigen Belege.[5]

## Ankunft in Buchenwald

Das KZ Buchenwald auf dem Ettersberg in Thüringen, nur wenige Kilometer von der Klassikerstadt Weimar entfernt, war eines der größten Konzentrationslager auf deutschem Boden. Es diente der SS zwischen Juli 1937 und April 1945 als Arbeitslager, in dem Zehntausende Häftlinge zur Arbeit für die deutsche Rüstungsindustrie gezwungen wurden. Im Laufe der Jahre waren insgesamt über 250.000 Menschen inhaftiert, von denen rund 56.000 starben.

Vom Zuchthaus Waldheim überführt, traf Bruno Apitz am 4. November 1937 mit einem Transport in Buchenwald ein.[6] Als Neuzugang musste er zunächst in der Aufnahmestelle stundenlang mit erhobenen Armen, die Hände im Nacken gefaltet, genannt „Sachsengruß", und dem Gesicht zur Wand stehen. Anschließend erfolgten die Aufnahme der Personalien und das Anlegen einer Häftlingspersonalkarte, die mit einem Foto des kahl geschorenen Häftlings versehen wurde.[7]

4 Wolfgang Schneider: Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandkampfes, 2., verbesserte Auflage, Leipzig 1976, S. 37; Niven: Das Buchenwaldkind, S. 107; Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen", S. 530. – Für die Zuschreibung dieser nur als Fotografie bekannten Arbeit (Katalog kunsthandwerklicher Arbeiten aus dem KZ Buchenwald, Fotografien 003-02.020 + 003-02.021, undatiert, Gedenkstätte Buchenwald (im Weiteren GBu), Sammlungen) haben wir keine eindeutigen Belege. Auch für die Zuschreibung anderer Sippenwiegen ist die Quellen- und Forschungslage nicht ausreichend.

5 Für diese kritische Herangehensweise und auch für viele andere Hilfen in der Endphase der Dissertation danke ich Frau Dr. Sonja Staar, Leiterin Kunstsammlung der Gedenkstätte Buchenwald.

6 Susanne Hantke hat sich in ihrem Nachwort zur erweiterten Neuausgabe von „Nackt unter Wölfen" intensiv mit Bruno Apitz' Zeit im KZ Buchenwald auseinandergesetzt. Susanne Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen". Der Erfolg von „Nackt unter Wölfen" und die unerzählten Geschichten der Buchenwalder Kommunisten (Nachwort), in: Bruno Apitz: Nackt unter Wölfen, erweiterte Neuausgabe, Berlin 2012, S. 515–574, hier S. 529–538..

7 Häftlingspersonalkarte von Bruno Apitz, KZ Buchenwald, International Tracing Service (im Weiteren ITS Digital Archive), Bad Arolsen, 1.1.5.3/5440555.

*Fotoauszug von Bruno Apitz' Häftlingspersonalkarte, KZ Buchenwald, 1937.*

In der Effektenkammer gab Apitz einen Teil der Habseligkeiten, die er bei sich trug, ab: Kleidungsstücke sowie Unterwäsche, ein paar Schuhe, einen Kamm, zwei Manschetten- sowie zwei Kragenknöpfe, zwei Tabakpfeifen, ein Feuerzeug und neun Zigaretten. Später wurden ihm auch sein Verlobungsring, eine Geige, die er sich ins Lager schicken ließ, und die dazugehörigen Noten abgenommen.[8] Auf seiner Häftlingskleidung trug er ein nach unten zeigendes rotes Dreieck, den so genannten Winkel, mit einem roten Balken darüber, der ihn als „rückfälligen politischen Häftling" kennzeichnete.[9] Bruno Apitz erhielt die Häftlingsnummer 2417 und wurde fortan – quasi entmenscht – auch nur noch mit dieser angesprochen.[10]

8 Abgabeverzeichnis von Bruno Apitz, KZ Buchenwald, ITS Digital Archive, Bad Arolsen, 1.1.5.3/5440557.

9 Im Nachlass befindet sich der originale Winkel und die Häftlingsnummer aus dem KZ Buchenwald, Akademie der Künste (im Weiteren AdK), Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 169.

10 Im DEFA-Film trägt die Figur André Höfel, gespielt von Armin Mueller-Stahl, die Häftlingsnummer von Bruno Apitz.

Nach den Aufnahmeformalitäten trieb man ihn gemeinsam mit anderen durch das trostlose und schlammige Gelände zu den Unterkünften. Einen seiner ersten Eindrücke bei der Ankunft hinterließen die vielen Häftlinge, die mit ihren auf den Rücken gebundenen Armen an Bäumen hingen:

> „An den Baumstämmen glaubte ich etwas Schwarzes, Hängendes zu sehen. Ich konnte es nicht erkennen, denn wir hüpften mehr als wir liefen, von Schlammloch zu Schlammloch. Dann aber hörte ich etwas. Das kam von den Bäumen. Es stöhnte dumpf, oder es wimmerte leise. Plötzlich wußte ich: das waren Menschen! Die hingen dort an den Bäumen. Ganz für sich allein in der trostlosen Einsamkeit dieser Einöde."[11]

Apitz' anfängliche Vorstellung, als er ins KZ überführt wurde und zum ersten Mal den klangvollen Name „Buchenwald" hörte, war genau das Gegenteil davon, was er vorfand.[12] Buchenwald schien für Apitz „der Vorhof zu einem Reich des Todes und der Auflösung" zu sein.[13] Seine authentischen Beschreibungen verdeutlichen insbesondere das Gefühl der Trostlosigkeit und Verzweiflung bei seiner Ankunft:

> „Ich kenne noch das Gefühl, das mich überkommen hatte: mir war, als wäre bei unserem Eintritt ins Lager ein großes Tor zugeschlagen, und als wären wir jetzt aus der uns bekannten und vertrauten Welt in eine Landschaft hineingegangen, die mit Welt und Menschheit nichts mehr zu tun hat. [...] Eine Hoffnungslosigkeit, wie ich sie nie wieder erlebt habe, bemächtigte sich meiner."[14]

11 Bruno Apitz: Als „Zugang" ins Lager Buchenwald, in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 40–42, hier: S. 41.

12 Gespräche mit Marlis Apitz, 25.4.2010, 27.2.2012, 9.2.2014 in Berlin (im Weiteren Gespräche mit Marlis Apitz in Berlin).

13 Bruno Apitz: Als „Zugang" ins Lager Buchenwald, in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 40–42, hier: S. 42.

14 Ebenda, S. 41 f.

## Aufbauphase und Lageralltag

Zu dieser Zeit, 1937, befand sich das KZ Buchenwald noch im Aufbau. Es bestand aus wenigen Holzbaracken und einigen Villen für die SS-Offiziere. Der Boden war zäh und lehmig und somit das Gelände auf dem Ettersberg nach jedem Regen eine einzige große Schlammpfütze. Obwohl aufgrund seiner Statur nicht für schwere körperliche Arbeit geeignet – bei seiner Ankunft im Lager wog der 1,68 Meter große Bruno Apitz lediglich 59, zum Ende seiner Haft nur noch 53 Kilogramm[15] –, mühte er sich in den ersten sechs Monaten seiner Lagerzeit in diversen Arbeitskommandos unter kräftezehrenden Bedingungen wie Wassermangel, Schlaflosigkeit, Feuchtigkeit und ständigem Hunger bis zum Umfallen.[16] In seinen Berichten beschrieb Apitz eindringlich den Überlebenskampf während der Aufbauzeit:

> „Wie Tiere sind wir, beladen mit Planken, Brettern und Steinen, durch den knöcheltiefen Schlamm gewatet. Riesige Stämme hundertjähriger Buchen haben wir transportiert, zwanzig bis dreißig Mann an einem Stamm; wie Tausendfüßler bewegten sich die Kolonnen durch Schlamm und Modder. Links, zwei, drei, vier. Wer bei der Arbeit ausfiel, wurde am Abend dafür bestraft. [...] Eine Nacht ohne Schlaf. Der Tag begann. Hinein in den grauenden Morgen. Müd und zerschlagen. Fröstelnd und hungrig drängten wir uns auf dem Appellplatz zusammen. Wir wurden gezählt. Die Blockführer schimpften und fluchten. Die waren munter. Und wenn dann der Ruf ertönte: ‚Arbeitskommandos, antreten!'[,] dann ging es wieder in einen grauen, hoffnungslosen Tag hinein, und keiner von uns wusste, ob er lebend an diesem Tag zurückkehren würde."[17]

15 Protokoll des Körper- und Gesundheitszustands von Bruno Apitz, KZ Buchenwald, ITS Digital Archive, Bad Arolsen, 1.1.5.3/5440564.

16 Vgl. Bruno Apitz: Tagsüber schwerste Arbeit in Schlamm und Dreck, und nachts ließ man uns nicht schlafen, in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 42–45, hier: S. 45. – Bruno Apitz arbeitete bis Mai 1938 im Kommando Kammerbarackenbau, Pumpenhaus Weimar, Baukommando SS-Casino und Zaunkommando Kabelleger.

17 Apitz: Tagsüber schwerste Arbeit in Schlamm und Dreck, S. 42, 45.

Zu seinem Lageralltag gehörten ebenso unablässige Schikanen und Misshandlungen durch die SS, über die er kurz nach dem Krieg in einer öffentlichen Vernehmung in Leipzig berichtete:

> „Ich wurde mit dem Spaten geschlagen, sollte täglich eingeschaufelt und erschossen werden. Ich wurde über die Postenkette[18] getrieben. Obwohl in der Regel sonst geschossen wurde, hatte ich das Glück, nicht erschossen zu werden. Ich habe den ganzen Tag über in einer Schlammpfütze stehen müssen und bin von dem Kommandoführer, Oberscharführer Reinicke, täglich geschlagen worden. Entweder schlug er mich mit einem Werkzeug, mit einem Spaten auf mich ein, oder er schlug mir mit der Faust ins Gesicht. Ich musste jeden Tag, wenn ich zur Arbeit ausrückte, damit rechnen, dass es mein letzter Tag war."[19]

In diesem grausamen Elend spendeten Apitz' die im KZ zugelaufene Katze „Peter", deren gebrochene Pfote er einmal zugipste, und seine Erfahrungen mit dem Pfarrer Paul Schneider, dem so genannten „Prediger von Buchenwald", Trost und Aufmunterung. Schneider rief den Mitgefangenen aus seiner Zelle immer wieder ermutigende Bibelsprüche zu. Apitz, selbst nicht gläubig, schrieb 1958 für die „Neue Zeit" einen berührenden Artikel über den Tod des Pfarrers im Juli 1939 im KZ Buchenwald:

> „Was ein Gefangener dem anderen wert war, entschied einzig und allein seine Brüderlichkeit und seine menschliche Anständigkeit. Ob einer Christ war oder Kommunist oder Sozialdemokrat oder sonst wer – in erster Linie hatte er ein menschlich sauberer Kamerad zu sein. Wäre Schneider unter uns im Lager gewesen, er hätte den Ehrennamen des ‚guten Kumpels' getragen [...] Aber Pfarrer Schneider, so nah unseren Herzen, war fern und unerreichbar für uns in

18 Eine Absperrung um das Lager herum, das durch Wachschutz beschützt wurde.

19 Protokoll des Tribunal des Volkes über die öffentliche Vernehmung von Antifaschisten durch Beamte der Kriminalpolizei Leipzig (Befragung von Bruno Apitz), 26.9.1945, S. 25–32, hier: S. 27, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (im Weiteren SAPMO-BArch), Berlin, DY 55/V 278/4/55.

der grauenvollen Verlassenheit des Bunkers. Ihr Gläubigen, Pfarrer Schneider ist euer! Aber er ist auch unser!"[20]

### *„Zwang des Wolfsgesetzes"*

Dass Apitz trotz dieser grausamen Zustände überlebte, ist wohl dem Umstand zu verdanken, dass die Kommunisten die Häftlingsselbstverwaltung, anfänglich ausgeführt von den „grünen" Häftlingen (im Lagerjargon: „BVer", „Berufsverbrecher" beziehungsweise „Kriminelle"), übernahmen.[21] Die SS-Lagerleitung setzte vor allem auf die Erfahrungen der politischen Häftlinge, auf ihren Sachverstand, ihre bewährte Arbeitsdisziplin und ihr jahrelang erprobtes Organisationsgeschick. Apitz erläuterte ausdrücklich die rationalen Motive der SS-Lagerleitung, politische Häftlinge in Häftlingsfunktionen einzusetzen:

> „So ein Ganove [‚grüner' Häftling, L.F.], der hat in der Regel keinen Beruf, ja, denn er ist arbeitsscheu und lebt entweder nur oder schickt seine Damen auf den Strich oder er geht einbrechen oder macht Urkundenfälschung, das ist sein Handwerk. Aber von einem wirklichen Handwerk versteht er nichts. So mußten z. B. – da war die SS einfach dazu gezwungen – politische Häftlinge als Kapos eingesetzt werden auf den verschiedensten Kommandos. Ich nenne nur den Namen eines der bekanntesten Häftlinge [...], das war Robert Siewert, der war Fachmann par excellence, als Maurer, und in Buchenwald wurde auf Teufel komm raus gemauert, nicht, da mußten die ganzen Kasernen [...], die Führerhäuser [...], die Magazine, [...] Garagen gebaut werden [...] Da brauchte man einen Fachmann, der mit dem Plan des Architekten etwas anfangen konnte, ein Grüner verstand das nicht. [...] Bitte nenne mir einen Beruf, der in Buchenwald nicht ausgeführt wurde, zu 95–97 Prozent waren es politische Häftlinge. In der ersten Zeit waren es deutsche Kommunisten, weil ja das Lager in der ersten Zeit von deutschen politischen Häftlingen bevölkert war."[22]

20 Bruno Apitz: „Ich unterschreibe nicht!", in: Neue Zeit, 23.12.1958, S. 3.

21 Die „Grünen" trugen grüne Winkel im Gegensatz zu den roten der politischen Häftlinge.

22 Bruno Apitz im Vorinterview mit dem Regisseur Gerhard Jentsch zum Buchenwald-

Ihr Nutzen für den Lagerkommandanten bestand nach Apitz darin, „das Lager immer schön in Ordnung zu haben".[23] Die sogenannten Funktionshäftlinge – Kapos[24] –, denen Vorarbeiter, zumeist berufliche Fachkräfte, zugeordnet waren, arbeiteten selbst nicht körperlich, sondern führten die Aufsicht über eine größere Gruppe von Gefangenen. Die Inhaber dieser Funktionen hatten im Lager eine relativ weitreichende Machtposition inne, sie „waren aus der anonymen Menge emporgehoben; sie hörten auf, nur Objekte zu sein".[25] „Ihr langer Arm", so berichtete der Buchenwald-Häftling Imre Kertész, „reichte wahrscheinlich sogar bis an die Rampe, wo sie versuchten, aus den Transporten ein paar Glückspilze unter den Menschenwracks herauszuholen und ins Großlager hinüberzuretten."[26]

Durch ihre herausgehobene Stellung gelang es den Kapos, den Terror der SS abzumildern und manches *sichere Todesurteil zu verhindern.* Ihr moralisches Dilemma bestand darin, über ihre Funktionen im KZ-System zwar in der Lage zu sein, so manchem Häftling beizustehen, sich gleichzeitig jedoch nicht der Aufgabe entziehen zu können, an brutalen Entscheidungen über Leben und Tod mitzuwirken und sich damit *einer gewissen Kollaboration, einer Mittäter-, zumindest aber doch Mitwisserschaft schuldig zu machen.* Primo Levi bezeichnete diese Ambivalenz, den Raum zwischen Opfer und Täter, als „Grauzone".[27]

Dazu Apitz:

> „Gingen Transporte ab, waren das in der Regel Todestransporte. Von der Arbeitsstatistik mußten dann die Transporte zusammengestellt

Film „... und jeder hatte einen Namen", 1974, S. 3 f., Filmarchiv Potsdam (im Weiteren FP), Sammlungen, Vorlass Gerhard Jentsch.

23 Bruno Apitz im Vorinterview mit Gerhard Jentsch, S. 4.

24 Der Ausdruck „Kapo" ist ursprünglich eine SS-Erfindung, nämlich eine Abkürzung für „Kameradschaftspolizei". – Vgl. Lutz Niethammer (Hrsg.): Der „gesäuberte Antifaschismus". Die SED und die roten Kapos von Buchenwald. Dokumente, Berlin 1994, S. 532 f.

25 H. G. Adler: Selbstverwaltung und Widerstand in den Konzentrationslagern der SS, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr. 8, 1960, S. 221–236, hier: S. 227.

26 mre Kertész: Dossier K. Eine Ermittlung, Reinbeck bei Hamburg 2006, S. 86.

27 Primo Levi: Die Grauzone, in: Ders.: Die Untergegangenen und die Geretteten, München 1993, S. 33 f.

werden. Für die SS war es höchst uninteressant, wer auf Transport ging, sondern die SS interessierte sich nur für die Zahlen. [...] Wer die Häftlinge waren, das lag in unserer Hand [Apitz meint hier die Kapos, nicht sich selbst, L.F.]. [...] Diese Möglichkeit haben wir besonders genutzt in der Periode[, ...] als das Lager evakuiert wurde, da hat sich das Lager gerächt, d. h. unsere Besten blieben zurück."[28]

In dieser Zwangssituation waren die Kapos oft enormen Gewissenskonflikten ausgesetzt, die sie innerlich zerrissen. Denn die Welt hinter dem Stacheldraht war eine Welt für sich – eine Art Mikrokosmos –, die ihre eigenen Überlebensgesetze schrieb und in der die gültigen Rechtsnormen einer normalen Gesellschaft aufgehoben waren. Apitz sprach hierbei vom „Zwang des Wolfsgesetzes im Lager", unter dem alle standen und der im Überlebenskampf ganz elementar und existenziell hervortreten konnte.[29] So berichtete Apitz beispielsweise von der Möglichkeit, zusätzlich Brotrationen zu organisieren:

„Da kam es auf eine Scheibe Brot an, eine Scheibe Brot konnte einem Häftling das Leben retten. Wo nahmen wir die Scheibe her? Die nahmen wir von unseren Toten, d. h. bei der Bestandsmeldung, die wir ja täglich machen mußten, unterschlugen wir die Toten für den nächsten Tag. Die waren noch krank, aber waren eben schon tot. Und für sie bezogen wir dann die Brotration."[30]

Ebenso erwies sich Apitz' außerordentliche künstlerische Begabung als von großem Nutzen, da sie ihm in diesem Lagerdschungel eine persönliche Nische für sein eigenes Überleben schuf.[31]

Seine politischen Kameraden waren um Apitz' gesundheitlichen Zustand in der Anfangszeit sehr besorgt und versuchten ihn deshalb in das Kommando Bildhauerei zu versetzten. Dabei nutzte er sein künstlerisches Talent und schnitzte in seiner kargen Freizeit mit einem geliehe-

28 Bruno Apitz im Vorinterview mit Gerhard Jentsch, S. 9.

29 Ebenda.

30 Ebenda, S. 7 f.

31 Vgl. Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen", S. 529.

nen, klapprigen Taschenmesser aus einem Stück Lindenholz eine lachende Arbeiter-Figur, die ihm zur Versetzung in die Werkstatt verhalf.[32]

Hier erhielt er die Möglichkeit, auf künstlerischem Gebiet sein Überleben inmitten des Terrors zu sichern.

Ungeachtet dessen, dass Apitz außerhalb des KZ KPD-Funktionär gewesen war, wurde er im Lager nicht zum Kapo ernannt. Er musste daher keine belastenden Kompromisse eingehen, ebenso war er nicht an militärischen Vorbereitungen innerhalb der illegalen Widerstandsgruppen beteiligt. Indes nahm er als Künstler eine vergleichbar exponierte Stellung ein, die ihn aus der anonymen Menge der Häftlinge heraushob.[33] Seine Tätigkeiten vollzogen sich vornehmlich auf künstlerischem Gebiet und machten ihn im ganzen Lager bekannt. Dabei bot sich ihm die Möglichkeit, ausländische Künstler wie den französischen Violinisten und Dirigenten Maurice Hewitt, Mitglied der Résistance, und den französischen Tenor Henry Riomand sowie den jüdischen Mitgefangenen und späteren Freund Karl Schnog in „sicheren" Kommandos unterzubringen.[34] Sein künstlerisches Geschick weckte bei den SS-Führern Begehrlichkeiten und so entstanden mit der Zeit zwangsläufig überlebenswichtige Kontakte zwischen ihnen und Apitz, die ihm im KZ-Alltag verschiedenste Privilegien verschafften.[35]

## Im Kommando Bildhauerei

Das Kommando Bildhauerei war eine Künstler-Werkstatt im Unterbau von Block 12, die bereits wenige Monate nach Beginn der Errichtung des Lagers von SS-Lagerkommandanten Karl Otto Koch als Privatunternehmen gegründet wurde. Dazu Bruno Apitz: „Im Lager war es bekannt, daß da ein Holzbildhauer in irgendeiner Ecke saß und für den Kom-

32 Vgl. Kunst im Widerstand (1). Helmut Hauptmann im Gespräch mit Bruno Apitz, in: Neue Deutsche Literatur, Nr. 11, 1976, S. 19–26, hier: S. 19 f.

33 Vgl. Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen", S. 534.

34 Vgl. Selbstverfasster Lebenslauf von Bruno Apitz, undatiert (vermutlich 1949/50), Landesarchiv Berlin (im Weiteren LAB), C Rep. 902-02-02 Nr. 386 Bezirksleitung Berlin der SED, Bezirksparteiarchiv – Personenakten, S. 5.

35 Vgl. Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen", S. 534.

mandanten ‚pfuschte'."[36] In der Werkstatt wurden künstlerisch begabte Häftlinge, Bildhauer sowie verschiedene Kunsthandwerker gezwungen, im Auftrag der SS Kunstgegenstände herzustellen. Beispielsweise musste der niederländische Maler und Grafiker Henri Pieck (1895–1972), Mitglied einer niederländischen Widerstandsgruppe, Landschaftsbilder oder Porträts für die SS anfertigen, um nicht in irgendeinem Steinbruch oder Schachtkommando zugrunde zu gehen. Dessen ungeachtet fertigte er auch Bildnisse von Mithäftlingen, unter anderem von Bruno Apitz, und skizzierte heimlich das Leid, das sie im Häftlingsalltag umgab.

Eugen Kogon schilderte in seinem Buch „Der SS-Staat" anschaulich, wie die gestalterischen Fähigkeiten der Häftlinge zum Vorteil der SS ausgenutzt und missbraucht wurden:

> „Sie besorgten für die Wohnungen der SS-Führer die künstlerische Inneneinrichtung, fertigten die unzähligen Geschenke, die sich die Clique gegenseitig spendete, und schufen die Prunkfassade des Lagers, hinter der sich das Elend ausbreitete."[37]

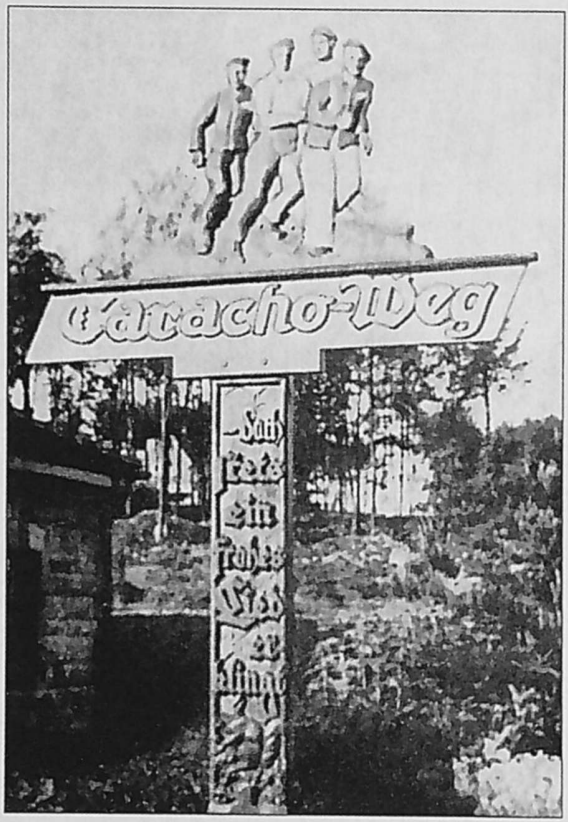
Zur Förderung ihrer Motivation und Leistung erhielten die in der Werkstatt arbeitenden Häftlinge teilweise Zugeständnisse und genossen Sonderregelungen. Beispielsweise waren sie von den allabendlichen Zählappellen ausgenommen, damit sie ihre Arbeit nicht unterbrechen mussten, und durften während der Arbeitszeit rauchen und essen. Diese Privilegien waren offenkundig keine Wohltaten seitens der SS-Führer an die Häftlinge, sondern wurden vor dem Hintergrund einer erhofften gesteigerten Leistungsfähigkeit zugestanden.

Nach sechsmonatiger Tortur kam Bruno Apitz im Mai 1938 in die Bildhauer-Werkstatt, in der er sich das Bildhauerhandwerk autodidaktisch aneignete und in die Arbeit hineinwuchs. Hier führte er mehrere Auftragsarbeiten für den SS-Lagerkommandanten Koch aus. Seine erste Arbeit war das übermannshohe hölzerne Straßenschild „Caracho-

36 Kunst im Widerstand (1), S. 20.

37 Eugen Kogon: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager, München 1974, S. 309.

Weg".[38] Aufgestellt wurde es am Zufahrtsweg zum Lagertor, auf dem die Häftlinge ins Lager getrieben wurden. Über den grob geschnitzten Buchstaben zeigt es vier typisch gekleidete Häftlinge mit ihren aufgemalten Häftlingsnummern, die über den Caracho-Weg gehetzt werden.




*Bruno Apitz, Wegweiser „Caracho-Weg", vermutlich 1938.*

38 Der obere Teil des Wegweisers ist überliefert und wird in der Dauerausstellung zur Geschichte des KZ Buchenwald 1937 bis 1945 gezeigt, der untere Teil ist eine Nachbildung. Bruno Apitz überliefert ihn als seine Arbeit. Nicht eindeutig belegen lässt sich, ob Apitz noch weitere Wegweiser, wie der zu den SS-Kasernen Buchenwald und dem KZ Buchenwald, handgeschnitzt hat.

Die Häftlingsfiguren tragen die Nummern von Richard Georgi (Haft-Nr. 5500), Willi Seifert (Haft-Nr. 152) und Herbert Weidlich (Haft-Nr. 3159), die allesamt vom Aufbau bis zur Befreiung im Lager waren; eine Figur hatte keine Nummer.[39] Richard Georgi kam, wie Bruno Apitz, aus Leipzig und war dem Kommando Gerätekammer zugeteilt. Willi Seifert war Kapo im Kommando Arbeitsstatistik und Herbert Weidlich sein Stellvertreter. Warum Apitz genau diese Häftlinge bzw. Häftlingsnummern für seine Schnitzarbeit auswählte und ihnen damit ein erstes Lagerdenkmal setzte, kann nur vermutet werden. Vielleicht war er mit diesen Häftlingen besonders gut befreundet oder er verdankte seinen Kameraden zu einem gewissen Teil seine Versetzung in das Kommando Bildhauerei. Denn das Kommando Arbeitsstatistik war für die Zuteilung der Häftlinge auf die Arbeitskommandos zuständig. Außerdem trug der Stamm des Wegweiser die Inschrift: „doch stets ein frohes Lied erklingt". Es handelt sich um eine Zeile aus dem Lagerlied des KZ Esterwegen im niedersächsischen Emsland. Beim Ein- und Ausrücken der Arbeiterkommandos mussten die Häftlinge die gefürchtete Straße oftmals singend und im Laufschritt zurücklegen. Dabei erklang regelmäßig obige Liedzeile, die aus der dritten Strophe des Lagerliedes stammt. Apitz erläuterte den Herstellungsvorgang seines Schildes, das bis zum Schluss am Eingang des Lagers stand, später näher:

> „In eine lange Eichenbohle mußte ich eine Schrift schlagen. Die habe ich mir aufgezeichnet – da ich Schriften zeichnen konnte als ehemaliger Stempelschneider, habe ich eine altdeutsche Fraktur genommen, die den Nazis genehm war. Was ich früher in Stahl geschlagen habe, habe ich nun in Holz geschnitten. Als der Stamm fertig war und der Kapo zufrieden mit mir, sollte auf diesem Stamm oben eine Plastik aus Kiefernholz gemacht werden: laufende, rennende Häftlinge [...] und so habe ich angefangen, in Hochrelief vier Häftlingsfiguren, die ich mir erst aufgezeichnet hatte, auszuschlagen."[40]

39 Für diesen Hinweis danke ich Sabine Stein, Archivleiterin der Gedenkstätte Buchenwald.

40 Kunst im Widerstand (2). Helmut Hauptmann im Gespräch mit Bruno Apitz, in: Neue Deutsche Literatur, Nr. 4, 1980, S. 47–57, hier S. 48.

Im Kommando schnitzte er noch mehrere figürliche Plastiken und fertigte kunsthandwerkliche Holzschnitzarbeiten an, überliefert sind unter anderem eine Häftlingsfigur sowie zwei figürliche Bücherstützen aus Holz. Insgesamt jedoch bekam er „selten mal einen Auftrag".[41] Daher besaß er ausreichend Freiräume, um Holzplastiken, zum Teil auch illegal, „nach eigenen Ideen, nach eigenen Vorstellungen, nach eigenen Einfällen" herzustellen.[42] Seine erste selbstständige Arbeit war eine in Nussbaumholz geschnittene Tischlampe: „An die Lampensäule habe ich ein kleines Mädchen gesetzt, das sich an die Säule lehnt und schläft, und ein kleiner Bub hangelt sich an der Lampensäule nach oben und bläst die Lampe aus."[43] Zu seinen liebsten und schönsten Arbeiten gehörte eine geschnitzte Tischlampe, „mit den Schildbürgern, die das Licht in ihr fensterloses Rathaus tragen, also eine quadratische Säule, und an jeder Seite stand ein Schildbürger und fing das Licht ein, der eine mit einem Topf, der andere mit einer Mausefalle, der dritte mit einer Ballonflasche, und der vierte, der geht am Rücken der Säule mit einem Sack die Treppen hinunter zum Rathaus."[44] Außerdem fertigte er ein mit floralen Elementen verziertes, ovales Anhängermedaillon aus einem Rinderknochen an, den er in einer Abfalltonne gefunden hatte.

Der Wechsel in die Werkstatt rettete Bruno Apitz wahrscheinlich das Leben, wie er später festhielt. Er bezeichnete die viereinhalb Jahre in der Bildhauerei als „– in Gänsefüßchen – die ‚schönsten' Jahre" seiner Haft.[45] Auch der Häftlingsarzt Fritz Lettow empfand die Bildhauer-Werkstatt als einen Zufluchtsort vor den Strapazen des KZ-Alltags:

> „Ich konnte am Abend in dem Gesumme des Blocks oft nicht zur Ruhe kommen und suchte häufig die Bildhauerei auf. Da gab es

41 Kunst im Widerstand (1), S. 22.

42 Ebenda.

43 Kunst im Widerstand (2), S. 47. – Außer den Aussagen von Bruno Apitz besitzen wir keinen Beleg für die Existenz dieser Lampe.

44 Ebenda, S. 49. – Für die Zuschreibung dieser nur als Fotografie bekannten Arbeit (Katalog kunsthandwerklicher Arbeiten aus dem KZ Buchenwald, Fotografien 003-02.038 + 003-02.039, undatiert, GBu, Sammlungen) haben wir lediglich die Aussagen von Bruno Apitz.

45 Kunst im Widerstand (1), S. 22.

die Gespräche über Kunst und Musik, da war ein wenig Kultur und Aufatmen, und die kleine, kümmerliche, enge, verstaubte Bude der Bildhauerei wußte gar nicht, welch große kulturelle Mission sie inmitten des öden Lagerdaseins erfüllte."[46]

Dort begegnete Lettow auch Bruno Apitz, über dessen Arbeitsweise und Hingabe zum Bildhauerhandwerk er sich begeistert äußerte:

„Bruno Apitz war der Talentierteste von ihnen. Buchhändler von Beruf, Dichter aus Neigung und zum Zeitvertreib, hatte er sich auch mit dem Meißel versucht, und nach einigen Anfängen war ihm der Durchbruch gelungen. Er war ein echter Autodidakt, und seine Holzskulpturen wurden von Mal zu Mal kühner und besser, bis er schließlich wirkliche Ausstellungsreife erlangte. Und wie lebte er mit seinem Werk! Tage und halbe Nächte an der Arbeit, sah er seine Figuren plastisch vor sich, an dem Werk Georg Kolbes sich begeisternd, studierte er nach einigen Büchern und Bildern Anatomie. Ohne Modelle, ohne Vorbilder waren seine Akte von wunderbar realer Wirklichkeit, und alles, was er verloren hatte und jetzt entbehrte, legte er in Anmut und die Bewegtheit seiner modellierten Körper. Er war stolz auf seine Plastiken, aber nie hochmütig, nur froh."[47]

Sein künstlerisches Laienschaffen stellte für Bruno Apitz zum einen eine Notwendigkeit dar, um im Lager überleben zu können, indem er die Wünsche der SS-Führer bediente und sich den Lagerbedingungen anpasste. Er selbst empfand sich dabei als „Luxussklave".[48] Das künstlerische Laienschaffen im Lager provoziert möglicherweise die Vorstellung, dass die betroffenen Häftlinge unter humanen Bedingungen gelebt haben müssen, da es ihnen sonst nicht möglich gewesen wäre, künstlerisch tätig zu sein. Doch Apitz betonte, dass es keine menschlichen Bedingungen im Lager gegeben habe. Ihm zufolge „lebten" die Gefangenen hier, „weil

46 Fritz Lettow: Arzt in den Höllen. Erinnerungen an vier Konzentrationslager, Berlin 1997, S. 104.

47 Ebenda.

48 Kunst im Widerstand (1), S. 22.

sie eben noch nicht – gestorben waren".[49] Und Apitz weiter: „Der übliche Maßstab, welcher das Laienschaffen im allgemeinen kennzeichnet, kann also hier nicht angewendet werden. Im Lager galten andere Gesetze."[50] Zum anderen begriff er seine künstlerische Arbeit in der Bildhauerei auch als einen Akt widerständigen Verhaltens gegen den KZ-Terror:

> „Wir haben nicht nur geholzbildhauert, es wurde im Lager auch gemalt, es wurde musiziert, komponiert, geschrieben – heimlich, illegal das meiste. Was war es anderes als eine Selbstbefreiung des Menschen, als eine Bejahung des eigenen Menschtums, denn: Sie konnten uns den Kopf scheren, sie konnten uns den Namen nehmen und uns dafür eine Nummer geben, aber sie konnten doch den Menschen in uns nicht töten. Mehr oder weniger gelungene künstlerische Betätigung war ein Bedürfnis, weil wir gegen das Elend und die Not und den Hunger im Lager uns in uns selbst ein Gegengewicht schaffen mussten."[51]

Geradezu symbolisch für Apitz' Widerstand steht seine aus Eichenholz geschnitzte Clownsfigur, die er aus eigenem Antrieb fertigte. Die Figur kann durchaus als Verkörperung ihres Erschaffers verstanden werden. Der Künstler selbst empfand sich als Clown, dessen Aufgabe es war, die SS-Führer zu belustigen, hinter der Maske seines eigenen Leides (siehe S.28).

Später vertrat Apitz die Meinung, dass er als Künstler der Forderung Friedrich Wolfs, wonach die „Kunst als Waffe" verstanden werden solle, in seinen bildhauerischen Arbeiten gerecht geworden sei:

> „Proletarische Kunst ist Waffe in jedem Fall, um so mehr Waffe im Lager. Natürlich habe ich auch offizielle Aufträge erhalten, zum Beispiel vom Kommandanten. Aber ich habe versucht, beim Erfüllen dieser Aufträge immer meine Sprache zu sprechen und nie die Sprache der Faschisten."[52]

49 Bruno Apitz: Laienkünstler im KZ Buchenwald, in: Volkskunst, Nr. 12, 1954, S. 32–33, hier: S. 32.

50 Ebenda.

51 Kunst im Widerstand (1), S. 26.

52 Kunst im Widerstand (2), S. 49.

*Bruno Apitz, Figur „Clown", 1943.*

So erhielt er beispielsweise den Auftrag, einen heldischen Soldaten zu schnitzen. Der Künstler hierzu: „Nun, ich habe eine Plastik gemacht, in der ich einen verwundeten Menschen darstellte, und zwar nur den Kopf, ohne Helm, ohne Uniform, mit einer Stirnbinde."[53] Apitz erklärte dem Lagerkommandanten Koch nach der Fertigstellung, dass diese Plastik, obwohl sie einen Häftling darstellte, „die Überlegenheit des Menschen über den Schmerz" ausdrücke.[54] Apitz' Deutung fand beim Lagerkom-

53 Ebenda, S. 50. – Für die Zuschreibung dieser nur als Fotografie bekannten Arbeit (Katalog kunsthandwerklicher Arbeiten aus dem KZ Buchenwald, Fotografien 003-02.005 + 003-02.006, undatiert, GBu, Sammlungen) haben wir lediglich die Aussagen von Bruno Apitz.

54 Ebenda, S. 49.

mandanten „wohlwollende Zustimmung" und die Heldenfigur im Offizierskommando ihren Platz.[55]

Ende 1941, nach Absetzung des Lagerkommandanten Koch, wurde die Werkstatt aufgelöst. Apitz' künstlerische Tätigkeit im KZ war damit jedoch noch nicht beendet, denn als Bildhauer war er im ganzen Lager bekannt. Er fertigte weiterhin Holzschnitzarbeiten für die SS-Führer an. Zu seinen größeren Arbeiten zählte eine kunstvoll gestaltete Schreibtischgarnitur mit einem Eulenspiegel – die Figur des Eulenspiegels galt den Nationalsozialisten als Philosoph –, die er für Kochs Nachfolger, Hermann Pister, anfertigte und nach der Befreiung des Lagers mit nach Leipzig nahm.[56]

Auch nach seiner Zeit im KZ ging Bruno Apitz gelegentlich seiner Liebe zur Schnitzerei im Privaten nach. Sein großer Traum, so erinnerte sich seine zweite Ehefrau Marlis Apitz, war immer eine eigene, private Schnitzstube.[57] Zur Erfüllung dieses Traumes kam es jedoch nie.

## Im Kommando Pathologie

Nach einer kurzen Zwischenstation in der Tischlerei der Deutschen Ausrüstungswerke (DAW), einer an das Lager angrenzenden SS-eigenen Fabrik, wurde Bruno Apitz im Dezember 1942 auf Initiative der politischen Häftlinge in das Kommando Pathologie beim SS-Lagerarzt Dr. Waldemar Hoven vermittelt, in dem er bis zu seiner Befreiung als Häftling registriert blieb. Fritz Lettow berichtete in seinen Erinnerungen, dass die Häftlinge in der Pathologie „ein gutes Leben" gehabt hätten und diese deshalb „eine willkommene Zuflucht für manchen politischen Kumpel" gewesen sei.[58] Lettow begründete dies wie folgt:

> „Sie waren bei ihrer Beschäftigung fast völlig ungestört, kein Mensch redete ihnen drein. Zwei oder drei Stunden arbeiteten sie, der Rest

55 Ebenda.

56 Heute ist die Schreibtischgarnitur in der Dauerausstellung zur Geschichte des KZ Buchenwald 1937 bis 1945 in der Gedenkstätte zu sehen.

57 Gespräche mit Marlis Apitz in Berlin.

58 Lettow: Arzt in den Höllen, S. 108.

des Tages gehörte ihnen. Und sie nutzten das. Nirgendwo wurde so viel gelesen und studiert wie in der Pathologie, die auf alle guten, neuen Bücher in der Bücherei vorgemerkt war."[59]

Außerdem wurde, so Lettow, „auf dem Ofen der Abteilung mancher leckere Schmaus zusammengekocht!"[60]

Am 16. Juni 1943 stellte man Bruno Apitz einen Ausweis auf „Hafterleichterung" aus.[61] Dieser ermöglichte es ihm, einmal wöchentlich Post empfangen und absenden zu können, ihm wurde „bevorzugter Kantineneinkauf" zugestanden und das Kahlscheren der Haare entfiel. Bruno Apitz gehörte fortan „zu den ständigen Kunden" seines jüdischen Mithäftlings Rolf Kralovitz, dem er „fürs Haareschneiden jedesmal einen Kanten Brot" gab.[62]

Sein Mithäftling Karl Schnog betonte, dass es sich bei diesem Kommando ebenfalls um einen „ruhigen Posten" gehandelt habe.[63] Apitz arbeitete hier „als Modelleur für plastische medizinische Modelle", die er in einem separaten Raum aus Holz und Gips anfertigte.[64] Im Kommando erfuhr er aus erster Hand von den Verbrechen der SS. So wurde er Zeuge der im Mitte 1941 begonnenen und systematisch durchgeführten Ermordung von Kranken durch Giftinjektionen sowie medizinischer Experimente zur Entwicklung eines neuen Impfstoffes gegen Fleckfieber. Später gab Apitz eidesstattliche Zeugenaussagen zu Protokoll und belastete damit mehrere Buchenwalder SS-Lagerärzte, darunter Dr. Hanns Eisele und Dr. Waldemar Hoven, sowie die Führung der SS. 1952 war er Zeuge im Ermittlungsverfahren gegen den SS-Arzt in Buchenwald, Dr. Heinrich Plaza, wegen Mordes sowie 1963 vor dem Stadtbezirks-

59 Ebenda.

60 Ebenda.

61 Ausweis aus dem Schutzhaftlager Buchenwald über „Hafterleichterungen", 16.6.1943, DHM, Berlin, Sammlung: Dokumente ab 1914, Inventarnr. Do 54/1066.14.

62 Rolf Kralovitz: ZehnNullNeunzig in Buchenwald. Ein jüdischer Häftling erzählt, Köln 1996, S. 49.

63 Karl Schnog: Die Männer von Buchenwald, in: Die Weltbühne, Nr. 7, 1947, S. 296–297, hier: S. 296.

64 Ebenda.

gericht Berlin-Mitte im Rahmen der strafrechtlichen Ermittlungen gegen den SS-Führer Josias zu Waldeck und Pyrmont.[65]

Bereits kurz nach Kriegsende berichtete Apitz in einer öffentlichen Vernehmung in Leipzig über die Herstellung von Lampen, deren Schirm aus der tätowierten Haut ermordeter Häftlinge gefertigt wurde:

> „Wir selbst in unserem Kommando mussten die Häute, welche Tätowierungen trugen, den Leichen abpräparieren. Die Häute wurden dann bei uns gegerbt. Der Kommandant gab diese gegerbten Stücke weiter nach der Dekorationsabteilung im Lager, die wir auch hatten, und diese Häftlinge dort mussten aus diesen Hautstücken Lampenschirme anfertigen."[66]

Apitz berichtete zudem von der Herstellung so genannter „Schrumpfköpfe", bearbeiteter und geschrumpfter menschlicher Köpfe, mit denen die obersten SS-Führer sich selbst und ihre Bekannten beschenkten.[67]

In diesem Kommando wurde er täglich mit dem Anblick toter Häftlinge konfrontiert. In den letzten Monaten kamen zahlreiche Transporte aus jenen Lagern – den Hauptanteil hatte das Lager Ausschwitz –, die wegen des Kriegsverlaufes geräumt werden mussten.

> „Ein eingetroffener Transport brachte immer viel Arbeit für uns. Die Leichen lagen auf dem Bahnhof Buchenwald und mußten auf einem Lastauto nach dem Krematorium ins Lager gebracht werden. Wir haben manchmal bis in die Nacht hinein Leichen aufgeladen und abgeladen."[68]

Unter den Augen der SS warfen die Häftlinge die Leichen auf den Lastwagen und am Krematorium wieder herunter. In seinem Lagerbericht „Lei-

65 Protokoll der Zeugenaussage in Sachen Waldeck-Pyrmont, Stadtbezirksgericht Berlin-Mitte, 4.7.1963, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 161.

66 Protokoll über die öffentliche Vernehmung von Antifaschisten (Befragung von Bruno Apitz), S. 31.

67 Ebenda, S. 32.

68 Bruno Apitz: Leichen – 1945, in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 84–87, hier: S. 84.

chen – 1945" beschrieb Apitz ausführlich das Entkleiden der erstarrten Häftlingsleichen und das Herausbrechen von Zahngold aus ihren Mündern.

> „Und die Leichen flogen. Wahllos aus dem Haufen hervorgezerrt flogen sie vom Wagen herunter. Mit dem Kopf zuerst, mit den Beinen zuerst. Dumpf prellten die Körper auf dem Steinboden auf. Die Knochen knackten. In den groteskesten Stellungen landeten sie. Sie fielen – mit dem Gesicht hart aufschlagend – auf den Bauch oder auf den Rücken, daß der Schädel knackte. [...] Zwischen den Haufen nackter Leichen stieg ein Häftling herum mit einer Zange in der Hand und brach ihnen im Auftrage der SS-Lagerleitung die Goldzähne aus. So gaben die Toten nackt und ausgeplündert ihren letzten, materiellen Wert, nachdem sie den menschlichen zu Lebezeiten schon längst verloren hatten."[69]

Apitz' Schilderung dieser Vorgänge zeigt, dass selbst der Tod seine Bedeutung, Schwere und Individualität verloren hatte. Er schrieb:

> „Wir sind nicht roh geworden. O nein. Nur ein klein wenig kühler im Herzen und ein wenig dicker in der Haut. Man hat den Respekt vor dem Tod und vor dem Sterben verloren. Was man kennt, fürchtet man nicht mehr. Im täglichen Umgang mit Leichen werden diese zu Objekten, zu Dingen."[70]

In den Räumen der Pathologie fand Bruno Apitz auch die Zeit, aus dem Holz der so genannten „Goethe-Eiche" die heimlich entstandene und viel beachtete Plastik „Das letzte Gesicht" zu schnitzen, die das Antlitz eines Sterbenden im Halbrelief darstellt und heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu sehen ist.[71] Die „Goethe-Eiche", unter der einst Goethe zusammen mit Charlotte von Stein gesessen haben soll, ließen die Nationalsozialisten als einzigen Baum im Lager stehen und

69 Bruno Apitz: Leichen – 1945, S. 85, 87.

70 Ebenda, S. 87.

71 In der Dauerausstellung zur Geschichte des KZ Buchenwald 1937 bis 1945 in der Gedenkstätte ist eine Gipskopie des im Deutschen Historischen Museum in Berlin aufbewahrten Originals zu sehen.

*Bruno Apitz, „Das letzte Gesicht", 1944.*

umgaben ihn mit einem Eisengitter. Deshalb nannten die Häftlinge den zwischen Wäscherei und Häftlingsküche stehenden Baum ironisch den „ersten Häftling von Buchenwald".[72]

72 Kunst im Widerstand (1), S. 19. – Siehe auch Volkhard Knigge: „... sondern was die Seele gesehen hat." Die Goethe-Eiche. Eine Überlieferung, in: Ders.: Jürgen Seifert

Als am 24. August 1944 US-Bomber die Rüstungsanlagen außerhalb des Lagers angriffen, wurde durch übergreifende Brände auch die „Goethe-Eiche" beschädigt. Der ehemalige Buchenwald-Häftling Jorge Semprún erwähnte in seinen Romanen „Die große Reise" und „Was für ein schöner Sonntag!" die Buchenwalder „Goethe-Eiche", wenn von ihm auch fälschlicherweise für eine Buche gehalten, die nach dem Brand „im Inneren verkohlt" und „nur noch ein leeres, morsches Gerippe" gewesen sei.[73] Daraufhin ordnete die Lagerleitung das Fällen des Baumes an.[74] Er kam in den Holzhof des Lagers und wurde dort in Stücke zersägt, um als Feuerholz im Ofen zu enden. Bruno Apitz ging daraufhin hinunter in den Holzhof, nahm sich einen Kloben Holz mit und versteckte ihn in der Baracke des Kommandos für Pathologie. Detailliert beschrieb er später die riskanten Umstände der Entstehung seiner Plastik:

> „In einer gesicherten Ecke der Baracke schlug ich dann die Totenmaske aus dem Holz. Das war nicht ungefährlich, denn hätte man mich dabei erwischt, wäre ich unweigerlich ‚hochgegangen'. Das bedeutete Bunker und Tod. Häftlinge des Kommandos sicherten mich bei der Arbeit ab. Ein anderer Häftling stand ständig neben mir und fegte die abfallenden Holzspäne weg, während wiederum andere Häftlinge auf dem Sprung standen, das Holzstück und das Werkzeug bei Gefahr sofort zu verstecken. Ich arbeitete hastig und diese Arbeitshast ist am groben Schnitt zu erkennen. Da das Holz ‚frisch' also noch feucht war, mußte ich präparieren, um eventuelle Risse zu vermeiden. Tagelang tränkte ich die fertige Arbeit mit dünnem Leimwasser und überzog sie zum Schluß mit einer schützenden Imprägnierung."[75]

(Hrsg.): Gezeichneter Ort. Goetheblicke auf Weimar und Thüringen, Weimar 1999, S. 64–68.

73 Jorge Semprún: Die große Reise, Frankfurt am Main 1981, S. 121 f. – Ernst Wiechert erwähnt in seinem KZ-Bericht „Der Totenwald" ebenfalls die „Goethe-Eiche". Siehe dazu Ders.: Der Totenwald, Berlin 1947, S. 91.

74 In der Gedenkstätte Buchenwald ist die „Goethe-Eiche" heute noch als freigelegter Wurzelstumpf zu sehen.

75 Handsignierter Bericht von Bruno Apitz über die Entstehung seiner im KZ Buchenwald angefertigten Holzschnitzerei „Das letzte Gesicht", undatiert (um 1970), DHM, Berlin, Sammlung: Dokumente ab 1914, Inventarnr. Do 71/161.

Als Modellvorlage dienten ihm Gipsabzüge der Gesichter verstorbener Häftlinge, so genannte „Totenmasken", so dass aus vielen Gesichtern von Toten dieses eine, das „letzte Gesicht" entstand. Von der einen Totenmaske nahm er die Stirn, von der anderen die Nase, den Mund, die Wangen und die Augen. Da die Gefahr der Entdeckung bestand, wurde die Plastik nach ihrer Fertigstellung durch den Häftling Heinz Dose, Kapo des Lebensmittelmagazins, aus dem Lager geschmuggelt und bei einer ihm bekannten Familie in Apolda im Hof der Bahnhofsspedition (Sulzaer Straße) versteckt, wo Apitz sie nach dem Krieg ausfindig machen konnte.[76]

Die Holzplastik, die an die Leiden der Häftlinge erinnert, unterscheidet sich grundlegend von den Auftragsarbeiten, die Apitz für die SS gefertigt hatte. Der Plastik wohnt eine tragische Symbolik und herausfordernde Ambivalenz inne, indem der Künstler Bruno Apitz eine Verbindung zwischen dem Weimar Goethes und dem nahen KZ Buchenwald herstellte. Die Plastik weist auf den Verfall des humanistischen Erbes der Weimarer Klassik im Nationalsozialismus hin und gibt gleichzeitig den Opfern des KZ ihren individuellen Tod und ihre Würde zurück. Apitz schrieb dazu:

> „Von den Qualen eines schmerzvollen Lebens erlöst, lehnt sich das Haupt des Kämpfers in das Holz hinein, das vom Genius des deutschen Volkes geweiht und von den Verderbern der deutschen Kultur zum Ofenheizen bestimmt war. ‚Edel sei der Mensch, hilfreich und gut ...' – Es ist, als sei dieses letzte Stück Holz der Goethe-Eiche die letzte Zuflucht des Toten, der für dieses hohe Wort sein Leben hingegeben hatte."[77]

In dieser Plastik kulminiert Apitz' sowohl emotionales als auch künstlerisches Gestaltungsvermögen, das in den Tiefen seines persönlichen Erlebens gereift war und nun hervortrat. Die Arbeit zeugt ergreifend von seinem Bekenntnis zur einfachen Menschlichkeit und von dem Willen, den

76 Vgl. ebenda. – Gottfried Uhlig, Lademeister in der Bahnhofsspedition Apolda und Schwager von Heinz Dose, versteckte in den Jahren 1944 bis 1945 im Hof der Spedition mehrere künstlerische Arbeiten aus dem KZ Buchenwald.

77 Schneider: Kunst hinter Stacheldraht, S. 40.

KZ-Terror zu überleben und zu bezwingen. „Das letzte Gesicht" drückt symbolisch den Humanismus wie auch den Lebenswillen von Bruno Apitz aus, der trotz aller bitteren Erfahrungen und Entwürdigungen standhaft an die Bewahrung des Menschlichen inmitten der Unmenschlichkeit glaubte.

## Kunst und Kultur hinter Stacheldraht

In der Pathologie erhielt Apitz auch die Möglichkeit, zu schreiben. Ihm standen ein Tisch sowie eine Schreibmaschine mit Papier zur Verfügung. Hier schrieb er revueartige Szenen, in denen er auch selbst mitspielte, sowie zahlreiche Gedichte, die er auf dem Block im kleinen Kreis, bei Lagerkonzerten oder bei Kulturveranstaltungen wie den „Bunten Abenden" auf der Bühne der Kinohalle darbot. Auf den Programmzetteln dieser illegalen und legalen musikalischen und literarischen Veranstaltungen fand sich mehrfach Apitz' Name.[78] Apitz musste allerdings auch für die SS dichten und Satiren schreiben sowie auf ihren Kameradschaftsabenden für die Unterhaltung sorgen. Dort, so erinnerte sich Fritz Lettow, „sah und hörte [er] Dinge, die sich bei der SS zugetragen hatten. Und durch ihn erfuhren staunend auch andere Häftlinge davon."[79]

Im KZ entstand zudem die Novelle „Esther", die Apitz 1944 heimlich zu konzipieren begann und nach seiner Befreiung in Leipzig zu Ende schrieb.[80] Erzählt wird die kurze wie ergreifende Liebesgeschichte zwischen der inhaftierten Jüdin Esther und dem deutschen Häftling Oswald, Kapo des SS-Lagerarztes, der bereits seit zehn Jahren Gefangener in einem KZ ist. Oswald, zum ersten Mal verliebt, weiß, dass Esther und die anderen Frauen vergast werden sollen. Er kämpft um sein Glück, doch er kann den Tod der Frauen nicht verhindern. Deutlich wird in der Ge-

78 Beispielsweise: Programm des 16. Lagerkonzertes, Künstlerisches Album von Kazimierz Tymiński, 1944/45, S. 80, Państwow Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświecimiu, PMO-I-1-433.

79 Lettow: Arzt in den Höllen, S. 104 f.

80 Bruno Apitz: Esther. Novelle. Typoskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 4. Siehe auch Claude D. Conter: „Das war ein fast vergessenes Stück Literatur". Bruno Apitz' Novelle Esther oder Archäologie eines Missverständnisses, in: Ulrich von Bülow, Sabine Wolf (Hrsg.): DDR-Literatur. Eine Archivexpedition, Berlin 2014, S. 187-206.

schichte vor allem, wie sich das Schicksal der Juden, von Holocaust und Auslöschung geprägt, von dem der politischen Häftlinge unterschied, deren (Über-)Leben inmitten der Todeslager, wenn auch unter unvorstellbaren physischen Belastungen, privilegiert war. „Esther" geht auf eine Begebenheit zurück, die Apitz von seinem Mithäftling Josef Pröll, der Ende 1943 ins KZ Buchenwald überstellt worden war, aus dem KZ Natzweiler erfuhr. Dort hatte Prölls Bruder Fritz Ähnliches erlebt. Apitz konnte das Manuskript gut verstecken, somit ist es erhalten geblieben.[81]

„Esther" wurde zwar erst 1959 in einem Sammelband veröffentlicht, aber bereits am 31. Mai 1946 im Gohliser Schlösschen in Leipzig auf einer Veranstaltung der SED öffentlich vorgetragen.[82] Es sollte indes noch bis 1988 dauern, ehe die Erzählung beim Mitteldeutschen Verlag in einer eigenen Ausgabe mit Zeichnungen von Heidrun Hegewald erschien[83], während der Stoff bereits in den 1960er Jahren von Robert Hanell und Günther Deicke als Oper umgesetzt wurde. Neben „Esther" gehörten „Die Marmorstatue" und die Konzeption für „Paradies und Gute Erde" zu jenen Werken Apitz', die heimlich im Lager entstanden.[84]

Bruno Apitz trat anfangs auch als Conférencier im „Buchenwalder Lagerkabarett", teilweise unter den Augen der SS, auf und moderierte zwischen den Nummern. Zudem nahm er am 18. September 1944 an der illegalen Gedenkfeier für den ermordeten KPD-Führer Ernst Thälmann im KZ Buchenwald teil, wobei er hinter einem Vorhang stehend auf der Geige den Trauermarsch „Unsterbliche Opfer" spielte.[85]

81 Bericht von Bruno Apitz, 1947, zitiert aus Sonja Staar (Hrsg.): Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation, Weimar/Buchenwald 1987, S. 43.

82 Bruno Apitz: Esther. Novelle, in: Deutsche P.E.N.-Zentrum Ost und West (Hrsg.): ... aber die Welt ist verändert. Ein Almanach, Berlin (Ost) 1959, S. 7–28.

83 Bruno Apitz: Esther. Novelle (mit Zeichnungen von Heidrun Hegewald), Halle (Saale) 1988. – Zur Verlagsdiskussion bezüglich der Veröffentlichung von „Esther" Ende der 1980er Jahre siehe Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg (im Weiteren LHASA, MD), I 129, Nr. 1. – Siehe auch Ute Scheffler: Verlagsgutachten zu Bruno Apitz' „Esther", 15.4.1987, SAPMO-BArch, Berlin, DR 1/2194.

84 Vgl. Claude D. Conter: Bruno Apitz. Eine Werkgeschichte, Magisterarbeit, Universität Bamberg 1997, S. 270.

85 Augenzeugenbericht von Robert Siewert über eine Thälmann-Feier im September 1944, August 1955, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 171.

Der polnische Bergbauingenieur und Trompeter der „Buchenwalder Lagerkapelle", die beim Ein- und Ausmarsch der Häftlinge spielen musste, Kazimierz Tymiński, erinnerte sich an seine Freundschaft mit Bruno Apitz sowie an dessen Vorbildfunktion:

„Zu dieser Zeit war der deutsche politische Häftling Bruno Apitz die bekannteste Person im Lager. Er war groß, schlank, freundlich, mit einem ehrlichen Lächeln im Gesicht. Im Lager arbeitete er mit jedem zusammen, der etwas mit Kunst zu tun hatte. Er schrieb Gedichte, zeichnete Karikaturen und trat mit einem originellen Repertoire vor Häftlingen aller Nationen auf. In mein Album schrieb er sein bekanntestes satirisches Gedicht ‚Na ja' und zeichnete dazu eine Karikatur von sich selbst. Ich begegnete ihm im Lager häufiger, da ich seine Gesellschaft suchte.

Er war fünfzehn Jahre älter als ich und teilte mit mir seinen Optimismus und seine Freude am Leben: er stärkte meinen Charakter und wurde zu meinem Vorbild. Bruno betonte stets, dass Freundschaft zwischen Menschen unabhängig von Hautfarbe, Nationalität oder Alter ist. Oft sagte er scherzhaft zu mir, es gebe sogar unter den Deutschen ehrliche und anständige Menschen. Ich habe lange gebraucht, um herauszufinden, dass er recht hatte. Doch fiel mir das nicht leicht, da ich so viel Schreckliches durch die Deutschen erlebt hatte."[86]

86 Übersetzung aus dem Englischen Jenny Pistorius Originaltext: „At this time the most popular figure in the camp was Bruno Apitz, a German political prisoner. Tall, slender, friendly, with a sincere smile, he would work with anyone involved in the spreading of culture in our camp. He wrote poems, drew caricatures and was responsible for an original repertoire which he willingly performed before our varied nationalistic group. He wrote in my diary his most popular satirical poem 'On Me' and drew a caricature of himself. I saw him in the camp often since I sought his company. He was fifteen my senior and shared with me his optimism an zest for life: he thoughened my character and became my role model. Bruno always stressed that friendship among people knew no boundaries of colour, nationality or age. He would often say jokingly to me that, even among the Germans, one can find honest, decent people. It took me a long time to find out that what he said was true. But it did not come easily since I experienced so much that was heinous in German people. Kazimierz Tymiński: To Calm My Dreams. Surviving Auschwitz, New Holland Publishers (Australia) 2011, S. 152 f.

Dieser Aspekt der Lagererfahrung von Bruno Apitz wurde der breiten DDR-Öffentlichkeit erst spät bekannt, obwohl er bereits in dem 1946 erschienenen und gemeinsam mit weiteren Häftlingen verfassten „Buchenwald-Report" über die künstlerischen und kulturellen Aktivitäten im KZ Buchenwald berichtete. Dazu Apitz in seinem Bericht:

> „Schon 1938 entstanden spontane Sonntagsveranstaltungen mit klar antifaschistischem Charakter. Besonderes Niveau erreichten diese kleinen Kabarettnachmittage, als durch die Judenaktionen des Jahres 1938 eine Reihe prominenter Künstler in das Lager kamen."[87]

Die Vorstellung, dass sich Häftlinge in einem Konzentrationslager kulturell betätigten, passte in der frühen DDR so gar nicht in das allgemein gezeichnete Bild vom Grauen des Konzentrationslagers einerseits sowie vom Widerstand gegen den Nationalsozialismus andererseits. Apitz' Tätigkeit im KZ erlangte später vor allem durch die Interviews mit seinem Autorenfreund Helmut Hauptmann im Jahr 1976 und Apitz' Ausführungen in Wolfgang Schneiders Buch „Kunst hinter Stacheldraht" öffentliche Aufmerksamkeit. Zudem erregte die internationale Ausstellung „Lebenswille hinter Stacheldraht" in Weimar und Ost-Berlin im Jahre 1975, in der Holzplastiken von Apitz zu sehen waren, das Interesse der DDR-Öffentlichkeit.[88]

Bruno Apitz' Aufführungen versuchten sich in dem schwierigen Unterfangen, die Häftlinge im Publikum mit sorgloser Unterhaltung aufzumuntern und gleichzeitig die SS zufriedenzustellen. Bei der Zusammenstellung und Darbietung der Programme musste deshalb geschickt vorgegangen werden, um die Ansichten der Macher vortragen zu können, ohne die Durchführung solcher Veranstaltungen sowie die Veranstalter selbst zu gefährden. Über das Instrument der Tarnung, die so genannte

87 Bruno Apitz: Kunst im KL Buchenwald, in: David A. Hackett (Hrsg.): Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar, München 1996, S. 301–303, hier: S. 301.

88 Rat der Stadt Weimar, Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): Lebenswille hinter Stacheldraht. Internationale Ausstellung aus Anlaß des 30. Jahrestages der Befreiung vom Hitlerfaschismus (Begleitband zur Ausstellung), Weimar 1975.

*Bruno Apitz, Bleistiftzeichnung der „Na ja"-Szene, 1944.*

„Sklavensprache", schrieb Apitz:

> „Es wurde rezitiert, natürlich alles vor den Augen der SS. Und die Sklavensprache entwickelte sich dann im Laufe der Zeit. [...] Den Ton der Sklavensprache haben die von der SS nie begriffen, der ging nur in die Ohren, die dafür bestimmt waren."[89]

Diese Lagerabende hatten großen Einfluss auf den Lebenswillen der Häftlinge.[90] Sein Mithäftling und späterer Künstlerfreund Karl Schnog er-

89 Kunst im Widerstand (2), S. 54 f.

90 Ausführlich zum Thema „Kunst im Widerstand – Kunst als Widerstand" siehe Conter: Eine Werkgeschichte, S. 270–280. – Ferner siehe Wolfgang Brekle: Schriftsteller im

innerte sich, dass Bruno Apitz „mit seinen Dichtungen Aufklärung und Zuversicht" verbreitet habe.[91] Über eine der Kabarett-Veranstaltungen für Häftlinge im KZ Buchenwald, es handelte sich um das 18. Konzert „Ernst und heiter" am 16. April 1944, berichtete Apitz selbst:

> „Der Holzhof war ein Arbeitskommando, in dem vorwiegend invalide Häftlinge das Feuerholz zubereiteten. Dieses Milieu hatte ich für meine ‚Na ja!'-Szene gewählt, die ich etwa um die Wende 1943–44 ausarbeitete. Ich selbst spielte einen solchen Häftling, der ‚Schonung'[92] hatte, und sah entsetzlich grotesk aus. Ich war lang und dürr und hatte mir einen Häftlingsanzug gemacht, der mir viel zu groß war und an mir herumschlotterte. Außerdem trug ich eine Mütze und eine Brille sowie eine Maske aus fleischfarbenem Stoff, so daß man keine Haare sehen konnte; zudem hatte ich mich bleich geschminkt. Ich war ein sehr armseliger Häftling und lag in ständigem Kampf mit meinem Kapo. Auf der Bühne entspann sich mit diesem zunächst ein witziger Dialog [...]"[93]

Apitz trug schließlich das von ihm komponierte und von Karl Schnog getextete Couplet „Klagelied eines Häftlings" vor. Dieser beklagt sich, wie schwer es ihm als Mensch falle, sich auf die Verhältnisse im KZ einzustellen. In das künsterlische Album seines tschechischen Freundes Józef Pribula, welches er 1944/45 im KZ anlegte, zeichnete Apitz mit Bleistift eine Selbstdarstellung beim Vortrag des Couplets.[94] Unter anderem heißt es in der Solonummer:

> „Draußen bin ich doch jemand gewesen,
> da hat keiner mich direkt bedroht.

antifaschistischen Widerstand 1933–1945 in Deutschland, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 244–254.

91 Schnog: Männer aus Buchenwald, S. 297.

92 „Schonung" bedeutete für einen Häftling, die zeitweilige Befreiung von der Zwangsarbeit und Unterbringung im Häftlingskrankenbau.

93 Schneider: Kunst hinter Stacheldraht, S. 126 f.

94 Eine ähnliche Bleistiftzeichnung zeichnete Bruno Apitz ebenso in das Album seines polnischen Freundes Kazimierz Tymiński. – Siehe dazu Künstlerisches Album von Kazimierz Tymiński, 1944/45, S. 101, Panstwow Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oswiecimiu.

Gute Bücher hab ich nur gelesen,
und hier sagt man zu mir ‚ach, du Idiot'.
Draußen trug ich Streifen im Pyjama,
den ich mir für teures Geld besorgt.
Hier der Anzug wird für mich zum Drama, Drama,
und ich sehe aus wie ausgeborgt – na ja!
[...]
Ich gewöhne mich nicht an das Flitzen
und an Schlaf zu dritt in einem Bett.
Und an zwanzig Mann im Lokus sitzen, sitzen.
Nein – ich lerne niemals ganz KZ – na ja!"[95]

Eine ähnliche den (Über-)Lebenswillen stützende Funktion hatte Bruno Apitz' Sketch „Das Lineal", der auf dem 16. Konzert am 19. März 1944 in der Kinohalle vorgetragen wurde:

„Ich hatte mich zweiseitig angezogen, die eine Hälfte schmutzig, die andere sauber, und drehte entsprechend dem Text, die jeweilige Seite den Zuschauern zu. Ich verkörperte damit den resignierenden und den standhaften Häftling. Die Moral war, daß der Verzweifelnde im Revier ein Lineal verschlucken sollte, damit er wieder einen steifen Rücken bekam. Dieses Stück sollte ebenfalls die Moral der Häftlinge heben, sie optimistischer machen."[96]

Offen tritt dieser Optimismus in Apitz' Lied „Kopf hoch!" zutage. Die Häftlinge wurden darin zum Durchhalten aufgefordert:

„In den schweren, langen Jahren,
Kamerad, erinnre dich,
galt das Wort, das schicksalsharte:
‚Steh gerade oder brich!' –
Sind auch viele schon zerbrochen,

95 Inge Lammel, Günter Hofmeyer (Hrsg.): Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern, Leipzig 1962, S. 83–86, hier: S. 85 f.

96 Schneider: Kunst hinter Stacheldraht, S. 127 f.

wir stehn hinterm Stacheldraht
aufrecht! – Jahre oder Wochen!
Kopf hoch, Kamerad."[97]

Der Refrain wiederholt die deutschen Worte „Kopf hoch, Kamerad" auf Polnisch, Französisch, Tschechisch und Russisch.

Im KZ inszenierte Bruno Apitz zudem als Regisseur das Theaterstück „Was ihr wollt" von William Shakespeare, in dem er zugleich den Junker Bleichenwang spielte und Karl Schnog den Malvolio übernahm:

> „Wir haben das Stück einstudiert auf Treppen, auf der Latrine, in der Kantine. Der Hauptprobeort war der Treppenaufgang zur Häftlingseffektenkammer. Nach dem Appell haben wir abends immer geprobt von 8 bis ½ 10 Uhr [...] Wir hatten einen Perückier vom Stadttheater Prag, der die Perücken anfertigte [...] Im Lager selbst gab es sämtliche Handwerkszeuge. Die Werkzeuge, die wir brauchten, wurden abgezweigt [...] Ein Theaterschneider fertigte die Kleider an. Die Dekorationen waren sehr einfach. Wir haben Holzrahmen gespannt, haben Papiersäcke aufgespannt. Ein Maler aus den DAW hat mit dem Spritzapparat die Rahmen mit blauer Farbe angespritzt. Diese bildeten dann die Seitenwände und Hinterwand. Den Text für die Vorführungen haben wir aus der Bibliothek genommen. Wir haben auch tänzerische und Gesangseinlagen in diesem Stück geboten [...]."[98]

Macht man sich die Gefahr bewusst, der sich Apitz mit seinen politischen und satirischen Aufführungen, teils unter den Augen der SS, aussetzte, kann sein Engagement uneingeschränkt als widerständig bezeichnet werden. Nach dem Krieg fand sich um Bruno Apitz ein Kreis befreundeter Buchenwalder Künstler und Schriftsteller, darunter der Karikaturist Herbert Sandberg[99], in dem Bemühen zusammen, Veranstaltungen des

97 Bruno Apitz: „Steh gerade oder brich!" Die moralische Kraft der Buchenwald-Häftlinge siegte über die SS-Schergen, in: Kulturelles Leben, H. 9, 1958, S. 10 f., hier: S. 11.

98 Aus einem Gespräch mit Bruno Apitz, Otto Halle, Herbert Sandberg und Karl Schnog, zitiert aus Staar: Kunst, Widerstand und Lagerkultur, S. 45.

99 Siehe dazu Herbert Sandberg: Erinnerst Du Dich noch? Zum 65. Geburtstag von

„Buchenwalder Lagerkabaretts" wiederaufzuführen sowie auf Tonträger oder als Film zu veröffentlichen. Apitz sprach diese Idee bereits 1946 an: „Wenn man all diese Werke einmal gesammelt veröffentlichen könnte, es gäbe kein besseres Denkmal für die Unbeugsamkeit der Antifaschisten des KL Buchenwald."[100] Das Vorhaben stieß jedoch in den 1960er Jahren bei der Abteilung Kultur des ZK der SED auf großen Widerstand und wurde von der stellvertretenden Leiterin Ursula Ragwitz kurzerhand abgelehnt. Nach den Erinnerungen seiner Ehefrau Marlis Apitz hatte diese als schmählich empfundene Entscheidung bei Bruno Apitz eine nachhaltige Wirkung, sie führte bei ihm zu einer schleichenden Entfremdung von der Partei. „Er hat den Sinn nicht nachvollziehen können, dass man Menschen für so unmündig erklärt, die das Konzentrationslager durchlitten haben", berichtete Marlis Apitz und fuhr fort: „Enttäuscht war er über die Fragwürdigkeit dieser Entscheidung, die weit weg war von dem Sinn, den die Buchenwalder darin eigentlich sahen."[101]

## Befreiung

Als die SS-Führer am Morgen des 6. April 1945, wenige Tage vor der Befreiung des KZ Buchenwald, 46 deutschen und ausländischen politischen Häftlingen mit dem Ziel der Liquidierung am Lagertor anzutreten befahlen, war auch Bruno Apitz unter diesen Häftlingen.[102] Auf der Liste fanden sich nicht etwa angebliche Mitglieder des illegalen Internationalen Lagerkomitees (ILK), sondern Häftlinge, die am umfassendsten über das Lager und die SS, über Misshandlungen, Giftmorde, medizinische Experimente und Korruption informiert waren und diese Informationen nach ihrer Befreiung mit hoher Wahrscheinlichkeit an die US-Armee wei-

Bruno Apitz (mit einer Zeichnung von Herbert Sandberg), in: Neues Deutschland, 28.4.1965, S. 9.

100 Apitz: Kunst im KL Buchenwald, S. 303.

101 Gespräche mit Marlis Apitz in Berlin. – Allerdings bleibt anzumerken, dass sich in den Archiven keine Beweise für diese Aussagen treffen ließen.

102 Abdruck der Liste der 46 Häftlinge, in: Fédération Internationale des Résistants, Internationales Buchenwald-Komitee, Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer in der DDR (Hrsg.): Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte, 3. Auflage, Berlin (Ost) 1961, S. 558 f.

tergeben würden. Die 46 Häftlinge wurden jedoch von ihren Mitgefangenen vor der SS im Lager versteckt und entgingen damit dem sicheren Tod. Trotz einer umfangreichen Suchaktion fand die SS keinen einzigen von ihnen. Apitz, der noch „in einem Anfall von ‚Illegalitätswahn'"[103] alle seine Manuskripte verbrannte, verdankte seine Rettung dem Mithäftling Alfred Ott, den er aus frühen Leipziger Zeiten kannte. In einem Bericht schilderte Ott ausführlich, wie er Apitz versteckte:

> „Bruno Apitz versteckte ich in einem Kanalschacht zwischen Block 53 und 54.[104] Dieser senkrechte Schacht war 1 mal 1 und etwa 3 bis 4 m tief. Er war mit einem Schleusendeckel abgedeckt. Apitz erhielt eine Kiste als Sitzgelegenheit auf dem Grund des Schachtes, außerdem mehrere Decken zum Schutz gegen Kälte und Nässe. Er war drei Tage und drei Nächte in diesem Versteck und wurde von mir jeden Morgen und Abend mit Essen und Getränken versorgt. Über den Schleusendeckel hatte ich zum Schutz gegen Sicht und Witterung der Suchhunde einen großen Strohsack gelegt."[105]

Den Tag der Befreiung des Lagers sowie das Eintreffen der amerikanischen Panzer am 11. April 1945 erlebte Bruno Apitz nicht unmittelbar. In seinem Schacht nahm er lediglich Geräusche und Stimmen wahr und musste darauf hoffen, von seinen Kameraden herausgeholt zu werden. Somit wurde er nicht Zeuge dessen, wie unter der Deckung der US-Panzer Häftlinge des Lagerwiderstandes noch während der Kampfhandlungen die Türme und die Verwaltung des Lagers besetzten und 21.000 Häftlinge ihre Befreiung erlebten.

Als sich Anfang April 1945 die US-Armee dem Lager näherte, hatte die SS noch das Lager zu evakuieren versucht. Vom 7. bis 10. April 1945 verließen auf etwa 60 Routen 28.000 Häftlinge des Stammla-

103 Bericht von Bruno Apitz, 1947, zitiert aus Staar: Kunst, Widerstand und Lagerkultur, S. 43.

104 Dabei handelt es sich um einen Bereich in der Nähe des „Kleinen Lagers" am Nordrand des Lagergeländes.

105 Alfred Ott: Die Verstecke der 46, in: Internationales Buchenwald-Komitee: Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung (1961), S. 561. – Ferner Alfred Otts Bericht vom 27.3.1957, GBu, Sammlungen, 75-0-3.

gers und mindestens 10.000 Häftlinge der Außenlager das KZ Buchenwald in Richtung der KZ Dachau, Flossenbürg und Theresienstadt. Auf diesen Todesmärschen und Evakuierungszügen fand etwa ein Drittel der Häftlinge den Tod. Insgesamt kamen zwischen 1937 und 1945 in Buchenwald wahrscheinlich mehr als 56.000 Menschen durch Ermordung, Erschöpfung, Verhungern, Erfrieren oder Krankheiten ums Leben.[106]

Als die US-Soldaten in Buchenwald eintrafen, fanden sie zum einen völlig entkräftete KZ-Insassen vor. Diese hatten eiternde Wunden, viele waren nur noch Leichen auf zwei Beinen, die kaum begreifen konnten, dass sie befreit worden waren. Zum anderen trafen die Soldaten auf große Berge von Leichen. An diesen führten sie Weimarer Bürger vorbei, um ihnen das Ausmaß der Gräuel in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft vor Augen zu führen.[107]

Besonders erschreckend ist Apitz' ungeheuerlicher Bericht über die Häftlinge im so genannten „Kleinen Lager".[108] Die hier internierten Häftlinge galten als „Seuchenträger des Lagers".[109]

> „Verdreckt, verlaust und ungewaschen, unrasiert, stinkend vor Kot, von eiternden Wunden geplagt, so lebten die Menschen im ‚Kleinen Lager'. Phlegmone und Wassersucht waren die häufigsten Krankheiten. Phlegmone, das heißt: eiternde Wunden, so groß wie eine Hand, mit Löchern, in die man bequem eine Faust stecken konnte. Wassersucht, das heißt: geschwollene Füße, so dick wie Oberschen-

106 Vgl. Harry Stein: Buchenwald-Stammlager, in: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hrsg.): Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Bd. 3: Sachsenhausen, Buchenwald, München 2006, S. 301–356, hier: S. 345 ff. – Siehe dazu ferner die beachtliche Arbeit von Katrin Greiser: Die Todesmärsche von Buchenwald. Räumung, Befreiung und Spuren der Erinnerung, Göttingen 2008.

107 Vgl. Apitz: Das „kleine Lager", in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 57–63.

108 Das „Kleine Lager" war durch doppelten Stacheldraht vom übrigen (großen) Konzentrationslager abgegrenzt. Bruno Apitz in seinem Bericht über das „Kleine Lager" (S. 58): „Es bestand aus alten Pferdeställen, die von einem doppelten Stacheldrahtzaun umgeben waren."

109 Apitz: Das „kleine Lager", in: KPD Stadt und Kreis Leipzig: Das war Buchenwald!, S. 61.

kel. [...] Fleckfieber, Bauchtyphus und Ruhr wüteten mörderisch unter ihnen. [...] Aber ein Toter des ‚Kleinen Lagers' wurde nicht zum Block hinausgetragen, sondern hinausgeworfen, so wie eine Schaufel Kehricht hinausgeworfen wird."[110]

Noch lange nach dem Einmarsch der Amerikaner hätten die Insassen des „Kleinen Lagers" am Drahtzaun gestanden, „durch die Qualen ihrer Gefangenschaft völlig entmenscht".[111] „Ich habe Tränen in den Augen amerikanischer Soldaten gesehen, als sie zum erstenmal die Hölle des ‚Kleinen Lagers' betraten", schrieb Apitz. [112]

Nach seiner wiedergewonnenen Freiheit waren Apitz' Empfindungen und Gedanken erst einmal blockiert. Er „musste sich erst allmählich in den Zustand der Freiheit hineingewöhnen", wie er später in einem Radio-Interview erklärte.[113] In einem Gespräch erklärte Bruno Apitz 1974 seine ambivalenten Empfindungen und Stimmungen in den Tagen der Befreiung sowie den Umstand, das Ereignis als solches verpasst zu haben:

„Und ich mußte mich, wie die anderen, verstecken, so daß ich also von der Befreiung gar nichts mitbekam, ich kam raus aus meinem Versteck, als wir schon frei waren. Natürlich habe ich Kulleraugen gemacht, als ich auf der Lagerstraße Häftlinge marschieren sah mit Karabinern über der Schulter, aber da waren die Kämpfe schon zu Ende. Ich war in meinem Versteck und glaubte, es ist ein Angriff aufs Lager. Aber die Befreiung selbst habe ich nicht mitgemacht, ich wurde befreit, und zwar durch meine Kumpels. Es ist natürlich schwierig, jetzt nach 23/24 Jahren sich an die Empfinden [sic!] zurückzuerinnern, die man in diesem Augenblick gehabt hat, ich kann dir nur sagen, ich hab's nicht geglaubt. Wieso soll ich denn

110 Ebenda, S. 60 f.

111 Ebenda, S. 63.

112 Ebenda, S. 63.

113 Bruno Apitz erinnert sich an die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald, Rundfunk der DDR, gesendet am 27.4.1985, DRA, Potsdam-Babelsberg, B012671142.

sowas glauben, ja. Auf einmal, ich komme raus aus meinem Versteck, heißt es, wir sind frei. Da hat man doch gar keine Vorstellung nach 11 Jahren, ist doch unmöglich, ich hab mich dann erst langsam daran gewöhnt, ich habe jeden Augenblick gewartet, jetzt kommt die SS wieder."[114]

Apitz war nach all den Strapazen stark geschwächt und kam mit einer schweren Gesichtsrose in den Krankenbau.[115] Am 5. Mai 1945 wurde er aus dem KZ Buchenwald entlassen.[116]

### Folgen der Haft *„Nicht ohne die Sprungfeder in uns"*

Vor dem Hintergrund des hier Aufgeführten stellt sich die Frage, wie Bruno Apitz Buchenwald aushalten und überstehen konnte, ohne daran zu zerbrechen. Auf diese Frage antwortend, sagte er in einem Gespräch mit Helmut Hauptmann Anfang der 1970er Jahre: „Nicht ohne die Sprungfeder in uns."[117] Hiermit meinte Apitz zum einen seine kommunistische Überzeugung, die ihm half, nicht aufzugeben und die qualvollen Jahre durchzustehen. Es war vor allem die Zeit vor 1933 in Leipzig, die ihn einerseits moralisch, andererseits in seinen ideologischen Ansichten nachhaltig geprägt hatte. Zum anderen war zweifelsohne auch die Möglichkeit im KZ, dem Drang nach künstlerischer Aussage und Gestaltung Ausdruck verleihen zu können, für Apitz von Belang. Dabei darf die Bedeutung der Übernahme der „Selbstverwaltung" durch die kommunistischen Häftlinge nicht unterschätzt werden, die einen enormen Anteil an seinem Überleben hatte. Denn aufgrund der körperlichen Schonung waren seine Chancen gestiegen, am Leben zu bleiben.

114 Bruno Apitz im Vorinterview mit Gerhard Jentsch, S. 12.

115 Vgl. Schnog: Männer aus Buchenwald, S. 297.

116 Fragebogen für Insassen der Konzentrationslager von Bruno Apitz, KZ Buchenwald, ITS Digital Archive, Bad Arolsen, 1.1.5.3/5440560.

117 Helmut Hauptmann: Die Sprungfeder in uns. Helmut Hauptmann über Bruno Apitz (mit einer Zeichnung von Harald Kretschmar), in: Anni Voigtländer (Hrsg.): Liebes- und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller, Berlin (Ost)/Weimar 1972, S. 7–12, hier: S. 12.

Als Bruno Apitz im Mai 1945 Buchenwald verließ, war er 45 Jahre alt, 34-jährig war er in Haft gekommen. Die Haftzeit hatte ihn gezeichnet. Noch viele Jahre danach litt er unter körperlichen und psychischen Beeinträchtigungen. So musste er sich kurz nach der Befreiung einer Magenresektion unterziehen. Bei Verhören durch die Gestapo hatte er den Großteil seiner Zähne verloren, außerdem war die Kniescheibe lädiert. Seine Ehefrau Marlis Apitz erinnerte sich auch an Apitz' psychische Folgeschäden der Haft, beispielsweise daran, dass er vom einen zum anderen Moment in eine Schockstarre verfallen konnte, die drei bis fünf Tage andauerte, wobei er in eine völlige Ausweglosigkeit geriet: „Er wurde kreidebleich, ganz starr, wie versteinert, hatte fast keine Mimik mehr, sprach nicht mehr, ohne dass irgendjemand irgendetwas gesagt oder getan hat, was ihn in diesen Zustand hätte bringen können."[118] Ein kurzer Reiz, wie zum Beispiel ein zertretener Handschuh oder ein Stofffetzen, der im Matsch oder in einer Pfütze lag, genügte, um diesen Zustand auszulösen. Dann „lief er in der Stadt rum, ohne Ziel, wie verirrt, rasierte sich nicht [...] Irgendwann war er dann wieder da und im Grunde genommen war dann alles wieder weg", so Marlis Apitz.[119] Derlei Situationen führten bei ihrem Mann auch zu Krämpfen in der Schreibhand, die auf eine neurologische Störung zurückzuführen waren, weshalb er zeitweise auf Tonband zu sprechen versuchte. Immerhin konnte er hierauf schließlich wieder verzichten, da er die Krämpfe in der Charité in Berlin behandeln ließ und geheilt wurde.

Unmittelbar nach der Entlassung fiel Apitz die Umstellung auf das zivile Leben schwer. Aus Protest gegen Mitläufer und Kollaborateure in der Bevölkerung trug er noch über Monate weiterhin seine Sträflingskleidung, um der Bevölkerung vor Augen zu führen, woher er kam. Außerdem versuchte er zeitweise seine grauenhaften Erinnerungen, die ihn um den Schlaf brachten, mit Alkohol zu betäuben, was zu Saufgelagen mit Freunden führte.

118 Gespräche mit Marlis Apitz in Berlin.
119 Ebenda.

Gleichwohl berichtete seine Ehefrau, dass Apitz nie über die Vergangenheit geklagt habe. Ganz im Gegenteil, wenn er von seinen Erinnerungen an das Lager erzählte, dann tat er dies heiter und mit einer gewissen Lockerheit, nie mit dem Duktus, „was haben wir gelitten".[120] Nur auf diese Weise, mit dieser vermeintlichen Fröhlichkeit als psychischen Selbstschutz, war ein aufarbeitendes Erinnern an das Grauen möglich.

Bruno Apitz wurde in der DDR als „Kämpfer gegen den Faschismus" staatlich anerkannt. Dieser Titel kennzeichnete Personen, die zumeist aus politischer Überzeugung in Haft gewesen waren, in der Illegalität oder im Widerstand gegen den Nationalsozialismus gekämpft hatten. Wer solchermaßen anerkannt wurde, erhielt eine individuelle Entschädigung und Wiedergutmachung. Apitz beispielsweise bezog als Verfolgter des Naziregimes eine Rente (VdN-Rente) von 400 Mark, bekam nach dem Krieg eine neue Wohnung mit ein paar Möbeln zugewiesen und erhielt finanzielle Hilfe beim Ersatz seiner verlorenen Zähne.[121] Als „Kämpfer gegen den Faschismus" sah Apitz es als seine lebenslange Verpflichtung an, für ein antifaschistisches und sozialistisches Deutschland einzutreten.

Alljährlich zum Tag der Selbstbefreiung traf sich Apitz mit ehemaligen Buchenwald-Häftlingen, mit denen er im Laufe der Zeit feste Freundschaften aufgebaut hatte, zu einer Gedenkkundgebung auf dem Gelände des einstigen Konzentrationslagers.

Er unternahm auch Führungen durch das Lager, hielt Reden und war an der Diskussion der ersten Museumsentwürfe beteiligt.[122] Apitz' Name fiel ebenso im Zuge der Überlegungen, wer die Innenschrift für die Rückseite der Stelen an der Gedenkstätte verfassen sollte, doch den Zuschlag erhielt ein anderer.[123] Zudem wirkte er an der Buchenwald-

120 Ebenda.

121 Antrag auf Wirtschaftsbeihilfe für die Übernahme einer Zahnarztrechnung, 16.3.1951, LAB, C Rep. 118-01 Nr. 22935 Hauptausschuss Opfer des Faschismus/ Referat Verfolgte des Naziregimes.

122 Vgl. Niven: Das Buchenwaldkind, S. 128. – Ferner siehe Jan Koplowitz: Mitschuldig am Einzelkind, in: Neues Deutschland, 8.2.1991, S. 9.

123 Vgl. Niven: Das Buchenwaldkind, S. 128. Siehe auch Volkhard Knigge: Versteinertes

*Bruno Apitz im Jahr 1967 auf einer Gedenkkundgebung in Buchenwald.*

Dokumentation „Buchenwald – Mahnung und Verpflichtung" mit, die im Winter 1956/57 begonnen wurde, aber erst 1960 verzögert erschien und zu der er ausgewählte Gedichte und andere Texte beisteuerte.[124]

Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmal von 1958, Bd. 1.: „Opfer. Tat. Aufstieg". Vom Konzentrationslager Buchenwald zur nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR, Spröda 1997, S. 71.

124 Fédération Internationale des Résistants, Internationales Buchenwald-Komitee, Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer in der DDR (Hrsg.): Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte, Berlin 1960. – Vgl. Hantke: „Das Dschungelgesetz, unter dem wir alle standen", S. 550. Philipp Neumann: „... eine Sprachregelung zu finden". Zur Kanonisierung des kommunistischen Buchenwald-Gedächtnisses in der Dokumentation „Mahnung und Verpflichtung", in: Katharina Stengel, Werner Konitzer (Hrsg.): Opfer als Akteure. Interventionen ehemaliger NS-Verfolgter in der Nachkriegszeit, Fritz-Bauer-Jahrbuch 2008 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, Frankfurt am Main 2008, S. 151–173, hier: S. 170.

Die Jahre hinter Stacheldraht und das Thema Buchenwald prägten Bruno Apitz' politisches Denken ebenso wie sein kulturelles Schaffen und ließen ihn zeitlebens nicht mehr los. „Die wichtigste Erfahrung meines Lebens ist die brüderliche Solidarität im antifaschistischen Widerstand, die Kraft proletarischen Internationalismus", erzählte er später in einem Interview.[125] Buchenwald war für ihn ein Ort, an dem Menschen mit tiefer innerer Überzeugung für den Kommunismus eingetreten waren und an dem er Solidarität und Mitmenschlichkeit inmitten einer absurden Welt erlebt hatte. „Die Solidarität, die – und das sage ich in vollem Bewusstsein – war vom ersten Tage an mit uns ins Lager gegangen. [...] Da ging es um eine Scheibe Brot, da ging es um eine wärmere Strickjakke", so Apitz.[126] Sein Schriftstellerfreund Wolfgang Held erinnerte sich in diesem Zusammenhang besonders an Apitz' sensible Veranlagung und emotionale Empfänglichkeit:

> „Bruno Apitz hat ja mit dem Herzen gedacht, weniger mit dem Gehirn – Bruno, ein Herzensmensch. Und ohne das Erlebnis Buchenwald, das ganz tief in ihm drin saß, das sein ganzes Leben geprägt hat, die Solidarität dort und die Feindschaften, die Veränderungen, die Menschen dort durchmachen unter bestimmten harten Bedingungen. Wie da plötzlich anständige junge Menschen zu Schweinehunden werden und wie Schweinehunde sich plötzlich als ganz anständig erweisen. Dieses Erlebnis hat er mit der Seele gesehen und mit dem Herz aufgenommen."[127]

125 Zitiert nach Stadt- und Bezirksbibliothek Leipzig (Hrsg.): Bruno Apitz 1900–1979. Kommunist – Kulturpolitiker – Schriftsteller. Ehrenbürger der Stadt Leipzig, Leipzig 1985.

126 Bruno Apitz im Vorinterview mit Gerhard Jentsch, S. 6.

127 Gespräch mit Wolfgang Held (1913–2014), 10.4.2012 in Weimar.

# *„Die Marmorstatue"* – Ein Fundstück aus dem Archiv. Über die Entstehung und Edition eines Prosafragments von Bruno Apitz.

*Denise Görlach*

„Bruno Apitz war mehr als ein Ein-Buch-Autor", wird in den letzten Jahren immer wieder und zu Recht verlautbart.[1] Dennoch, kommt die Rede auf sein Werk, gelangt man schnell zu dem Roman *Nackt unter Wölfen* aus dem Jahr 1958. Die Geschichte um die Rettung eines polnischen Jungen im Konzentrationslager Buchenwald durch politische Häftlinge beschäftigte Generationen von Schülern in der DDR, die den Roman als Pflichtlektüre im Deutschunterricht behandelten.

Jenseits dieses Kontextes ist der Name Bruno Apitz bis heute den wenigsten Lesern ein Begriff. Tatsächlich ist die Liste jener Werke, die zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht wurden, nicht sonderlich lang: dem großen Roman *Nackt unter Wölfen* folgten neben einigen kleineren Beiträgen in Zeitschriften und Anthologien lediglich die Publikation der bereits in den 1940ern entstandenen Novelle *Esther* (1959) und der autobiographische Roman *Der Regenbogen* (1976). Posthum erschien 1984 unter dem Titel *Schwelbrand* der zweite Teil dieses Projekts, zu Ende geführt von Apitz' Freund und Weggefährten Wolfgang Weiß. Derzeit im Buchhandel lieferbar ist – wenig überraschend – nur noch der Roman *Nackt unter Wölfen* in der erweiterten Neuausgabe von Susanne Hantke und Angela Drescher (2012).

Doch wie bei so vielen Schriftstellern kann ein Blick auf das publizierte Werk im besten Fall ein lückenhaftes Bild vom literarischen Schaffen und Selbstverständnis eines Autors geben, oftmals ist es sogar ein verzerrtes. Bruno Apitz war zum Zeitpunkt seines öffentlichen

1 Zuletzt in einem Beitrag der Thüringer Allgemeinen Zeitung anläßlich des Bruno Apitz Symposiums in Leipzig, vgl. Hanno Müller: Bruno Apitz war mehr als ein Ein-Buch- Autor, 20.04.2015, online abrufbar unter: http://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Bruno-Apitz-war-mehr-als-ein-Ein-Buch-Autor-1910225846 (28.06.2015).

Durchbruchs 58 Jahre alt, doch war er keineswegs ein ‚Spätberufener', sondern konnte zu diesem Zeitpunkt bereits auf mehr als dreißig Jahre literarischer Produktion zurückblicken.[2] Nach eigenen Angaben entdeckte der junge Apitz seine Neigung zur Literatur im Alter von 17 Jahren, als er in Folge seines politischen Engagements für die sozialistische Arbeiterjugend neun Monate in Untersuchungshaft verbringen musste: „Neun Monate sind für einen jungen, lebensfrischen Menschen eine lange Zeit, und die Woche hat nun mal sieben Tage und läßt sich nicht kürzer machen. So klebte ich meine Tüten, und wenn das Pensum geschafft war, wurde gelesen."[3] Auf das intensive Lesen folgten auch bald erste eigene poetische Versuche, und „[v]on diesem Tag an füllte sich mein Freizeitheft mit Gedichten."[4] Diese und andere frühe dichterische Anstrengungen sind im Nachlass von Bruno Apitz überliefert, der heute in Berlin im Archiv der Akademie der Künste aufbewahrt und zugänglich gemacht wird.[5] Neben den Gefängnisnotizen belegen auch Gedicht- und Prosaentwürfe aus den Jahren 1919 und 1920 bereits einen starken Willen zum Schreiben, der durch die Veröffentlichung der beiden kurzen Prosatexte *Der junge Dichter* und *Weihnacht in der Zelle* in lokalen Zeitschriften 1920 einen vorläufigen Höhepunkt fand. In den folgenden Jahren engagierte sich Apitz in diversen kommunistischen Verbänden, schrieb Beiträge für Zeitungen und Radio und wirkte als Schauspieler am Alten Theater Leipzig. Zugleich arbeitete er weiter an seiner schriftstellerischen Karriere, doch die beiden Theaterstücke, die in jener Zeit entstanden, kamen beide nicht zur Aufführung und auch die

2 Die nachfolgenden biographischen Angaben stützen sich – wo nicht anders angegeben – auf: Renate Florstedt: Bruno Apitz. 1900–1979. Biographie – Texte – Bibliographie. Berlin (Ost), Leipzig: Stadt- und Bezirksbibliothek Leipzig 1990, S. 7–17.

3 Bruno Apitz: Shakespeare im Gefängnis. In: Das schönste Buch der Welt. Wie ich lesen lernte. Hrsg. von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Zusammengestellt von Erika Pick. Berlin (Ost): Aufbau 1973, S. 24–27, hier: S. 25.

4 Ebenda, S. 26.

5 Darunter befinden sich auch jene „2 Hefte mit autobiographischen Reflexionen, Gedichten, Zeichnungen, Ausarbeitung zum Thema „Wie entstanden Weltall und Menschheit?"" aus der Untersuchungshaft 1917/18, Akademie der Künste, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 154 Gefängnisnotizen..

Veröffentlichung seines ersten Romans *Fleck und Barb, die Unrasierten* wurde 1933 durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten verhindert. Bereits kurz darauf wurde Bruno Apitz in ‚Schutzhaft' genommen und erlangte, von einigen kürzeren Unterbrechungen abgesehen, seine Freiheit erst im April 1945 durch die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald wieder. Doch selbst während seiner Zeit in Gefangenschaft schrieb Apitz weiter: Prosa und Programmzettel, Gedichte und Lieder, Theaterstücke und Satiren, Illegales und ‚Offizielles'. Einige der Gedichte und Lieder wurden nach Kriegsende gedruckt, der große Teil der Werke aus dieser Zeit ging entweder komplett verloren oder wurde vergessen. Doch an manchen Texten – etwa dem Theaterstück *Paradies und gute Erde* und der Novelle *Esther* – arbeitete der Autor auch später noch weiter, stellte sie fertig und versuchte sie zu veröffentlichen.

Zu dieser Gruppe zählt, wenngleich weder vollendet noch publiziert, auch das Prosastück *Die Marmorstatue*. Der Text kann exemplarisch für viele der nicht veröffentlichten Werke gesehen werden. Die Ursprünge seiner Entstehung gehen auf Apitz' Zeit in der Haft zurück, doch reicht der Text auf einer inhaltlichen und autobiographischen Ebene weit tiefer in die Vergangenheit zurück. Er spiegelt das Ringen eines jungen Künstlers mit seinem Werk und den Kampf um öffentliche Aufmerksamkeit am hart umkämpften Kunstmarkt. Wie stark all das mit dem Autor Bruno Apitz und seinen persönlichen Erfahrungen der Zwischenkriegszeit zusammenhängt, versuche ich im Folgenden zu skizzieren. Nicht literatur- oder kulturwissenschaftliche Analysen stehen dabei im Vordergrund, sondern ein Einblick in die Annäherung an diesen bisher unbekannten Text, der zur weiteren und vertieften Auseinandersetzung mit ihm und seinem Autor anregen möchte.

## Inhalt und Ursprung

*„Zwei Feste mussten gefeiert werden. Das erste am Morgen des 15. Mai 1925 und das zweite am Abend des gleichen Tages. – Ein alter, in Schulden und Rechtschaffenheit verstorbener Klempner hatte durch*

*seinen Tod die Veranlassung zu diesen Festen gegeben, die der Bildhauer Philipp Gormann an jenem 15. Mai 1925 beging."*[6]

Mit diesen Worten eröffnet Bruno Apitz seine Erzählung *Die Marmorstatue*. Der Text handelt von dem jungen Bildhauer Philipp Gormann, der zwar ein sehr talentierter, bisher aber völlig unbekannter Künstler ist. Zum Feiern hat er eigentlich wenig Grund, denn mangels Aufträgen hat Gormann nicht einmal genug Geld, sich selbst zu ernähren und ist seit Jahren auf die Unterstützung seiner Partnerin Lucie angewiesen. Trotzdem beschließt er, die durch das Ableben des Klempners frei gewordenen Räumlichkeiten zu mieten und macht sich daran, sie seinen Ansprüchen gemäß umzubauen. Aus der schmucklosen Werkstatt werden mit Hilfe seiner beiden Freunde Albrecht Völkel und Theo Flossel zwei Räume: Eine gemeinsame Wohnung für das Paar und ein Atelier für den Künstler. Die Freunde Albrecht und Theo, der eine erfolgloser Dichter, der andere – wie es heißt – *„Schauspieler ohne Engagement"*, werden auch für das weitere Geschehen noch von Bedeutung sein.

Die Veränderung der Wohn- und Arbeitssituation dienen Gormann als Ausgangspunkt für weitere Neuerungen. Endlich würden er und Lucie heiraten, was in weiterer Folge den Anlass zum ersten Fest des 15. Mai 1925 geben wird, und auch sein Durchbruch als Künstler müsse nun bald erfolgen. Zu diesem Zweck soll das zweite Fest an diesem Tag dienen. Getarnt als Einweihung seines neuen Ateliers lädt Gormann zwei ehemalige Studienkollegen ein, die den Durchbruch als Künstler bereits geschafft haben und die – noch viel wichtiger – Kontakt zu Herrn Brackfeldt, dem wichtigsten Kunsthändler in Leipzig haben. Er soll dazu gebracht werden, Gormanns Werke in seiner Galerie auszustellen. Tatsächlich gelingt es, Brackfeldt und die Anderen im neuen Atelier zu versammeln, und obwohl die Stimmung verkrampft ist und Gormann seinen Plan bereits zu bereuen beginnt, läuft zunächst alles nach Plan

6 Bruno Apitz: Die Marmorstatue. AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 111. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Text (jeweils kursiv in Anführungszeichen) beziehen sich auf diese Dokumente, orientieren sich in Hinsicht auf die Orthographie jedoch an meiner Edition der Marmorstatue in: Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft, Bd. 16. Berlin: Weidler [in Vorbereitung].

und der Kunsthändler zeigt sich beeindruckt von Gormanns Arbeiten. Doch kurz darauf kommt es zum Eklat, denn die beiden ehemaligen Studienkollegen haben sich mittlerweile dem Kubismus zugewandt, einer Kunstrichtung, der Gormann jede Existenzberechtigung abspricht. Zwischen den Künstlern entspinnt sich eine Debatte, ob der Kubismus nun *„das Suchen nach neuen Ausdrucksformen"* ist, wie Brackfeldt seinen Schützlingen zur Seite zu stehen versucht, oder nicht als *„mystifizierte Schulweisheit"*, wie Gormann es formuliert. Für die dabei entstehenden *„Zerrgebilde aus Kegeln und Zylindern"* seiner Gegner hat der Bildhauer indes nur Spott übrig:

> *„Und je weniger der Beschauer mit euren Kubismen etwas zu beginnen weiss, desto lauter produziert ihr euch: seht, wie kompliziert wir sind! Wie mystisch! Wie geheimnisvoll! Über uns schwebt die Taube des Himmels! Wir reissen die Tiefen unserer Seele auf, aber der Schacht unserer „Geheimnisse" ist so abgrundtief, dass kein Mensch die dunkle Tiefe zu ermessen vermag! Das ist euer Trick! Das ist eure „Kunst"!!!"*

Die Diskussion wird immer hitziger und verhandelt zunehmend die persönlichen Differenzen zwischen den Künstlern an Stelle der ästhetischen, bis es dem Kunsthändler zu viel wird und er sich ohne weiteren Kommentar verabschiedet. Damit hat Gormann seine Chance auf eine Ausstellung bei Brackfeldt verspielt.

An diesem Punkt der Geschichte, an dem der Bildhauer vorläufig gescheitert ist, kommt ein weiterer Handlungsstrang ins Spiel. Albrecht Völkel, der junge Dichter, hat soeben sein erstes Bühnenwerk mit dem Titel *Der Lächerliche* vollendet und sucht nach einer Möglichkeit, es am Alten Theater in Leipzig unterzubringen. Doch weil der dortige Schauspieldirektor ihn noch als *„ehemalige*[n] *kleine*[n] *Schauspielschüler"* kennt, fürchtet Albrecht, bei ihm als Autor keine Anerkennung zufinden, und mehr noch, dass der Direktor sein Stück erst gar nicht lesen werde. Die drei Freunde entwickeln daher einen Plan, wie man die Aufmerksamkeit weg vom Autor und hin auf das eigentliche Stück lenken könne. Statt des klassischen Intellektuellen, wie Albrecht einer ist, soll nun

ein einfacher Arbeiter als Autor herhalten, einer über den man *„beim Lesen des Stückes sagen* [müsste]: *das traut man dem Kerl einfach nicht zu"*. Schließlich erklärt Gormann sich bereit, das Manuskript persönlich beim Intendanten abzugeben, getarnt als Arbeiterdichter und unter dem Pseudonym Max Raap – der ist ein alter Freund von Gormann, sein ehemaliger Nachbar und von Beruf Metallarbeiter.

Während nun Albrecht guter Dinge ist und auf eine Antwort vom Theater wartet, läuft bei Gormann alles schief. Als er auch noch die Nachricht erhält, dass er eine Ausschreibung zur Gestaltung eines Kriegerehrenmals ausgerechnet zu Gunsten seines ehemaligen Studienkollegen und Rivalen Eysermann verloren hat, wird es ihm zu viel. Nachdem er das Modell, an dem er gerade gearbeitet hatte, Schicht für Schicht abgetragen hat, verlässt er das Haus, irrt durch die Straßen Leipzigs, will sogar Eysermann verprügeln – was er dann nicht tut –, bewirbt sich stattdessen spontan als Gestalter von Schaufensterpuppen – wobei er ziemlich unwirsch abgelehnt wird – und spricht schließlich unangemeldet erst erneut beim Kunsthändler Brackfeldt vor und dann bei allen übrigen Galerien der Stadt – nur um überall Absagen zu bekommen. Doch in Gormann ist längst ein neuer Plan gereift, denn wenn keine Galerie ihn ausstellen will, muss er seine Austellung eben alleine machen. Dazu will er eine Statue aus schneeweißem Marmor anfertigen, sie über Nacht mitten in der Stadt aufstellen und so einen Skandal provozieren, um endlich gesehen und als Künstler wahrgenommen zu werden. Bei seinen Freunden und seiner Frau Lucy stößt er damit jedoch, anders als erwartet, keineswegs auf Begeisterung. Mit einigen Mühen können sie ihn schließlich davon überzeugen, dass er mit einer solchen Aktion zwar kurzfristige Aufmerksamkeit, aber keine Anerkennung für sein Werk erreichen werde und arbeiten stattdessen gemeinsam an einer Alternative. So etwas ähnliches wie Albrechts Kniff mit seinem Theaterstück soll es werden, doch weil Gormanns Werk insgesamt gegen den Zeitgeist – also die Abstraktion – stehe, dürfe mit ihm gar kein Name verbunden werden. *„Sie* [die Statue] *muss als etwas Absolutes vorhanden sein. So absolut wie eine griechische Plastik etwa..."*

Damit ist der neue Plan greifbar: Gormann wird eine Frauenbüste nach dem Vorbild des antiken Bildhauers Phidias erschaffen. Doch anstatt die Marmorstatue plump der Öffentlichkeit aufzuzwingen, wollen die Freunde sie in einem Acker vergraben und so im nächsten Frühjahr bei den Feldarbeiten ‚entdecken' lassen. Erst nachdem alle Welt begeistert wäre vom Fund dieser antiken Statue und sämtliche Zweifel an der Meisterhaftigkeit und Echtheit des Werkes ausgeräumt wären, erst dann würde Gormann als ihr wahrer Schöpfer hervortreten.

Während sich Gormann eifrig ans Werk macht, erhält Albrecht – alias Max Raap – Rückmeldung vom Theater. Der Dramaturg lädt ihn zu sich in sein Büro ein, um mit ihm über das Stück zu sprechen und wieder ist es Gormann, der als Arbeiterdichter zu dem Termin erscheint. Der Dramaturg kann sich vor lauter Verzückung, dass ein *„einfacher Arbeiter"* wie er ein solches Werk geschaffen habe, gar nicht halten und will das Stück unbedingt zur Aufführung bringen. Doch statt sich über den Erfolg zu freuen, beginnen Albrecht allmählich Gewissensbisse zu plagen.

Und auch Lucie wirft einmal mehr die Frage auf, ob die Beiden richtig handelten, wenn sie sich und ihr Werk auf Kosten der anderen *„Namenlosen"* in den Vordergrund zu drängen versuchen. Gormann ist echauffiert und auf seine Frage: *„Warum nur auf einmal diese Zweifel, Lucie?"* antwortet sie: *„Weil Du so allein bist, Flip, das ist nicht richtig."* *„Gormann legte seinen Kopf in ihren Schoss: „Ich bin doch nicht allein...." Lucie strich ihn übers Haar: „Ach, ich bin noch viel zu wenig..."*

Mit diesen Worten endet das Typoskript der *Marmorstatue*, doch im Nachlass von Bruno Apitz finden sich einige handschriftliche Fragmente, die die Handlung noch ein Stück fortsetzen. In ihnen vollendet Gormann die Entwürfe zu seiner Statue und beginnt sie in Marmor umzusetzen, während Albert einen Brief von einem Theaterverlag erhält, der sein Stück veröffentlichen möchte. Nun beschließt er, sich nicht länger zu verstecken und als Autor des Stückes hervorzutreten. Er erbittet sich einen Termin beim Dramaturgen und erklärt ihm die Situation. Mit den Worten *„Börner hörte aufmerksam zu."* brechen schließlich auch die Fragmente ab. Wie die Handlung weiter verläuft, ob und in welche

# Alles auf eine Karte!

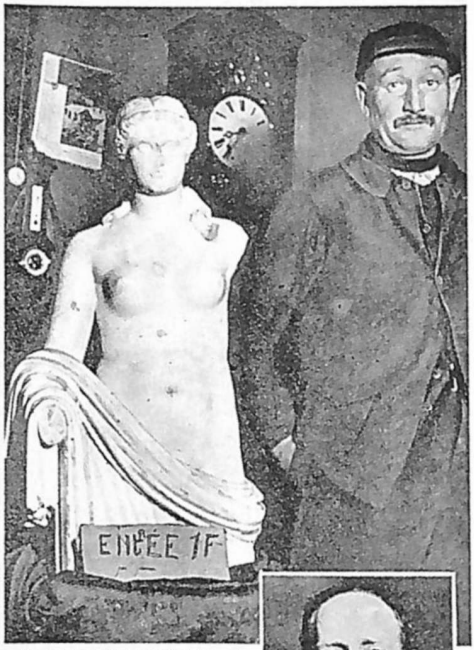
Ein Tatsachenbericht von Friedrich Strindberg

## 1. Die Venus aus dem Acker

Im rauhen Tal der oberen Loire, wo sich der Fluß in schmalen Windungen durch die Berge zwängt, liegt das Dorfchen Briset. Der Boden ringsum um das Dorf ist schwarz und fett, weil auch im Herbst der Wind etwas von den Wellen des in Marseille heraufweht. Ein wenig abseits vom Dorf liegt das Gehöft des Bauern Gonon. Wenn man von der Landstraße kommt, die am Fluß entlangläuft, überquert man erst eine Bahn, dann die Eisenbahn, und gleich hinter der Eisenbahn bis zu dem kleinen Hügel mit dem Bauernhaus breiten sich die Äcker von Jean Gonon aus. Hier geschah's, an einem hellen Apriltag des Jahres 1937, daß der Bauer Gonon beim Umackern seines Feldes auf etwas hartes stieß.

„Ach mal, ich habe schon nicht!" sagte der Sohn, der hinter dem Pflug ging.

Er hakt mit dem Fuß in den Acker, aber der Stein will nicht weichen. Nun kommt auch der Vater hinzu, der die Pferde führte. Sie schaufeln mit ihren groben Schuhen die Erde weg, dann müssen




**„Für 1 Franc sehen Sie hier die Venus . . ."**
In seinem Haus bei Briset in der Haute Loire hat der Bauer Gonon die Statue einer Venus aufgestellt, von der französische Kunstkenner behaupten, daß sie ein wertvolles Werk der Antike sei. Von den interessanten Entdeckungen, menschlichen Verwicklungen und Prozessen, die sich an Gonons Fund knüpfen, erzählt unser Bericht.

**Anna Strudnicka geht durch Paris.**
Noch kennt sie niemand, aber einige Wochen später wird ihr Name in allen Zeitungen stehen.

**Francesco Cremonese, ein unbekannter Bildhauer aus St. Etienne.**
Er setzt „alles auf eine Karte", um zu werden, wonach sich alle Künstler sehnen — berühmt!

Alle Aufnahmen: Petit Press, Ville de Vizze

DIMANCHE 10 / 243

*„Die Venus aus dem Acker" von Friedrich Strindberg (1941).*

Richtung Bruno Apitz die Geschichte schon weiter geplant oder ausgearbeitet hat, lässt sich nur erahnen.

So unbefriedigend dieses abrupte Ende der Aufzeichnungen zunächst auch ist, so interessant sind die weiteren Funde im Archiv. Dieses birgt neben den Texten von Apitz auch noch einen Zeitungsartikel mit dem Titel Die Venus aus dem Acker, der aus einem Heft der Koralle. Wochenschrift für Unterhaltung, Wissen, Lebensfreude herausgetrennt wurde.[7] Recherchiert man die Herkunft jenes Beitrages, stellt sich heraus, dass er im Frühjahr 1941 publiziert wurde, zu einer Zeit, in der Bruno Apitz im Konzentrationslager Buchenwald inhaftiert war. Der so genannte „Tatsachenbericht von Friedrich Strindberg" erzählt gewissermaßen die ‚wahre' Geschichte der Marmorstatue, also den historischen Hintergrund zu dem Text von Apitz, aber auch ihre mögliche Fortsetzung.

Im Frühjahr 1937 fand ein Bauer namens Gonon im französischen Dorf Brizet an der Loire beim Umpflügen seines Ackers eine antike Marmorstatue. Die Frauenbüste landete zunächst als Dekoration in der Küche der Familie, bis zufällig ein Konservator vom Historischen Museum Saint Etienne ins Dorf kam und der Familie erklärte, dass es sich bei der Statue möglicherweise um eine Venus des antiken Bildhauers Phidias handle. Daraufhin beschloss die ideenreiche Familie, für die Besichtigung der Statue künftig Geld zu verlangen und tatsächlich fanden sich, angeheizt durch die Lokalpresse, schon bald eine ganze Menge Besucher, die die antike Venus sehen wollten. Nach eingehender Prüfung durch Experten aus aller Welt wurde die Skulptur schließlich für echt erklärt und im Jahr darauf sogar unter Denkmalschutz gestellt. Doch schon kurz darauf tauchte in der Redaktion einer Pariser Zeitung der Künstler Francesco Cremonese auf, der behauptete, er habe die so genannte *Venus von Brizet* geschaffen. Als Beweis dafür brachte er auch gleich die von der Statue abgeschlagenen Teile – einen Arm, eine Hand und die Nasenspitze – mit, sowie die Frau, die ihm für die Büste Modell

7 Strindberg, Friedrich: Die Venus aus dem Acker. In: Koralle. Wochenschrift für Unterhaltung, Wissen, Lebensfreude 10 (1941), S. 244–248. Im Nachlass von Bruno Apitz findet sich der Artikel in: AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 111 Die Marmorstatue.

gestanden hat. Auf die Frage, warum er das gemacht habe, antwortete Cremonese: „Weil es für einen armen Bildhauer in Frankreich keinen anderen Weg, um berühmt zu werden, gibt!" (Mit beinahe denselben Worten formuliert es auch Gormann in der *Marmorstatue*.)

Der auf diese Enthüllung folgende Skandal war natürlich groß, und während sich die Presse freute und die Fachwelt entsetzt war, verdiente der Bauer Gonon nun noch besser mit seinen Einnahmen – nur der Künstler selbst ging leer aus. Die einen verfluchten ihn, die anderen lachten über ihn, doch Aufträge bekam er auch jetzt keine. Dem ‚Tatsachenbericht' zufolge landeten der *Künstler und sein Modell* am Ende in einem Cabaret in Marseille, in dem sie als tragikomische Figuren sich selbst spielten. Und so heißt es abschließend: „Der einzige lebende Bildhauer in Frankreich, von dem ein Werk unter Denkmalschutz steht, fand erst als Komiker das Publikum, dem er gefiel."

Soweit ein erster Einblick in das vorhandene Material und den Inhalt jener Texte, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Bruno Apitz' *Marmorstatue* stehen. Schon bei diesen ersten Betrachtungen fällt einiges auf, mit dem bei Apitz nicht unbedingt zu rechnen wäre, und es drängen sich Fragen auf, die im Zusammenhang mit der Entstehung und Überlieferung des Textes stehen.

Bruno Apitz ist vor allem als politisch engagierter Mensch, als ‚Genosse Apitz', bekannt. Sei es in Interviews mit oder Beiträgen über den Autor, in der eben erschienenen ‚politischen Biographie' von Lars Förster oder den wenigen zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Texten, immer stehen Themen wie Politik und Gesellschaft, Kommunismus und Klassenkampf, Nationalsozialsozialismus und die DDR im Mittelpunkt. Doch in der *Marmorstatue* begegnet der Leser stattdessen zwei jungen Künstlern, die ihren ganz persönlichen und individuellen Platz in der Gesellschaft suchen, sowie einer innigen Liebesbeziehung, die den großen Romanzen in nichts nachsteht. Freilich, auch hier kommt der ‚Politiker' Apitz an einigen Stellen zum Vorschein, werden Fragen nach gesellschaftlicher Verantwortung und der Verteilung des Kapitals gestellt, aber insgesamt erscheint *Die Marmorstatue* zunächst als ziemlich untypischer Text. Wenn Gormann und Albrecht gegen das System

rebellieren, tun sie das nicht mit einem politischen Anspruch oder einer ideellen Programmatik, sondern aus durchaus egoistischen Motiven und Wünschen. Zugleich darf aber nicht übersehen werden, dass auch in *Nackt unter Wölfen* und *Esther* Fragen nach der persönlichen Entwicklung, der menschlichen Würde und der eigenen Identität verhandelt werden, nur werden sie dort in einem vollkommen anderen Zusammenhang gestellt. Verglichen mit anderen, bekannteren Texten von Apitz wirkt *Die Marmorstatue* geradezu heiter, von einer amüsant geschilderten Geschichte in einer Zeitschrift inspiriert und fortgesponnen, doch dahinter verbergen sich die zentralen gesellschaftlichen Probleme der deutschen Zwischenkriegszeit, die auch der Autor am eigenen Leib erfahren hatte. In diesem Stadium seiner Entwicklung ist der Text ein sehr persönlicher, der zwar bestimmt nicht unpolitisch ist, im Sinne der Kommunistischen Partei aber ‚programmatisch' schlicht nicht zu gebrauchen scheint. Ob das auch der Grund war, warum er ein Fragment bleiben musste, oder ob der Egoismus der beiden Hauptfiguren in weiterer Folge noch zu einer Wendung des Geschehens geführt hätte, sind Fragen, auf die im besten Fall allein der Autor eine Antwort hätte geben können.

## Datierung und Material im Archiv

Ich versuche stattdessen, mich dem Text und seiner Entstehung zunächst über das überlieferte Material zu nähern. Das Archiv der Akademie der Künste in Berlin, das die Materialien beherbergt, datiert *Die Marmorstatue* auf „KZ Buchenwald, 1941-1943"[8]. Tatsächlich bezieht sich der Text so eindeutig auf den Zeitschriftenartikel *Die Venus aus dem Acker*, der in dem Heft vom 09.03.1941 abgedruckt ist, dass eine frühere Entstehung nahezu ausgeschlossen werden kann. Wie aber steht es mit einer zeitlichen Begrenzung in die andere Richtung? Ist der heute erhaltene Text tatsächlich während Apitz' Haft in Buchenwald entstanden? Oder stammt aus dieser Zeit nur die Idee dazu?

8 Findbuch der AdK zum Bruno-Apitz-Archiv, online einsehbar unter: http://www.adk.findbuch.net/ (28.06.2015).

Die im Archiv überlieferten Materialien sind allesamt nicht datiert, doch sie lassen einige Schlüsse zu. Heute vorhanden sind ein Typoskript mit 34 paginierten Seiten, das den größten Teil des Textes enthält, ein Manuskript mit 68 Seiten, das einen Teil einer vermutlich früheren Fassung desselben Textes aufweist, und insgesamt vier Fragmente, davon zwei handschriftliche mit 5 bzw. 3 Seiten, die die Geschichte wie oben beschrieben fortsetzen und zwei jeweils einseitige Typoskripte, die Überarbeitungen enthalten. Die beiden langen Textfassungen in Typoskript und Manuskript weisen einen hohen Ausarbeitungsgrad auf. Schon die handschriftliche Fassung scheint in Hinblick auf Schriftbild und -duktus die Reinschrift einer nicht überlieferten Vorstufe zu sein, dennoch finden sich in ihr mehrere Korrekturschichten, die in die spätere Typoskriptfassung übernommen wurden. Diese wurde wiederum in den getippten Fragmenten überarbeitet. Der relativ weite Fortschritt im Textentstehungsprozess und die wiederholte intensive Beschäftigung mit demselben macht es relativ unwahrscheinlich, dass der Autor selbst noch keine Vorstellung vom weiteren Verlauf, mitunter auch dem Ende der Erzählung hatte. Es ist daher zu vermuten, dass ursprünglich noch mehr Materialien zum Text existierten, die schlicht nicht überliefert sind. Über die geplante Länge des gesamten Textes lässt sich anhand des vorhandenen Materials wenig sagen, doch aufgrund des geringen Erzähltempos und der Vielzahl an Handlungssträngen und Charakteren lässt sich auf den Plan zu einem Roman, mindestens aber einer recht ausführlichen Erzählung schließen.

Die beiden umfangreichen Textträger liefern selbst keine Hinweise auf ihren Entstehungszeitpunkt, da sowohl Typoskript als auch Manuskript auf neutralem Papier ohne Stempel, Wasserzeichen oder Prägungen verfasst sind. Anders aber die kleineren Überlieferungsträger: die beiden handschriftlichen Fragmente sind auf Papier der KPD geschrieben und tragen auf der Rückseite den Briefkopf „Kommunistische Partei Deutschlands \ Stadt und Kreis Leipzig" samt Adresse, Fernrufnummer und Kontoangaben. Daraus ergibt sich, dass zumindest das verwendete Papier definitiv aus der Zeit vor 1946 stammt, bevor nämlich in der besetzten Ostzone Deutschlands KPD und SPD zur Sozialistischen Einheitspartei (SED)

zwangsvereinigt wurden. An der angegebenen Adresse im Franz-Mehring-Haus in der Goethestraße 3-5 in Leipzig befand sich bis zum Verbot der Partei im Frühjahr 1933 der Sitz der KPD. Und auch nach dem Krieg beherbergte es neben der bedeutenden DDR-Buchhandlung „Franz-Mehring-Haus" schon ab März 1946 auch den „Sitz des Bezirks Westsachsen der SED". Daraus aber zu schließen, dass es nach Kriegsende nicht mehr zu einer Formierung der ehemaligen KPD-Gruppe kam, ist vorschnell. Immerhin nennt auch der erstmals 1945 (nach anderen Quellen 1946) veröffentlichte Band *Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht*, an dem sich auch Bruno Apitz als Autor beteiligt hatte, als Herausgeber namentlich die „Kommunistische Partei Deutschland, Stadt und Kreis Leipzig" – wörtlich jene Bezeichnung, die sich auch auf dem verwendeten Briefpapier findet. Doch unabhängig davon, ob man nun für eine Datierung des Papiers vor 1933 oder nach 1945 argumentiert, letztlich bleibt die Frage, wann Bruno Apitz diese Blätter beschrieben hat, offen.

Sicher ist hingegen, dass eines der beiden Typoskriptfragmente erst nach 1946 angefertigt wurde, da es sich auf der Rückseite eines „rundbrief[s] \ der SED – stadt u. kreis Leipzig – abtlg. kultur und erziehung" befindet. Eine genauere Datierung war auch hier nicht möglich, das Papier belegt jedoch zweifelsfrei, dass Bruno Apitz noch nach 1946 an der *Marmorstatue* gearbeitet hat. Die Frage, wann und warum der Autor die Arbeit an dem Text beendet hat, bleibt dabei weiterhin offen.

## Autobiographische Bezüge

Nähert man sich dem Text auf einer inhaltlichen Ebene, fällt neben der weitgehenden Abwesenheit von politischen Themen noch etwas Anderes auf. Wie bereits in aller Knappheit skizziert, gibt es in der Erzählung zwei große Handlungsstränge. Die Ereignisse rund um den Bildhauer Philipp Gormann sind zweifellos in erster Linie von der Geschichte des Kunstfälschers Francesco Cremonese beeinflusst. Doch *Die Marmorstatue* erzählt in ähnlichem Umfang auch von dem Dichter Albrecht Völkel, und dieser Teil der Geschichte scheint direkt dem Leben des Autors entnommen zu sein.

Bruno Apitz war, wie Albrecht, 1926 Schauspielschüler am Alten Theater in Leipzig, bevor er sich zunehmend auf das Schreiben konzentrierte. Zur gleichen Zeit wie sein Protagonist schrieb Apitz in den Jahren 1924/25 ein Theaterstück mit dem Titel *Der Lächerliche*, das sich heute ebenfalls im Archiv der AdK in Berlin findet.[9] Handlung und Personen desselben entsprechen dabei exakt denen von Albrechts Stück in der *Marmorstatue*, wo Apitz ‚sein' Werk folgendermaßen beschreibt:

> *„Die Idee zu diesem Stück war ihm durch eine Zeitungsnotiz gegeben worden, welche bekanntgegeben hatte, dass im Staate Manhattan ein spleeniger Amerikaner auf den Einfall geraten war, sich seines Millionenvermögens zu entäussern, weil ihn plötzlich die fatale Erkenntnis gestochen hatte, dass er kein Recht habe, so viel Geld zu besitzen, solange Millionen seiner Mitmenschen in Not und Elend darbten. Ein neuer Messias oder ein neuer Verrückter. –*
>
> *Albrecht bezeichnete den Mann als lächerlich, weil dieser versuchte, soziale Probleme mit sentimentalen Anwandlungen zu lösen. Diesem Verrückten stellte der Dichter einen verbrecherischen Menschen gegenüber, der sich durch Betrug und Diebstahl am Gut seiner Mitmenschen bereichert. Der Held aber des Stückes war ein Mann, der durch seine Wirksamkeit bewies, dass die Lösung sozialer Probleme nicht durch negative Einzelhandlungen herbeigeführt werden kann, sondern nur durch den Gestaltungswillen des gesamten Volkes."*

Hier ist er wieder, der politisch und sozial engagierte Apitz. Aber auch der verspielte, selbstironische Apitz, der durch seinen autoreferentiellen Hinweis gleichsam ein ‚Spiel im Spiel' eröffnet. Auch suggeriert er, dass auch er selbst sich beim Schreiben nicht zum ersten Mal von der Presse inspirieren ließ und verweist damit implizit auf den Prätext der *Marmorstatue*, also jenen Zeitungsartikel, der sich bestimmt nicht zufällig in seinem Nachlass erhalten hat. Wie seine Figur Albrecht versuchte auch Bruno Apitz sein Stück *Der Lächerliche* bei Theatern in

9 AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 42 ... und was sagt ihr dazu... Zeitgelächter.

Leipzig unterzubringen. Ende Oktober oder Anfang November 1925 sandte er es offensichtlich an den Direktor des Städtischen Schauspiels Leipzig, denn am 17. Dezember 1925 erhielt er einen Brief vom dortigen Dramaturgen Paul Prina, der sein Interesse an dem Stück bekundet.[10] Das wirklich Verblüffende daran ist, dass der Brief nicht an Bruno Apitz adressiert ist, sondern an „Herrn \ Max Raap \ Leipzig \ Lindenstr. 20 IV bei Arno Raap". Auch inhaltlich stimmt der Brief mit jenem aus der Erzählung überein, in dem der Dramaturg verkündet, er habe das Manuskript erhalten und gelesen und bitte den Autor, ihn in den nächsten Tagen im Alten Theater zu besuchen.

Hat der Autor Bruno Apitz etwa Albrecht Völkel denselben Weg mit seinem Stück gehen lassen, den er selbst versucht hatte? Doch wie ging die Sache aus? Die letzten Skizzen zur *Marmorstatue* brechen exakt an jener Stelle ab, als Albrecht den Betrug beim Dramaturgen Börner aufdeckt, und auch in Apitz' Nachlass finden sich keine Hinweise auf den weiteren Verlauf des Gesprächs. Da das Stück jedoch nicht zur Aufführung kam, kann von einer Ablehnung aus dem ein oder anderen Grund ausgegangen werden. Doch damit war die Geschichte um den *Lächerlichen* noch nicht beendet. Offensichtlich versuchte Apitz sein Werk stattdessen bei Verlagen zu veröffentlichen, denn im Juli 1926 erhielt er eine Absage vom *Kurt Wolff Verlag*, einige Monate später aber bekundete der Leipziger Bühnenverlag *C. Weller & Co.* sein Interesse:

> „Sehr geehrter Herr Raap!
> Wir hörten vor kurzem von Herrn Paul Prina von Ihrer dramatischen Tätigkeit. Es würde uns ausserordentlich interessieren, im Besonderen Ihr Drama „Der Lächerliche" kennen zu lernen, und wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns ein Manuskript einsenden oder angeben könnten, bis wann Sie uns ein solches zustellen können.
> In vorzüglicher Hochachtung ergebenst
> C. WELLER & CO."[11]

10 Brief von Paul Prina an Max Raap vom 17.12.1925. AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 62 [...und was sagt ihr dazu...] Der Lächerliche.

11 Brief vom Verlag C. Weller & Co. an Max Raap vom 07.12.1926. AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 43 ...und was sagt ihr dazu....

Auch dieser Brief vom 7. Dezember 1926 ist adressiert an „Herrn \ Max Raap \ [diesmal abweichend] Angererstrasse 8 II r \ Leipzig – Lindenau" und auch er fand seine Aufnahme in der *Marmorstatue* in den letzten handschriftlichen Skizzen zum Geschehen, als Albrecht überraschend Post vom Verlag *„Krelauer + Co."* erhält.[12] Der Dramaturg Paul Prina wollte das Stück also offensichtlich nicht zur Aufführung bringen, empfahl es aber doch weiter. Wie seine Figur Albrecht beschloss nun offensichtlich auch Bruno Apitz, die Sache aufzuklären, denn schon wenige Tage später erhielt er weitere Post vom Verlag, diesmal an seinen richtigen Namen adressiert. Nach einer Überarbeitung des Manuskripts und der Änderung des Titels – zunächst in *Was meint Ihr dazu?* und schließlich in ... *und was sagt Ihr dazu* ... – kam es im April 1927 tatsächlich zum Vertrag zwischen Apitz und dem Bühnenvertrieb.[13] Das Stück erschien schließlich unter dem Pseudonym Bruno Bethelisa, fand aber auch in Folge keine Bühne. So wurde Bruno Apitz' frühes Theaterstück vermutlich bis heute nicht aufgeführt und auch nicht neu aufgelegt. Wie der Autor die Geschichte für sein Alter-Ego Albrecht Völkel hätte ausgehen lassen, bleibt unbekannt. Auch der Grund, warum Bruno Apitz sich überhaupt dieser Schliche bediente, ist aus dem literarischen Text heraus nicht nachvollziehbar, da er anhand seiner Biographie und Herkunft – anders als Albrecht – keineswegs den ‚klassischen Intellektuellen' repräsentierte. Möglich wäre allerdings, wie er es auch durch Albrecht in der *Marmorstatue* andeutet, dass Apitz dem Dramaturgen zu diesem Zeitpunkt bereits als (angehender) Schauspielschüler bekannt war und daher seine Ablehnung fürchtete.

12 Dieser Brief wurde sogar beinahe im originalen Wortlaut wiedergegeben und lautet nun: „Durch Herrn Börner sind wir auf Ihr dramatisches Schaffen aufmerksam gemacht worden. Es würde uns ausserordentlich interessieren im Besonderen Ihr Zeitstück „Der Lächerliche" kennen zu lernen und wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns ein Manuskript desselben einsenden wollten.
Hochachtungsvoll
Krelauer + Co.".

13 Vgl. dazu die Korrespondenz zu dem Stück in: AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 43 ...und was sagt ihr dazu.....

Doch auch mit seiner eigentlichen Hauptfigur, dem Bildhauer Philipp Gormann, verbindet Bruno Apitz mehr, als auf den ersten Blick offenbar ist. Geht man davon aus, dass die ersten Ideen zur *Marmorstatue* aus dem Frühjahr oder Sommer 1941, kurz nach Erscheinen des Zeitungsartikels, stammen, so ist dies die Zeit, in der Apitz im Konzentrationslager Buchenwald gerade im ‚Kommando Bildhauerei' tätig war. Das Kommando war direkt dem Lagerkommandanten Karl Otto Koch unterstellt und beschäftigte neben einem Holzbildhauer auch diverse Handwerker, Goldschmiede, Gerber, Schneider und Schuster, später auch Buchbinder, Porzellan- und Landschaftsmaler (unter ihnen der bekannte holländische Künstler Henri Pieck) – eine Praxis des Pfuschhandwerks, die in diversen Konzentrationslagern ebenso illegal wie weit verbreitet war. Das Handwerk des Bildhauers hatte Apitz nach eigenen Angaben erst im Frühjahr 1938 erlernt, als es ihm mit Hilfe eines Kameraden gelang, in dieses vergleichsweise komfortable Kommando zu wechseln.[14] Dennoch erfreuten sich seine Holzskulpturen offensichtlich sowohl bei der SS als auch unter den Mithäftlingen großer Beliebtheit, so dass er auch nach der offiziellen Auflösung des Kommandos durch den neuen Lagerkommandanten Hermann Pister 1942 weiterhin Skulpturen fertigte.[15] Fritz Lettow, ein jüdischer Kollege aus dem Krankenrevier, erinnerte sich später an Bruno Apitz als Bildhauer:

> „Und wie lebte er mit seinem Werk! Tage und halbe Nächte an der Arbeit sah er seine Figuren plastisch vor sich, an dem Werk Georg Kolbes sich begeisternd, studierte er nach einigen Büchern und Bildern Anatomie. Ohne Modelle, ohne Vorbilder waren seine Akte von wunderbar realer Wirklichkeit, und alles, was er verloren hatte

14 Vgl. Helmut Hauptmann: Kunst im Widerstand. Gespräch mit Bruno Apitz, in: Neue Deutsche Literatur 24/11 (1976), S. 19–26, hier: S. 19–20.

15 Die bekannteste von ihnen, Das letzte Gesicht, ist heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu sehen und entstand im August 1944, nachdem die berühmte ‚Goethe-Eiche' durch amerikanische Angriffe getroffen wurde. Aus einem gestohlenen Holzklotz fertigte Apitz heimlich und mit der Unterstützung anderer Häftlinge eine eindrucksvolle Plastik als Hommage an die vielen toten Kameraden. Vgl. dazu auch den Beitrag von Lars Förster im vorliegenden Band.

*Die Tänzerin von Georg Kolbe*

und jetzt entbehrte, legte er in die Anmut und die Bewegtheit seiner modellierten Körper."[16]

Liest man *Die Marmorstatue* und anschließend diese Beschreibung, fühlt man sich in jedem einzelnen Satz an den Bildhauer Philipp Gormann und seine künstlerische Hingabe und Herangehensweise erinnert. Tatsächlich dürfte auch der Künstler Georg Kolbe (1877–1947),

16 Zit. nach Ulrich Peters: Wer die Hoffnung verliert, hat alles verloren. Kommunistischer Widerstand in Buchenwald, Köln 2003, S. 71.

den Fritz Lettow in seiner Erinnerung erwähnt, nicht nur für den Bildhauer sondern auch für den Autor Bruno Apitz von großer Bedeutung gewesen sein und seinen Eingang in die Geschichte gefunden haben. Zwar wird er in der *Marmorstatue* nicht namentlich genannt, doch finden sich zu Kolbes berühmtester Plastik *Die Tänzerin* von 1912 klare Referenzen zu Gormanns zentralem und gleichnamigen Werk, das an mehreren Stellen erwähnt, beschrieben und bestaunt wird. Dort heißt es zu ihr:

> *„Sieh diese Tanzende: im sanften Gleiten des kreisenden Körpers seitwärts heben sich die Arme. Sie nehmen den Schwung der Drehung in sich auf. Dreh' Dich im Tanz. Mache Deinen Körper gewichtlos. Gib Dich ganz dem ziehenden Kreise hin und dieser gleitende Rythmus [sic] der sanften Bewegung zwingt Dich, die Augen zu schliessen, zwingt Dir das Lächeln ins geschlossene Gesicht, Reflex Deiner inneren Freude. Dann spürst Du Rythmus [sic] und Klang. Erlebnis? Wo ist es, wenn es nicht hier ist?"*

Diese Plastik ist es auch, die Apitz in der *Marmorstatue* als Anlass für die Auseinandersetzung um die neuen Kunstformen Expressionismus und Kubismus nimmt, die zwischen Gormann und seinen ehemaligen Kollegen eskaliert und die einen zentralen Platz in der Erzählung einnimmt. Auch im Werk Georg Kolbes findet sich zu Beginn der 20er Jahre, jener Zeit also, in der *Die Marmorstatue* angesiedelt ist, eine intensive Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, bevor er wenige Jahre darauf wieder zu klassizistischen, natürlich gestalteten Formen zurückkehrte.

Gerade in Hinblick auf die Entstehungszeit des Textes scheint eine nähere Betrachtung der Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten durchaus lohnenswert. Bei aller Vorsicht, die bei auf den Autor fokussierten Interpretationen von Texten geboten ist, zeigt sich bereits in diesen ersten Beobachtungen, dass Bruno Apitz auch in der *Marmorstatue* vieles aus seinem eigenen Leben verarbeitet hat, viel von seinen eigenen Erfahrungen, Gedanken und Entwicklungen in die Geschichte eingeschrieben hat. In dieser einen Hinsicht ist *Die Marmorstatue* auch

ein ganz ‚typischer' Apitz-Text, nur eben subtiler, man könnte sagen: raffinierter, gestaltet.

## Edition und Ausblick

Die Vielschichtigkeit des Textes und einige mögliche Interpretationsräume aufzuzeigen war auch Intention und Anliegen jener Edition, die 2013/14 im Rahmen des Masterstudienganges Editionswissenschaft an der Freien Universität Berlin entstand. Da das Prosafragment *Die Marmorstatue* bisher nicht veröffentlicht wurde, musste mein erstes Ziel sein, ihn für ein Publikum von Interessenten und Forschern überhaupt zugänglich zu machen. Den zentralen und größten Teil der Ausgabe nimmt daher der Lesetext der Edition ein, der gleichsam alle vorhandenen Fassungen der fortlaufenden Geschichte in sich vereint. Die ‚Leithandschrift' bildet dabei die Typoskriptfassung. Sie ist nicht nur die später entstandene ‚Fassung letzter Hand', sondern besticht vor allem durch ihren Umfang, da sie mehr als das doppelte Textvolumen des Manuskripts überliefert und so als einzige den Großteil der erzählten Handlung enthält. Zusätzlich wurden auch die Fragmente und der Zeitungsartikel *Die Venus aus dem Acker* ediert, der – ursprünglich Prätext – nun zugleich als eine Art ‚Post-Text' ein mögliches Ende der Erzählung bietet.

Um mit der Ausgabe verschiedenen Leseansprüchen an den Text gerecht zu werden, aber auch um den als Fragment per definitionem unfertigen Charakter desselben nicht zu verschleiern, wurden zusätzlich zum Lesetext auch zwei wissenschaftliche Apparate erstellt. Einer verzeichnet als klassisches *Variantenverzeichnis* die Abweichungen des Typoskripts vom Manuskript, so dass die zum Teil umfangreichen Änderungen und Streichungen im Textentstehungsprozess nachvollzogen werden können. Darüber hinaus gibt es noch ein *Verzeichnis der Tippfehler*, das sämtliche Abweichungen des Lesetexts von der Vorlage enthält und damit die unvermeidbaren Emendationen der Herausgeberin im Typoskript offenlegt (vgl. Abb. 3). Ergänzt wird die Ausgabe durch Überblickskommentare, die die Entstehung des Textes und einige biographische und historische Hintergründe beleuchten – neben den in diesem Beitrag angeschnitten

### 1.1. Die Marmorstatue

Zwei Feste mussten gefeiert werden. Das erste am Morgen des 15. Mai 1925 und das zweite am Abend des gleichen Tages. -
Ein alter, in Schulden und Rechtschaffenheit verstorbener Klempner hatte durch seinen Tod die Veranlassung zu diesen Festen gegeben, die der Bildhauer Philipp Gormann an jenem 15. Mai 1925 beging.
Der Klempner hatte, nachdem die rückständige Miete für seine Werkstatt so hoch angelaufen war, dass sie niemals mehr abgetragen werden konnte, seinem enttäuschten Hausbesitzer ein Schnippchen geschlagen und das Zeitliche gesegnet. Ein

#### 1.2.1 Variantenverzeichnis

3,5 Ein alter [...] Klempner] Ein in Armut, Schulden und Rechtschaffenheit verstorbener, alter, ~~einsamer~~ Klempner, <*Streichung mit Bleistift, M*>; 3,9 dass sie [...] konnte] um niemals mehr wieder abgetragen werden zu können <*M*>; 3,10 ein Schnippchen geschlagen] den einzig annehmbaren Gefallen erwiesen <*M*>; 3,13 Klempners] Klempners in ihrer letzten, abfallenden Spur <*M*>; 3,15 Man] Es gibt einen philosophischen Gedanken welcher <*mit*

#### 1.2.2 Verzeichnis der Tippfehler

3,5 Rechtschaffenheit] Rechtschaffenheut; 3,10 gesegnet. Ein] gesegnet.Ein; 3,16 Atom] Atom ~~eine~~ \; 3,19 muss. Denn wäre] muss.Denn w re; 3,21 gelesen.] gelesen; 3,27 Mietpreis] Mi[r]etpreis; 3,35 Lächeln] Lcheln

*Ein Blick in die Edition. Lesetext - Variantenverzeichnis - Verzeichnis der Tippfehler*

Themen etwa auch die Geschichte des Kunstfälschers Francesco Cremonese sowie einige Informationen zum Autor des Zeitungsartikels Friedrich Strindberg und der Zeitschrift *Koralle*.

Dieser Beitrag ist – ebenso wie die Edition, die noch in diesem Jahr erscheinen soll[17] – zuallererst ein Appell an die Forschung, sich bei der Beschäftigung mit einem Autor und seinem Werk nicht ausschließlich auf die großen Publikumserfolge zu stützen, sondern auch den Blick dahinter, in die Schreibstube, zu wagen. Darüber hinaus ist es eine Einla-

17 Vgl. dazu Fußnote 6.

dung an sämtliche Leser, einen (vermeintlich) bekannten Schriftsteller durch neue Lektüren von einer neuen Seite zu entdecken. Denn wie bereits eingangs erwähnt: Bruno Apitz war mehr als ein Ein-Buch-Autor.

# „...weil es mir darauf ankam, das Dschungelgesetz deutlich zu machen...". Die Genese von Bruno Apitz' antifaschistischen Kultroman „Nackt unter Wölfen" 1955–1958[1]

*Susanne Hantke*

Der im Juni 1958 im Mitteldeutschen Verlag Halle (MDV) veröffentlichte Roman „Nackt unter Wölfen" ist zweifellos eines der bekanntesten Werke der DDR-Literatur. Bald nach Erscheinen fand die Geschichte über die aufopferungsvolle Rettungsaktion für ein im KZ Buchenwald verstecktes jüdisches Kind weiteste Verbreitung, u. a. als Lehrplanstoff an Schulen; auch die populäre DEFA-Verfilmung aus dem Jahre 1963 erreichte mit prominenten Schauspielern ein Massenpublikum.[2] Bis Oktober 1989 lag allein die Auflage des MDV bei 1.105.000 Exemplaren.[3] Übersetzungen in über dreißig Sprachen machten den Roman international bekannt.[4]

1 Die folgenden Ausführungen basieren auf Forschungsergebnissen meiner von Prof. Lutz Niethammer betreuten Dissertation über die Biografie von Bruno Apitz und die Entstehungsgeschichte von „Nackt unter Wölfen", die darüber hinaus grundlegend für die textkritisch erweiterte Neuausgabe des Romans bei Aufbau Berlin (2012) und das dazugehörende Nachwort wurden. Vgl. 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 Neuausgabe, hrsg. von Angela Drescher und Susanne Hantke, Berlin 2012, S. 515–574.

2 Nach einer Hörspiel- und Fernsehspielbearbeitung (1958 und 1960) verfilmte die DEFA den Stoff unter der Regie von Frank Beyer mit Armin Mueller-Stahl und Erwin Geschonneck in den Hauptrollen. Bruno Apitz, der am Drehbuch mitgeschrieben hatte und bei den Dreharbeiten dabei war, wurde überredet, in einer kleinen Rolle mitzuspielen. Auf den Moskauer Filmfestspielen 1963 wurde der Film zum umjubelten Beitrag. Vgl. Thomas Heimann: Visualisierung eines „Gründungsromans": Nackt unter Wölfen, in: Ders.: Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990), Weimar 2005, S. 71–104.

3 In der DDR in sechs weiteren Verlagen erschienen, wurden insgesamt an die zwei Millionen Exemplare verkauft. Vgl. Siegfried Lokatis: Der Aufstieg des Mitteldeutschen Verlags (MDV) auf dem „Bitterfelder Weg", in: Simone Barck, Martina Langermann, Ders.: „Jedes Buch ein Abenteuer". Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, Berlin 1997, S. 127-172, hier: S. 139 f.

4 Die Weltauflage wird auf beinahe drei Millionen geschätzt. Ingrid Hähnel, Elisabeth Lemke: Millionen lesen einen Roman. Bruno Apitz' „Nackt unter Wölfen", in: Inge Münz-Koenen (Hrsg.): Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion, Leipzig 1987, S. 21–60, hier: S. 21.

Nicht zuletzt war „Nackt unter Wölfen" der erste in der DDR publizierte Roman, der auch in der Bundesrepublik erscheinen konnte: 1961 kam bei Rowohlt eine Taschenbuchausgabe heraus.[5]

Mit seiner dramaturgisch geschickt komponierten Fabel einer geglückten Kindesrettung feierte der Roman seine Helden gemäß dem „Schwur von Buchenwald"[6] als Kämpfer für eine bessere Zukunft. Als Schauplatz seines Romans hatte Bruno Apitz dem Leidensort eine heroische und hoffnungsvolle Prägung verliehen.[7] Dass Apitz den Kampf gegen die Lager-SS als Erfolgsgeschichte erzählte, entsprach ganz dem erinnerungspolitischen Konzept der SED-Führung, die sich aus der Tradition dieses Kampfes legitimierte.[8] Dies untermauerte sie im September 1958 einmal mehr, als nur wenige Monate nach Erscheinen des Romans die Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald (NMGB) mit einem Staatsakt eingeweiht wurde.

Für Generationen von Leser/innen in der DDR hat die Romanhandlung die Vorstellung über das KZ Buchenwald geprägt; „Nackt unter Wölfen" avancierte als „erzählte Wertvorstellung" in der DDR zu einem „exemplarische[n] Vorbild dafür, was von den Konzentrationslagern zu welchem Ende wie zu sagen sei", so der Literaturwissenschaftler Thomas Taterka.[9]

5 Ausgerechnet im Jahr des Mauerbaus 1961 wurden in der BRD die Lizenzbedingungen für belletristische Literatur aus dem Osten gelockert. Vgl. Helmut Peitsch, Nachkriegsliteratur 1945–1989, Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs, hrsg. von Thomas F. Schneider im Auftrag des Erich Maria Remarque-Friedenszentrums Osnabrück, Bd. 24, Göttingen 2009, S. 32.

6 Eine Erklärung Buchenwalder Häftlinge, die am 19.4.1945 während einer Trauerfeier für die Ermordeten in mehreren Sprachen verlesen und als „Schwur von Buchenwald" in der DDR viel zitiert wurde: „Wir stellen den Kampf erst ein, wenn auch der letzte Schuldige vor den Richtern der Völker steht! Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung. Der Aufbau einer neuen Welt des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel." Vgl. Volkhard Knigge: Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR, in: Ders., Jürgen Maria Pietsch, Thomas A. Seidel: Versteinertes Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmal von 1958, Spröda 1997, Bd. 1, S. 7 ff.

7 Vgl. Knigge: Opfer, S. 81 ff. und Annette Leo: Nackt unter Wölfen. Mythos und Realität, in: Dachauer Hefte, Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Heft 22, 2006, S. 146–157, hier: S. 148.

8 Leo: Nackt unter Wölfen, S. 147.

9 Thomas Taterka: „Buchenwald liegt in der Deutschen Demokratischen Republik".

Das öffentlichkeitswirksame Auffinden eines realen „Buchenwaldkindes" im Jahre 1964 führte in der DDR zu einem Rezeptions- und Authentifizierungsschub des Romans, der eine dokumentarische Lesart beförderte.[10] Dazu hatte auch die Bereitschaft von Apitz beigetragen, sein Werk als getreue, wenn auch literarisch überformte Wiedergabe der Ereignisse und Verhältnisse in Buchenwald sowie der Rettung des Jungen Stefan J. Zweig, darzustellen.[11]

Die symbolträchtige Verquickung von Romanlegende und öffentlichem Buchenwald-Gedächtnis, der strategisch günstige Zeitpunkt der Veröffentlichung und die breite Publikumswirkung könnten die Vermutung aufkommen lassen, dass „Nackt unter Wölfen" als Auftragswerk entstanden sei: einem Autor abverlangt, den die Nationalsozialisten wegen seiner politischen Überzeugung und als Mitglied der KPD fast zwölf Jahre gefangen hielten, davon allein acht im KZ Buchenwald. Das Gegenteil war der Fall. Apitz begann den Roman auf eigene Initiative, und seine Entstehungsgeschichte war mit Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten behaftet, die in ihrer Dimension erst nach dem Ende der DDR und mit der Öffnung von Archiven des Staats- und Parteiapparats allmählich deutlich wurden.

Das über 1000 Seiten umfassende Manuskriptkonvolut zu „Nackt unter Wölfen", das im Bruno-Apitz-Archiv in der Akademie der Künste Berlin überliefert ist, beinhaltet mehrere Vorfassungen, die Spuren von Text ver-

Grundzüge des Lagerdiskurses der DDR, in: Ders., Birgit Dahlke, Martina Langermann (Hrsg.): LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n), Stuttgart 2000, S. 312–365, hier: S. 316.

10 Vgl. Harry Stein: „Nackt unter Wölfen" – literarische Fiktion und Realität einer KZGesellschaft, in: Thüringer Institut für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung und Medien, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora (Hrsg.): Sehen, Verstehen, Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945. KZ Mittelbau-Dora 1943–1945, Heft 43, Bad Berka 2000, S. 27–50, hier: S. 40. Vgl. auch Bill Niven: Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion und Propaganda, Halle 2009, S. 213 ff.

11 Einem Zeitungsbericht zufolge habe Apitz während einer Besichtigung der NMG Buchenwald im Februar 1964 Stefan J. Zweig persönlich erklärt: „Hier durch dieses Tor hat dich dein Vater im Rucksack gebracht." Zitiert nach Niven: Buchenwaldkind, S. 194. Anlässlich der Vorführung der DEFA-Verfilmung seines Romans in Weimar erklärte Apitz in einer Rede dem im Publikum sitzenden Stefan J. Zweig, dass jener seine frühe Kindheit nochmals erleben werde, etwa wie er „auf den Armen der Häftlinge [...] durch das aufgesprengte Tor des Lagers in die Freiheit hinausgetragen [wird]." Niven: Buchenwaldkind, S. 186.

ändernden Eingriffen deutlich erkennen lassen. Mit der Auswertung weiterer Quellen zur lebensgeschichtlichen Situation des Autors und zu den historisch-politischen Rahmenbedingungen ermöglichen diese textgenetischen Befunde Rückschlüsse auf sich wandelnde Schreibintentionen.

Meine Untersuchung ist von der Überlegung geleitet, dass anhand der literarischen Vorstufentexte von "Nackt unter Wölfen" ein Fiktionalisierungs- und Deutungsprozess rekonstruierbar wird, der darüber Auskunft geben kann, wie Bruno Apitz als auch Buchenwalder Kommunisten vor dem Hintergrund der innerparteilichen Diskreditierung ihres Widerstandes (siehe unten) ihre Überlebenserfahrung gesehen und bewertet wissen wollten. Der Fokus ist deshalb auf den Schreibprozess und die Entstehungsbedingungen und Hintergründe des Schreibens und Tilgens gerichtet: auf Fragen nach den Kompromissen, die Bruno Apitz eingehen musste, um den Text in der DDR überhaupt veröffentlichen zu können. Das berührt ebenso die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den subjektiven Überlebenserfahrungen von Bruno Apitz im KZ und ihrer Darstellung im Roman; nach der Einflussnahme auf das Schreiben etwa durch das Buchenwaldkomitee oder das Lektorat des Mitteldeutschen Verlags.

## Die Romanhandlung

„Nackt unter Wölfen" erzählt von der Rettung eines polnisch-jüdischen Kindes im KZ Buchenwald im Kontext des konspirativen, maßgeblich von Kommunisten getragenen Widerstands im Lager. Die Rettung des einen Kindes gerät dabei immer wieder in einen gewissen Widerspruch zu übergeordneten Zielen, nämlich der Planung und Vorbereitung eines bewaffneten Aufstandes gegen die SS unter der Leitung eines konspirativ organisierten Internationalen Lagerkomitees.

Im März 1945 bringt ein aus Auschwitz ankommender polnischer Jude namens Zacharias Jankowski den etwa dreijährigen Waisenjungen Stephan Cyliak in einem Koffer unentdeckt nach Buchenwald. Der Kapo der Effektenkammer, André Höfel, der als militärischer Ausbilder der Widerstandsgruppen eine zentrale Funktion im illegal organisierten La-

gerwiderstand hat, entschließt sich gemeinsam mit befreundeten Häftlingen dazu, das Kind vor der SS zu schützen und zu verstecken. Höfels politischer Vorgesetzter Herbert Bochow jedoch, der im Lager die Führung der KPD repräsentiert und im Auftrag des Internationalen Lagerkomitees die Widerstandsgruppen koordiniert, beauftragt ihn, Jankowski das Kind zurückzugeben: Es gefährde die geheime Organisation und die Aufstandsvorbereitungen. Wenn das Versteck entdeckt werde und die Genossen aufflögen, stünde nicht nur sein Leben auf dem Spiel, sondern auch das von tausenden anderen Häftlingen.

Unter großen Gewissenskonflikten und bestärkt von seinen Freunden Marian Kropinski und Pippig, weigert Höfel sich dennoch, das Kind fortzugeben. Das Kind wird von einem SS-Mann entdeckt; er verrät Höfel und Kropinski sowie das Versteck an die Lagerführung. Diese erhofft sich, über das Kind der von ihr vermuteten kommunistischen „Geheimorganisation"[12] auf die Spur zu kommen, was jedoch nicht gelingt. Das Kind wird von seinen Rettern immer wieder gerade im rechten Augenblick in ein neues Versteck gebracht. Höfel, Kropinski und Pippig widerstehen grausamen Folterungen, ohne das Versteck zu verraten; Pippig erliegt seinen schweren Verletzungen: er hat sich für das Kind geopfert.

Als amerikanische Truppenverbände herannahen, erteilt die SS dem Lagerältesten Walter Krämer den Befehl zur Räumung des Lagers. Die Genossen des ILK beschließen daraufhin, den Abtransport von Häftlingen zu verzögern und durch passiven Widerstand für ein Überleben möglichst vieler zu kämpfen; dennoch werden tausende, vor allem jüdische Häftlinge gegen ihren Willen von der SS mit Waffengewalt aus dem Lager getrieben. Das polnische ILK-Mitglied Pribula fordert angesichts dieser Ereignisse immer wieder den Beginn des bewaffneten Aufstandes gegen die SS, was aber von den anderen angesichts der militärischen Überlegenheit der SS abgelehnt wird. Die Widerstandsgruppen schlagen erst dann los, als sich die SS-Lagerführung abzusetzen beginnt: Bochow gibt den Befehl zum Angriff auf das Lagertor, die Häftlinge holen die

12 Bruno Apitz: Nackt unter Wölfen, erw. Neuausgabe, S. 57.

Waffen aus den Verstecken und nehmen erste Gefangene. Höfel und Kropinski werden aus dem Lagergefängnis befreit, mit dem geretteten Kind im Arm laufen sie in die Freiheit.

Das von den Häftlingen gerettete Kind steht symbolisch für die Bewahrung der Menschenwürde inmitten des Lagerterrors. In der offiziellen Lesart der DDR spielte es jedoch kaum eine Rolle, dass Bruno Apitz selbst im Ansatz auch Normen und Praktiken des illegalen Kampfes der Kommunisten in Frage gestellt hatte. An einer Figur wie Bochow zeigt Apitz nämlich, wie Kommunisten Gefahr laufen, ihr menschliches Antlitz zu verlieren, wenn sie sich vorbehaltlos in die Umklammerung einer Parteidisziplin begeben.[13] Den ambivalenten Erfahrungen und konfliktiven Zwangslagen im KZ Buchenwald wurde der Roman über ihren Widerstand nicht gerecht.

## Verdrängendes Erzählen. Ein Schreibprozess

Schon bald nach der Befreiung aus dem KZ Buchenwald schrieb Bruno Apitz Berichte aus seiner unmittelbaren Erinnerung, die zusammen mit denen anderer Leipziger Kommunisten unter dem Titel *Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht* herausgegeben wurden.[14] Apitz hatte mit sechs Berichten und dem Vorwort die Mehrheit der Beiträge verfasst, in denen deutlich die Absicht zu erkennen ist, die begangenen Verbrechen zu dokumentieren, vom Leiden der Häftlinge zu zeugen und gegen verantwortliche SS-Führer Anklage zu erheben. Apitz' frühe Berichte thematisieren Ereignisse der Aufbauphase des Lagers bis 1938. Auf sein Erleben der Befreiung des Lagers kommt er vor allem mit Blick auf die Häftlinge des „Kleinen Lagers" in recht drastischen Worten zu sprechen,

13 Vgl. Martin Straub: Bilder vom Widerstand. Erich Maria Remarque, Bruno Apitz, Fred Wander und Jorge Semprún über Buchenwald, in: Thüringer Institut für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung und Medien, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora (Hrsg.): Sehen, Verstehen, Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945. KZ Mittelbau-Dora 1943-1945, Heft 43, Bad Berka 2000, S. 41-50, hier: S. 44 f.

14 KPD Stadt und Kreis Leipzig (Hrsg.): Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht, Leipzig o. J. [1946]. Die erweiterte Neuausgabe von "Nackt unter Wölfen" beinhaltet den Wiederabdruck sämtlicher frühen Berichte von Bruno Apitz.

das Ende 1942 abgesondert als Quarantäne- und Durchgangslager errichtet und Anfang 1945 zu einem überfüllten Sterbelager vor allem für jüdische Häftlinge geworden war.[15] Ausgespart sind seine Erfahrungen in der Bildhauerei-Werkstatt und als privilegierter Häftling in der Pathologie. Die an die Öffentlichkeit geratenen Bilder der dort begangenen grausamen SS-Verbrechen wie auch die schwelende Kritik am Verhalten kommunistischer Lagerfunktionäre in der Nachkriegszeit ließen diese für ihn existenziell so bedeutsamen Lagererfahrungen nicht vermittelbar erscheinen.

Bruno Apitz war von November 1937 bis zur Befreiung des Lagers im April 1945 in Buchenwald inhaftiert. Als Autodidakt hatte er zunächst in einer Privatwerkstatt des ersten Lagerkommandanten Karl Otto Koch Holzbildhauerarbeiten anzufertigen gelernt. Ab 1942 arbeitete er dann in der Pathologie des Lagers, und wirkte als Autor und Schauspieler an Darbietungen des Buchenwalder Lagerkabaretts mit.[16] Inmitten von Willkür, Gewalt und SS-Terror lebte er eine privilegierte Existenz, die auf seinen ganz eigenständigen, auch von der SS als originell anerkannten künstlerischen Fähigkeiten beruhte. Damit war Apitz' Erfahrungswelt derjenigen der kommunistischen Kapo-Oberschicht ähnlich, ohne dass er vergleichbar belastende Kompromisse mit der SS eingehen musste. Er hatte zwar engen persönlichen Kontakt zur SS, und er kannte sie alle genau, als er ihnen in seinem Roman Figuren gab. Aber seine Künstlerexistenz war konkurrenzlos, sie hatte etwas Singuläres und war nicht austauschbar wie die von der SS an Funktionshäftlinge verliehene Macht. Angesichts seiner eigenen Überlebensbedingungen in Buchenwald musste sich Apitz unter dem Zwang gefühlt haben, über den Widerstand von Kommunisten zu schreiben, denen er sein Überleben auch mitverdankte.

Bruno Apitz hatte Mitte der Fünfzigerjahre aus einer existenziellen Krise heraus über Buchenwald zu schreiben begonnen. Den Auslöser

15 Bruno Apitz: Das „kleine Lager", in: KPD Stadt und Kreis Leipzig (Hrsg.): Das war Buchenwald, S. 57–63.

16 Vgl. die Ausführungen von Lars Förster in diesem Band sowie ders.: Bruno Apitz. Eine politische Biografie, Berlin 2015.

bildeten nicht zuletzt innerparteilich schwelende Konflikte im Machtkampf zwischen der SED-Führungsriege um Walter Ulbricht und den aus Buchenwald zurückgekommenen Inlandskommunisten. Im Lager waren sie Mitglied des Parteiaktivs gewesen oder hatten wichtige Häftlingsfunktionen inne; nach der Befreiung bekleideten sie zunächst ranghohe Ämter im Regierungs- und Verwaltungsapparat.

Die aus Moskau zurück gekehrte Kommunisten-Fraktion um Walter Ulbricht nutzte ab 1948 die schwierige Vergangenheit der Buchenwalder, um ihren Machtkampf gegen die Inlandskommunisten zu forcieren, diese an den Rand zu drängen und ihre eigene Macht zu festigen. Wegen ihrer Rolle in der „Häftlingsselbstverwaltung" waren sie mit Kollaborationsvorwürfen konfrontiert. Ab 1950 wurden Parteiverfahren gegen nahezu alle führenden Kommunisten aus Buchenwald eingeleitet.[17] In diesen parteiintern geführten Verfahren durch die ZPKK (Zentrale Parteikontrollkommission) wurden sie ihres Widerstandes angezweifelt und mit kompromittierenden Vorwürfen wegen ihrer Rolle im Selbstverwaltungssystem des Konzentrationslagers Buchenwald konfrontiert. Ihren opferreichen Widerstand sahen sie moralisch diskreditiert, ihre langjährige Hafterfahrung und die unbestreitbaren Erfolge ihres Überlebenskampfes in Frage gestellt. Zwischen 1950 und 1953 waren führende Buchenwalder auf weniger einflussreiche Posten abgeschoben, politisch entmachtet oder mit Parteistrafen versehen worden. Walter Bartel, im KZ der Kopf des illegalen deutschen Parteiaktivs, wurde 1953 von seiner Funktion als Leiter der Amtsgeschäfte des Präsidenten der DDR, Wilhelm Pieck, suspendiert.[18] Zur traumatischen Erfahrung kommunistischer Buchenwaldhäftlinge, ein menschenverachtendes Terror- und

17 Vgl. Lutz Niethammer (Hrsg.): Der ‚gesäuberte' Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Berlin 1994, S. 86–91.

18 Walter Bartel (1904–1992), 1923 KPD, 1936 KPD-Ausschluss, von 1939 bis 1945 KZ Buchenwald, Leiter des Internationalen Lagerkomitees; 1947 bis 1953 Erster Vorsitzender des Buchenwaldkomitees. Nach seiner Parteiüberprüfung und Funktionsenthebung 1953 wurde Bartel Professor für Neuere und Neueste Geschichte. 1957 Promotion und im selben Jahr Direktor des Instituts für Zeitgeschichte in Berlin. 1964-1992 Erster Vizepräsident des Internationalen Komitees Buchenwald-Dora. Vgl. Philipp Neumann-Thein, Parteidisziplin und Eigenwilligkeit. Das Internationale Komitee Buchenwald-Dora und Kommandos, Göttingen 2014, S. 552.

Zwangssystem erlebt zu haben, war im ersten Nachkriegsjahrzehnt die Demütigung durch ihre Partei getreten.

Obwohl Bruno Apitz nicht persönlich in diese Verfahren verwikkelt war, dürften sie ihm nicht verborgen geblieben sein, zumal mit Busse und Reschke zwei prominente Kommunisten aus dem Kreis des Buchenwaldkollektivs einfach verschwunden waren. Die moralische Infragestellung ihres Widerstandes, die Diskreditierung ihrer Überlebenserfahrung wurde für ihn zum Auslöser, mit der Gestaltung eines Stoffes zu beginnen, den er vermutlich schon längere Zeit[19] mit sich herumgetragen hatte. Von Anfang an ging es ihm dabei darum, mithilfe der Geschichte über die Rettung eines Kindes für eine mitfühlende und einsichtsvolle Haltung gegenüber jenen Kommunisten zu plädieren, die im „Dschungel" des Überlebenskampfes im KZ Buchenwald Lagerfunktionen übernommen und schwierige Entscheidungen zu treffen hatten, und denen auch er es verdankte, acht Jahre KZ-Haft überlebt zu haben.

Dem Entschluss, einen Roman zu schreiben, war zunächst die Enttäuschung darüber vorausgegangen, dass das DEFA-Spielfilmstudio, für das Bruno Apitz vier Jahre lang erfolglos als Autor und Dramaturg gearbeitet hatte, im Januar 1955 auch den Stoffvorschlag für einen „KZ-Film" über Buchenwald und die Rettung eines Kindes abgelehnt hatte.[20] In jenen Jahren waren Film-Produktionen mit antifaschistischen Stoffen zwar zu einem neuen Schwerpunkt im Programm der DEFA geworden, allerdings erschienen Konzentrationslager als Orte des Leidens und des bloßen Überlebenskampfes zunächst einmal nicht als geeignete Schauplätze für die Darstellung des antifaschistischen Widerstandskampfes und wurden bei den Kulturbehörden weitgehend ausgeblendet.[21] Somit

19 Vgl. Erich Loest: Durch die Erde ein Riß. Ein Lebenslauf, München 1996 (erste Auflage Hamburg 1981), S. 142 f. – Loest zufolge hatte Apitz bereits vor seinem Umzug von Leipzig nach Berlin (das war im Jahre 1952) mit dem Schreiben einer Kindesrettung im KZ Buchenwald begonnen.

20 Siehe Aktenvermerk „Betr. Bruno Apitz" von Eva Seemann vom 5. Januar 1955, SAPMO-BArch Berlin, DR 117, 20013, Autorenakte der Dramaturgie/Bruno Apitz.

21 Vgl. Simone Barck: Antifa-Geschichte(n). Eine literarische Spurensuche in der DDR der 1950er und 1960er Jahre, Köln, Weimar, Wien 2003, S. 159 ff. und Heimann: Bilder von Buchenwald, S. 41–69.

verkannte die DEFA die ideologische Bedeutung, die Buchenwald wenige Jahre später in der DDR einnehmen sollte.

Es waren ehemalige Mitgefangene, Schriftstellerkollegen und Künstlerfreunde wie Karl Schnog, Herbert Sandberg und Berta Waterstradt, die Bruno Apitz in Gesprächen im Frühjahr 1955 in seinem Vorhaben unterstützten, den Stoff einer Kindesrettung in Buchenwald zu einem Roman auszuarbeiten. In den ersten vier Monaten des Jahres schrieb er eine etwa 60seitige erste Fassung eines Romananfangs, die er beim Berliner Vorstand des Deutschen Schriftstellerverbands (DSV) einreichte, um ein Darlehen zu erhalten. Dies wurde im Mai abgelehnt; man zweifelte an Apitz' schriftstellerischer Befähigung und teilte ihm das umstandslos mit.[22] Im gleichen Monat jedoch bestärkte ihn der Mitteldeutsche Verlag darin weiterzuschreiben. Ohne die einfühlsame Lektorentätigkeit des damals dreißigjährigen Martin Gustav Schmidt, der Apitz im Laufe des Jahres 1957 im Auftrag des Verlages mehrmals in Berlin aufsuchte, wäre die Arbeit am Roman wohl nicht zum Abschluss gekommen. Noch bevor das Buch erschien, hatte er sich gezwungen gesehen, die DDR zu verlassen. Unter dem Pseudonym Martin Gregor-Dellin wurde er in der Bundesrepublik als Autor und Vorsitzender des westdeutschen PEN-Zentrums bekannt.[23]

„Nackt unter Wölfen" entstand in bedrückender Mittellosigkeit. Seinen Lebensunterhalt bestritt Apitz mit einer kleinen Rente, die ihm als „Verfolgtem des Naziregimes" staatlich zuerkannt worden war. Gregor-Dellin erinnert sich an einen verarmten und seelisch erkrankten Autor: „Im Norden Berlins in einer geräumigen, aber fast leeren Wohnung im obersten Stockwerk eines nicht ausgebombten Mietshauses [lebte er] damals allein. Wir saßen uns meistens, Kaffee trinkend, an einem großen Holztisch ge-

22 Deutscher Schriftstellerverband, Abt. Literatur an Apitz vom 13. Mai 1955, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 15. Ein Vermerk auf dem Schreiben („Anlage: 1 Manuskript, 60 Seiten") belegt, dass das Manuskript zurückgeschickt wurde.

23 Martin G. Schmidt (1926–1988) hatte die Buchreihe „Tangenten" des MDV lektoriert, die 1958 aufgrund eines ZK-Beschlusses eingestellt wurde. – Seine Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Apitz veröffentlichte Gregor-Dellin 1987 in der Süddeutschen Zeitung. Martin Gregor-Dellin, Ich war Walter Ulbricht. Die Entstehung des Romans „Nackt unter Wölfen" von Bruno Apitz – eine ungewöhnliche Geschichte, in: Süddeutsche Zeitung, München, 21./22. Februar 1987. – Der Artikel enthält eine Reihe von Unstimmigkeiten, die allerdings nicht im Widerspruch stehen zum Eindruck eines emphatischen Engagements für den Roman.

genüber, hinter ihm an der Wand ein beinahe leeres Regal, eine Tischlampe zwischen uns, mehr ist mir nicht in Erinnerung".[24] Apitz betäubte die Gefühle, die sich während des Schreibens durch das Eintauchen in die Erinnerungen ihren Weg an die Oberfläche bahnten, mit Alkohol und, als zeitlebens starker Raucher, mit einem erheblichen Zigarettenkonsum. Laut Gregor-Dellin sah Apitz „spitz aus, grau, unglücklich, oft war er nervös [...]. Er litt offenbar immer noch an den Folgen der langen Haft".[25]

Durch den Verlagskontakt bestärkt, begann Apitz mit der Ausarbeitung einer zweiten, inhaltlich modifizierten Fassung. Dieses Manuskript brachte er im Laufe von zwei Jahren im Oktober 1957 zum Abschluss. Eine der auffälligsten Modifikationen bestand dabei darin, dass Schilderungen der Verstrickung deutscher politischer Häftlinge als Funktionshäftlinge in die von der SS begangenen Verbrechen ersatzlos gestrichen wurden. In der ersten Fassung hatte Apitz deren moralische Dilemmata differenziert und eindrücklich am Beispiel des Kommandos „Lagerschutz" geschildert. Deutsche politische Häftlinge müssen einem SS-Arzt, den sie „Papa Berthold" nennen, bei der Selektion und Ermordung von kranken Häftlingen in „Block 61" im Kleinen Lager assistieren.

> „Berthold grinste und hielt die Pfeife mit den Zähnen fest. Als er genug beisammen hatte, mußten die Lagerschutzler aus den Abgesonderten einen Zug bilden, die Erschöpften wurden aufgenommen, und Berthold zählte gewissenhaft durch. ‚Genau 32.' nickte er den Lagerschutzlern vertraulich zu und ließ, vorangehend, abmarschieren. Die Lagerschutzler mußten folgen. Sie wagten es nicht, sich anzusehen, denn sie wußten, wozu sie jetzt mißbraucht wurden. –"[26]

Damit hatte Apitz nicht nur auf einen konkreten historischen Ort im Lager verwiesen, nämlich auf die Seuchenbaracke im Kleinen Lager, in der

24 Ebenda.

25 Ebenda.

26 Vgl. die entsprechenden, neu hinzugefügten Textstellen aus dem Manuskript in der erweiterten Neuausgabe von „Nackt unter Wölfen", S. 19-23; siehe auch die Erläuterungen in der „Editorischen Notiz", S. 575-579.".

die SS seit Anfang 1945 mit Giftinjektionen mordete,[27] sondern auch auf die Verstrickung von Funktionshäftlingen in Mordaktionen der Lager-SS. Die Kompromittierung der involvierten Funktionshäftlinge wird dabei als schamvoll erlebter Zwang durch ihre Lagerfunktion geschildert. In der zweiten Fassung waren diese Szenen getilgt. „Block 61" wird hier als sicherer Zufluchtsort für das Kind dargestellt, als „Versteck im Fall der Gefahr"[28]; die Lagerschutzhäftlinge wiederum werden episodenreich als Kader des Widerstandsapparates charakterisiert, die die Evakuierung jüdischer Häftlinge in der Endphase zu sabotieren wissen.

Auch verschob sich in der zweiten Fassung die Topografie des Romans. War das Leiden und Sterben der Häftlinge in der ersten Version zunächst hauptsächlich in den Baracken des Kleinen Lagers angesiedelt gewesen, das in der Gedenkstättengestaltung der DDR weitgehend marginalisiert wurde, wurden nun Schauplätze eingeführt, die Mitte der 1950er Jahre bereits ikonisch für den Kampf der Kommunisten im KZ Buchenwald standen und in der Musealisierung des ehemaligen Lagers akzentuiert wurden.[29] Im so genannten „Bunker", dem Arrestzellenbau, widerstehen Höfel und Kropinski der Folter; das Krematorium wird für den Lagerältesten als Stätte der Ermordung Ernst Thälmanns zum symbolischen Ort der Verpflichtung im Kampf gegen die SS; die Baracke Nr. 38, die in einer offiziellen Broschüre von 1956 zum „Herz der Widerstandsbewegung im Lager" stilisiert worden war[30], wird im Roman zur Wohnbaracke führender Kom-

27 Vgl. Katrin Greiser: Sie starben keinen Opfertod. Wie das „Kleine Lager" von Buchenwald aus der Erinnerung verschwand, in: Annette Leo, Peter Reif-Spirek (Hrsg.): Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin 2001, S. 109–126, hier: S. 114.

28 Nackt unter Wölfen, Manuskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 7/1, Bl. 344. – Ohne Kenntnis der Manuskriptversionen hat der Historiker Harry Stein erstmals auf die historisch entkernte Überformung der Geschichte von Block 61 in „Nackt unter Wölfen" aufmerksam gemacht. Vgl. Stein, Fiktion, S. 39.

29 Dazu gehörten insbesondere das zweiflüglige Torgebäude mit dem Arrestzellenbau, der Stacheldrahtzaun mit zwei verbleibenden Wachtürmen, das Krematorium, der Appellplatz und das Gebäude der Effektenkammer. Vgl. dazu Knigge: Opfer, S. 37–46.

30 Vgl. Buchenwald – Nationale Gedenkstätte für die Widerstandskämpfer gegen den Faschismus, Dokumentensammlung mit Skizzen und Lagekarten, hrsg. v. Kuratorium für den Aufbau Nationaler Gedenkstätten in Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück, Reichenbach, Volkskunstverlag 1956, S. 46.

munisten. Schließlich repräsentierte das Lagertor im DDR-Gedächtnis an Buchenwald „Kampf" und „Sieg" der Häftlinge über die SS, im Roman wird es zunächst zum Schauplatz manch findiger Schmuggelaktionen und schließlich zum Austragungsort des finalen Befreiungskampfes.

Eine weitere inhaltliche Modifikation gegenüber der ersten Fassung betrifft die Darstellung der Akteure und äußeren Bedingungen des Widerstandshandelns deutscher Kommunisten in Buchenwald. In der ersten Fassung sind die zentralen Akteure der Kindesrettung deutsche kommunistische Kapos, die zugleich innerhalb der Widerstandsorganisation, dem „Internationalen Komitee der Kommunisten"[31], leitende Positionen inne haben. Mit dem zentralen Figurenpaar – einem Lagerältesten und einem „Revierkapo" – hat Apitz in der ersten Version offensichtlich den beiden 1950 zu lebenslänglicher Haft im Gulag verurteilten Buchenwalder Kapos Erich Reschke und Ernst Busse, der ab 1942 Kapo der Buchenwalder Häftlingskrankenbau gewesen war, ein literarisches Denkmal setzen wollen. Dass einzig Erich Reschke im Oktober 1955 als gebrochener Mann in die DDR zurückgekommen war, mochte Apitz dann jedoch vor Augen geführt haben, dass selbst eine indirekte Bezugnahme auf einen im Gulag verschollenen Kommunisten problematisch erscheinen musste; dies hat ihn wohl bewogen, in der zweiten Fassung die Figur des „Revierkapos" zu streichen.

Parallel zu dieser Tilgung wurden die Schauplätze der konspirativen Zusammenkünfte markant verändert: In der ersten Fassung ist das konspirative Handeln vor allem mit den Arbeitsplätzen der Kapos und den alltäglichen Räumen der Häftlingsverwaltung verknüpft, wie etwa mit dem Häftlingskrankenbau. Dort trafen sich die Mitglieder der Widerstandsorganisation unter speziellen Sicherheitsvorkehrungen „im Zimmer des Revierkapos".[32] In der zweiten Fassung finden die Treffen dann jedoch unter der Revierbaracke, abgeschieden im Dunkel einer „Fundamentgrube", statt, nur erhellt vom „schüchternen Glanz einer Kerze".[33] Dieselbe Tendenz der Verlagerung des Widerstandshandelns in den konspirativen

31 Nackt unter Wölfen, Manuskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 6, Bl. 12.

32 Ebenda, Bl. 18.

33 Nackt unter Wölfen, Manuskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 7/1, Bl. 91.

Untergrund zeichnet sich auch bei dessen Akteuren ab. Hinzugefügt sind Textstellen, in denen es heißt: „Keiner der Genossen vom [Internationalen Komitee der Kommunisten] stand im Lager an exponierter Stelle oder machte von sich reden. Schlicht und unauffällig lebten sie."[34]

Um die Jahreswende 1956/57 erweiterte Apitz die zweite Fassung schließlich um eine neue Figur namens Herbert Bochow, einen *„untergeordnete[n]* Blockschreiber von Block 38 (Herv. S.H.)".[35] Damit wird der Handlung die Figur eines politischen Führers der „militärischen Kader" hinzugefügt, der zugleich „die Partei in ihrer tiefen Lagerillegalität[36] verkörpert und der kein Kapo ist. Zu diesem Eingriff sah sich Apitz von ehemaligen Buchenwaldkameraden gedrängt, die offensichtlich die brisante Verschränkung von prominenter Lagerfunktion und konspirativer Tätigkeit kritisiert hatten, wie die bisherige Figur des Lagerältesten sie repräsentiert hatte. Seinem Lektor kündigte Apitz im Februar jedenfalls an, den Roman nicht vor Juni oder Juli 1957 abschließen zu können, da er das bisher Geschriebene „aus zwingenden Gründen" habe überarbeiten müssen.[37] In der Folge übertrug er jene Merkmale, die ursprünglich den Lagerältesten als politischen Leiter der Kommunisten charakterisiert hatten, auf die neue Figur Herbert Bochow. Das hatte zur Folge, dass die Rolle von kommunistischen Kapos im politisch organisierten Widerstand um wesentliche Eigenschaften akzentuiert wurde. Der Lagerälteste fungiert nun als rechte Hand seiner Partei, er handelt in ihrem Auftrag, verkörpert sie aber nicht wie in der ersten Fassung. Mit neu eingefügten Sätzen wie – „in verschwiegener Zusammenarbeit mit den Genossen der Partei füllte er seinen schweren Posten aus"[38], – ist er bei der Durchsetzung von SS-Befehlen in seinem Handeln von einer politisch übergeordneten Instanz legitimiert. Dass diese nicht immer „Recht" haben musste, wird deutlich, als die Partei von ihm fordert, das Kind auf einen Trans-

34 Ebenda, Bl. 26.

35 Ebenda, Bl. 28.

36 Ebenda, Bl. 40.

37 Apitz an Schmidt am 15. Februar 1957, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt (LHASA), MD, I 129 (= Bestand Mitteldeutscher Verlag Halle/Saale), Nr. VHSt 140.

38 Nackt unter Wölfen, Manuskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 7/1, Bl. 40.

port nach Bergen-Belsen zu schicken. Apitz lässt ihn fragen: „Verlangt die Partei, dass ich ein Kind in den Tod schicke? Bergen-Belsen ... Wer nach dort kam ...",[39] und die Feststellung treffen: „Ich bin doch kein kalter Mörder!"[40] Hier wird nicht nur deutlich, mit welchen Dilemmata Partei und kommunistische Funktionshäftlinge konfrontiert waren, sondern auch, dass ihre Lösungen in moralischer Hinsicht nicht unproblematisch sein konnten.

Weiterhin gelangten nun eine Reihe neuer Figuren in die Handlung, die Bruno Apitz nach seinen in Buchenwald ermordeten Genossen aus seiner Heimatstadt Leipzig benannte und ihnen so ein literarisches Denkmal setzte.[41] Jenseits dieser subjektiven Reminiszenzen richtete sich Apitz' Schreiben nach dem Jahreswechsel 1956/57 jedoch offensichtlich zunehmend an den gleichzeitigen Bestrebungen zur Hegemonialisierung der öffentlichen Erinnerung an das Lager aus. Vor Ort betrieb die SED-Führung mit ihrer Gedenkstättengestaltung eine „Minimierung und Umwertung der Relikte", um den auf diese Weise gewonnenen Raum neu zu überschreiben und symbolisch zu besetzen bei gleichzeitiger Inanspruchnahme der Authentizität des „Denkmals aus der Zeit", wie Volkhard Knigge den Prozess der Entkonkretisierung des Lagerortes und seiner Geschichte ab Beginn der 1950er Jahre charakterisiert hat.[42]

Daneben hatte sich wenige Jahre nach jener schmählich empfundenen politischen Ausgrenzung der Genossen um Walter Bartel eine Gruppe von Buchenwalder Kommunisten in dem Bemühen zusammengefunden, ihre Widerstandsgeschichte in Gestalt eines Erinnerungs- und Dokumentenbandes zu „homogenisieren" und zu rehabilitieren.[43] Apitz,

39 Ebenda, Bl. 67.

40 Ebenda, Bl. 75.

41 Vgl. KPD Stadt und Kreis Leipzig (Hrsg.): Das war Buchenwald, S. 95. – Einige dort genannte Namen von ermordeten Kommunisten sind als Figurennamen in „Nackt unter Wölfen" wiederzufinden wie etwa Otto Runki, Hans Albert Förste, Walter Brendel.

42 Knigge: Opfer, S. 45 f.

43 Vgl. Philipp Neumann: „... eine Sprachregelung zu finden". Zur Kanonisierung des kommunistischen Buchenwald-Gedächtnisses in der Dokumentation Mahnung und Verpflichtung, in: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): Opfer als Akteure. Interventionen ehemaliger NS-Verfolgter in der Nachkriegszeit (Jb. zur Geschichte und Wirkung des

- 504 -

Mit einem Trupp war Pribula in einen der Türme eingedrungen, im kurzen Handgemenge wurden die Posten überwältigt deren Posten im ersten Schreck nach dem nahen Wald geflohen und Pribula wild jubelnde ~~waren, er~~ riss das Maschinengewehr herum und jagte ~~seine~~ Salven auf die sich wehrenden Türme. ~~seine wilde Freude in das rasende Knattern hinein~~ jubelnd

Gleichzeitig mit dem Ausbruch am Nordhang begann der Sturm auf das Tor. Riomand am Maschinengewehr, der genau

Riomand am Maschinengewehr der hinter schützender Fensterscheibe, ~~der~~ genau anvisiert hatte, setzte mit knappen Strichen die Salve auf den Rundgang des Hauptturmes. Die zerschossene Scheibe umsplitterte ihn. Einer der Posten war getroffen. Er warf die Arme in die Luft und sackte zusammen. Die anderen Posten duckten sich vom Feuerstoß überrascht.
Sekunden nur und die Hinterhalte der ersten Blockreihen brachen berstend auf. Vom eigenen, vielsprachigen Kampfgeschrei getrieben, stürmten die Bewaffneten über den Platz.
Deutsche, Franzosen, Tschechen, Holländer.
Riomands Maschinengewehr spie zornwilde Atemstöße auf die Türme zu beiden Seiten des Tores und unter dem Schutz dieser Flankendeckung erreichten die Sonderabteilungen des Lagerschutzes das Tor. Mit Brechstangen sprengten sie die schmiedeeiserne Tür.
"Feuer einstellen!" schrie Bochow Riomand zu, und das Maschinengewehr verhielt augenblicklich seinen Zorn. Oben am Tor, fast gleichzeitig, hasteten die Männer der Sonderabteilungen die Treppen zum Hauptturm hinauf und stürmten Hunderte der anderen Gruppen durch die Bresche der aufgerissenen Tür nach links und rechts am Zaun entlang.

~~am Zaun entlang nach links und rechts~~. Handgranaten wurden auf die Anstürmenden geworfen, Maschinengewehre ratterten auf, aber wie Hornissenschwärme fielen die Ausgebrochenen in die Türme ein. Ihr Kampfgeschrei und das Krachen und Knattern rings um den Zaun mischte sich mit dem Donnern der Einschläge. (kurzes über kommandierendes Kriegsge-
Hinter dem Berg im Land stiegen braungelbe Rauchpilze zum Himmel hinauf. Das Beobachtungsflugzeug war wieder aufgetaucht, jetzt zog es fast unmittelbar über dem Lager seine langsamen

*Umkehrung einer Szene: Von Bruno Apitz korrigierte Typoskriptseite zu „Nackt unter Wölfen", undatiert [Dezember/Januar 1957/1958].*

der sich diesem Vorhaben anschloss, befragte zu jener Zeit ehemalige Mithäftlinge beispielsweise zum Thema der konspirativen Abwehrmaßnahmen des Internationalen Lagerkomitees und hat diese Informationen in seine Romanhandlung einfließen lassen.[44] Nach Abschluss der zweiten Fassung im Oktober 1957 sollte das Manuskript bis zur Drucklegung im April 1958 weitere Änderungen erfahren, um die Darstellung des Buchenwald-Gedächtnisses, wie sie der Bartel-Kreis favorisierte, zu unterstützen. Apitz hatte einerseits vom Verlag vorgenommene Korrekturen zu bestätigen, protestierte jedoch in einigen Fällen gegen Streichungen durch den Verlag und beharrte auf lieb gewonnenen Passagen: „Einigen Ihrer Vorschläge für Textänderungen konnte ich nicht folgen, da sie in meine inneren Bezirke vorstießen und hier dulde ich keine fremden Götter neben mir."[45] Andererseits war er selbst noch mit der Überarbeitung ganzer Passagen beschäftigt. Zu den markantesten Eingriffen gehört die inhaltliche Umkehrung einer Szene über die Befreiung des Lagers.[46] Ursprünglich hieß es, dass die auf den Wachtürmen befindlichen „Posten im ersten Schreck nach dem nahen Wald geflohen waren", als der Häftling Pribula mit einem „Trupp" in einen der Türme eindrang. Damit musste die im Bartel-Kreis betonte „Selbstbefreiung"[47] der Häftlinge fragwürdig erscheinen, weshalb Apitz die Aussage kurzerhand in ihr Gegenteil verkehrte: „Mit einem Trupp war Pribula in einen der Türme eingedrungen, im kurzen Handgemenge wurden die Posten überwältigt und Pribula riss das Maschinengewehr herum und jagte wild jubelnde

Holocaust 2008), Frankfurt/Main u. a. 2008, S. 151–173. Sowie Neumann-Thein, Parteidisziplin, S. 225-238.

44 Vgl. den maschinenschriftlichen Konspekt zu einer Mitteilung von Armin Walther an Bruno Apitz, übertitelt mit „Bericht Armin Walther", 1 Seite, undatiert, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 113. – Armin Walther, SPD, 1938–1945 KZ Buchenwald, Kapo im Elektrikerkommando, 1945-1961 verschiedene Tätigkeiten in der Energiewirtschaft, u. a. Werkdirektor eines Großbetriebs im sächsischen Riesa. Angaben nach Wolfgang Röll: Sozialdemokraten im Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945, Göttingen 2000, S. 314 sowie Anm. 557.

45 Apitz an Schmidt am 7. Januar 1958, LHASA, MD, I 129, Nr. 15/2. – Vgl. dazu die Textbeispiele in Hantke: Dschungelgesetz, S. 548.

46 Im Folgenden Apitz, Nackt unter Wölfen, Manuskript, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 7/2, Bl. 504.

47 Vgl. Neumann-Thein: Parteidisziplin, S. 149–154.

Salven auf die sich wehrenden Türme." Die kämpferische Initiative der Häftlinge ließ sich freilich so viel eindeutiger hervorheben. In diesem Sinne strich Apitz auch eine längere Passage, die flüchtende SS-Leute beschreibt.[48]

Eine weitere einschneidende Veränderung betrifft die oben bereits erwähnte Situation, in der das Kind nach Bergen-Belsen geschickt werden soll. Bergen-Belsen symbolisierte für die Buchenwalder einen Ort, an dem die Überlebenschancen gering waren. Von Walter Bartel wurde er daher aufgefordert, diese Festlegung zu vermeiden. In einem Brief an seinen Lektor vom 5. Februar 1958 schreibt Apitz dazu: „Prof. Bartel, der ehemalige Vorsitzende des [Internationalen Lagerkomitees], macht folgenden Einwand gegen das Buch: Die Parteiorganisation des Lagers bezieht in meiner Darstellung eine falsche politische Linie. Herbert Bochow, als markanter Vertreter der Partei, verlangt, dass das Kind nach Bergen-Belsen auf Transport und damit in den evtl. Tod geschickt wird. Die Partei also opfert das Kind. Diesen Einwand habe ich mir überlegt. Er ist zum Teil berechtigt. Trotzdem belasse ich es bei der bisherigen Version, weil es mir darauf ankam, das Dschungelgesetz deutlich zu machen, unter dem wir ja schließlich alle standen und das uns zwang Handlungen zu begehen, die wir unter normalen Umständen vermieden hätten. Ich werde mir aber das M[anuskript] [...] daraufhin noch einmal vornehmen und meine Aussage dahingehend abändern, dass ich die Gefahr einer missverständlichen Haltung des Herbert Bochow entschärfe."[49] In der Folge entschied sich Apitz dann allerdings doch dafür, Bartels Kritik zu folgen und all jene Passagen zu verändern oder zu tilgen, die auf Bergen-Belsen verwiesen. Damit entschärfte er auch die harsche Kritik des Lagerältesten an der kommunistischen Parteiführung,[50] die in der zweiten Version wie oben dargestellt offensichtlich wurde.

48 Zitiert nach Apitz: Nackt unter Wölfen, erw. Neuausgabe, S. 447 f. und S. 474.

49 Apitz an Schmidt am 5. Februar 1958, LHASA, MD, I 129, Nr. VHSt 15/2.

50 In der erweiterten Neuausgabe von „Nackt unter Wölfen" sind in Klammern die betreffenden, damals getilgten Textstellen dem Roman wieder hinzugefügt, z. B. „Krämer zog die Brauen zusammen. Verlangt die Partei, dass ich ein Kind in den Tod schicke? Bergen-Belsen ... Wer nach dort kam .... [...] ." Apitz: Nackt unter Wölfen, erw. Neuausgabe, S. 63. Vgl. ebd., Editorische Notiz, S. 575 ff.

Hatte Bruno Apitz bereits während der Arbeit an der Rohfassung mit anderen ehemaligen Häftlingen in Kontakt gestanden, dann war es in der Endphase des Schreibens vor allem Walter Bartel, der zu einem Ratgeber wurde. Es war ganz in seinem Sinne, dass ein Werk entstand, das den Buchenwalder Kommunisten ihr moralisches Ansehen zurückgab und in dem die schmerzlichen und beunruhigenden Aspekte der Vergangenheit überdeckt wurden. Bruno Apitz hatte sich während des Schreibens den heroisierenden Elementen des Lagerdiskurses „von oben" wie „von unten" geöffnet und die Gestaltung von Motiven und Handlungselementen zum einen dem staatsoffiziellen Buchenwaldgedächtnis angepasst, zum anderen Impulse aus den kollektiven Deutungsbestrebungen seiner eigenen Überlebendengruppe aufgenommen, um diese mit eigenen, subjektiv bedeutsamen Erinnerungen an seine Lagerzeit anzureichern. Er betätigte sich damit als Akteur in den zeitgenössischen Bestrebungen, das ehemalige Konzentrationslager zum Gegenstand eines heroisierenden Erinnerungsdiskurses zu machen, ohne dass dies allerdings zu einer vollständigen Auslöschung seiner vorangehenden Beschreibungen des „Dschungelgesetzes" mit hohen Wirklichkeitsgehalten geführt hätte.

In der Druckfassung des Romans erscheint das Dilemma der Funktionshäftlinge zwar geglättet, aber es taucht doch noch in einzelnen Formulierungen auf, etwa, wenn er den Lagerältesten zu seinem Stellvertreter sagen lässt: „Manchmal denke ich, wir sind doch eine verdammt hartgesottene Gesellschaft geworden"[51], um die moralischen Konflikte der Funktionshäftlinge bei der Verschickung von Häftlingen in Todestransporten anzudeuten. Damit sind mit dieser Kapo-Figur – nach Tilgung der Lagerschutz-Episoden der ersten Fassung – die Verstrickungen kommunistischer Kader in den Lager-Terror und die alltäglichen Verbrechen der SS in abgefederter Weise angedeutet.

Nachdem die übliche Begutachtung des Manuskripts durch die Hauptverwaltung Verlagswesen beim Ministerium für Kultur zügig verlaufen war und das Verlagslektorat einen zugkräftigen Titel gefunden hatte, dem Apitz unter Zeitdruck zustimmte, wurde am 3. April 1958 die

51 Apitz: Nackt unter Wölfen, erw. Neuausgabe, S. 62.

Druckgenehmigung erteilt.[52] Zu einer Verzögerung kam es erst, als das „Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer" mit seinem Gutachten auf sich warten ließ. Mit Robert Siewert und Richard Großkopf waren zwei ehemalige Buchenwalder mit der Begutachtung beauftragt worden.[53] Siewert und Großkopf beabsichtigten zweifelsohne, in ihren Stellungnahmen den Roman zu befördern, sie waren aber vermutlich angehalten worden zu überprüfen, ob in Apitz' Roman die Führungsrolle der KPD deutlich sichtbar herausgestellt worden war. Mit einigen Korrekturvorschlägen, die allerdings den Roman inhaltlich nicht mehr veränderten, fielen auch diese Gutachten positiv aus. Siewert bezog sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Streichung der Bergen-Belsen-Passagen, als er folgendes Urteil formulierte: „Mit den vorgesehenen Korrekturen zur Rolle der Partei wird [der Roman, S.H.] auch der Situation gerecht, wie sie in Buchenwald war."[54] Mit Blick auf die bevorstehende groß angelegte Eröffnung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald im September 1958 gelang es dem Mitteldeutschen Verlag schließlich noch, die Erhöhung der ersten Auflage von 8.000 auf 10.000 Exemplare durchzusetzen. Ausgerechnet in der Monatszeitschrift „Neue Deutsche Literatur" des Deutschen Schriftstellerverbands, der drei Jahre zuvor bezweifelt hatte, dass Bruno Apitz das Thema würde bewältigen können, erschien ein umfangreicher Vorabdruck.[55]

52 Vgl. dazu Hantke: Dschungelgesetz, S. 551 f.

53 Robert Siewert war im KZ Buchenwald Kapo eines Baukommandos gewesen und hatte 1950 nach einem Parteiverfahren wegen angeblicher Zugehörigkeit zur KPD-Opposition sein Amt als Innenminister von Sachsen-Anhalt verloren. Danach wurde er Abteilungsleiter im Ministerium für Aufbau. Richard Großkopf war Funktionshäftling in der Pathologie gewesen und hatte im Lager die kommunistische Abwehrorganisation aufgebaut und geleitet. Nach 1945 war er in Berlin Inspekteur der Volkspolizei und Abteilungsleiter für das Pass- und Meldewesen, von 1951 bis 1961 beim Ministerium für Staatssicherheit im Range eines Obersts beschäftigt. Angaben nach Niethammer (Hrsg.): Antifaschismus, S. 501 und S. 515.

54 Robert Siewert an Rudi Wunderlich am 5. Mai 1958, AdK, Berlin, Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 15.

55 Helmut Hauptmann: Das Bild des neuen Menschen in der Literatur. Zu einem Buchenwaldroman, NDL, Berlin, Heft 7/1958, S. 4–23.

## Schlussbetrachtung

Der Roman „Nackt unter Wölfen" machte Bruno Apitz binnen weniger Monate zu einer prominenten Persönlichkeit und zum offiziellen Akteur im Buchenwald-Gedächtnis der DDR. Noch im Erscheinungsjahr erhielt er für den Roman den Nationalpreis 3. Klasse. Für den gleichnamigen DEFA-Film von 1963 bekam er mit dem Filmkollektiv sogar den Nationalpreis 1. Klasse, eine der höchsten staatlichen Anerkennungen der DDR. Apitz wurde Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin und des P.E.N.–Zentrums Ost. Weitere Auszeichnungen und Würdigungen folgten. Noch zu seinen Lebzeiten wurden Brigaden, Schulen, Straßen und ein Fischfangtrawler nach dem Autor benannt. Dass ihn die Erwartungen in seine ihm zugewachsene Prominenz mitunter völlig überfordert haben, vermitteln die Erinnerungen des Schriftstellers Stefan Heym, der mit Bruno Apitz im Februar 1959 die offizielle DDR-Delegation bei einem Internationalen Schriftstellertreffen in Indien gebildet hatte.[56] Neben namhaften Künstler/innen und Schriftstellern wie Ernst Busch, Helene Weigel, Fritz Cremer und Stephan Hermlin wirkte Apitz 1965 an der von der Ostberliner Akademie der Künste veranstalteten Lesung von Peter Weiss' Dokumentarstück „Die Ermittlung" mit.[57]

56 Vgl. Stefan Heym: Nachruf, Frankfurt/M. 1990, S. 636–650. – Heym breitet über mehrere Seiten die Unzulänglichkeiten des auf dem internationalen Parkett unbeholfenen und weltfremden Apitz aus. Er schildert beispielsweise, dass Apitz ohne Visum eingereist sei und deshalb völlig hilflos eine Nacht auf dem Flughafen Bombay zubringen musste. Erst auf die Vermittlung des Generalkonsulats und der ostdeutschen Handelsvertretung in Bombay habe er einreisen dürfen. Ebenda, S. 643 f.

57 Vgl. Marcel Atze: Die Opfer sind unter uns. Wie sich Bruno Apitz, Peter Edel und Stephan Hermlin an der staatsoffiziellen Urlesung der „Ermittlung" von Peter Weiss in der DDR-Volkskammer beteiligten, in: Irmtrud Wojak, Susanne Meinl (Hrsg.): Im Labyrinth der Schuld. Täter - Opfer - Ankläger, Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, Frankfurt/M., New York 2003, S. 231–263. – „Die Ermittlung" wurde am 19. Oktober 1965 in 14 west- und ostdeutschen Theatern sowie in London gleichzeitig uraufgeführt. Mit dem Stück wurde erstmals der Holocaust in Ausmaß, Organisation und rassenpolitischer Logik einer größeren Öffentlichkeit in Grundzügen und durch konkrete, am Judenmord beteiligte Personen vor Augen geführt. Dabei ging die aktuelle Instrumentalisierung des Stückes so weit, dass die Berichterstattung auf das Buchenwald-Denkmal verwies und an den Schwur zum Kampf gegen die „Henker von gestern" und die „Atomkriegstreiber von heute" erinnerte. Vgl. Peter Reichel: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München, Wien 2004, S. 235.

Im öffentlichen Buchenwald-Gedächtnis blieben die Erfahrungen der ehemaligen kommunistischen Häftlinge Buchenwalds ausgeblendet: ihre tragischen Verstrickungen, der bittere Preis des Überlebens, die Grenzen des Widerstandes in einem willkürlichen Terrorsystem. Mit der Zeit glaubte Apitz wohl selbst an die Wahrheit seiner erfundenen Geschichte, obgleich diese vieles von dem nicht mehr umfasste, was er selbst erlebt und in früheren Schreibphasen zunächst geschildert, aber im Laufe des Schreibens aus unterschiedlichen Gründen wieder getilgt hatte. Zum einen entdifferenzierten diese bis zur Drucklegung andauernden Änderungen die ursprünglich dargestellte Lagerwelt. Schilderungen tatsächlicher Lagerwirklichkeiten, wie die Verstrickung kommunistischer Gefangener als Funktionshäftlinge in prekäre Zwangslagen, wurden zurückgenommen und einer heroisierenden Vereindeutigung untergeordnet. Zum anderen beinhaltet der Roman dennoch nach wie vor Fragmente mit hohen Wirklichkeitsanteilen, etwa beim Habitus von SS-Figuren und bei Häftlingsfiguren, welche die Widerstandshandlung differenzieren. Sie sind Ausdruck einer persönlich motivierten Schreibintention und einer eigensinnigen Gewichtung subjektiver Erfahrungen bei der literarischen Ausdeutung des kommunistischen Lagerwiderstandes innerhalb des offiziellen Lagerdiskurses.

Zunehmend orientierte sich Bruno Apitz an Narrativen des sich formierenden offiziellen Buchenwald-Gedächtnisses, welche den Roman mit mythogenen Stoffen des in der DDR vorherrschenden Lagerdiskurses aufluden und überformten. Verschiedene Berater aus dem Kreis ehemaliger Buchenwald-Häftlinge wirkten darauf hin, kompromittierende Aussagen abzumildern. Apitz wird das kaum als „Zensur" oder Beeinflussung verstanden haben, sondern als helfende Kritik durch seine Buchenwaldkameraden. Etliche dieser Änderungen schwächten seine ursprüngliche Schreibabsicht ab, den Buchenwalder Kommunisten ihr innerparteilich in Misskredit geratenes moralisches Ansehen wiederzugeben, gerade indem er ihre Dilemmata als Funktionshäftlinge möglichst differenziert beschreiben wollte. Diese moralischen Abgründe, das Konfliktive ihres Überlebenskampfes wurden nach und nach von Schilderungen überlagert, in denen das Widerständige als Leistung Ein-

zelner wie auch als planvoll organisiertes Handeln der Genossen im Internationalen Lagerkomitee unter der Leitung der KPD hervorgehoben wurde. Indem er die Handlung in eine positivere Richtung überführte, überschrieb er schmerzlich verdrängte Tabus, wie sie ursprünglich etwa in der Berthold-Passage zum Ausdruck gekommen waren. Wenn man bedenkt, dass zum Zeitpunkt der Niederschrift der Berthold-Episoden die Aktivitäten des kommunistischen Widerstandes in Buchenwald kritisch hinterfragt und sein moralischer Preis in parteiinternen Verfahren problematisiert wurde, lässt sich in Apitz' ursprünglichem Schreibimpuls, die Beschämung von in Zwangslagen verstrickten Funktionshäftlingen zu schildern, die Absicht zu einer emphatischen, „rettenden Kritik" erkennen. Gerade solche Schilderungen aber waren im offiziellen Geschichtsbild vom Buchenwalder Widerstand nicht erwünscht.

# Die Neuverfilmung von *Nackt unter Wölfen* und ältere Verfilmungen im Vergleich

***Bill Niven***

*Nackt unter Wölfen* heisst die UFA-Fiction-TV-Neuverfilmung (2015) von dem berühmten Roman des in Leipzig geborenen Schriftstellers Bruno Apitz. Der neue Fernsehfilm – verantwortlich dafür ist das gut eingespielte Team von Philip Kadelbach (Regisseur), Stefan Kolditz (Drehbuch) und Nico Hofmann (Produzent), die schon beim Fernsehdreiteiler *Unsere Mütter, Unsere Väter* (2013) zusammengearbeitet haben – hat also genau denselben Titel wie der Roman (1958),[1] und wie die Verfilmung des Romans von Frank Beyer, der 1963 in die Kinos kam. Gleich zu Anfang der Neuverfilmung wird eingeblendet, dass die Neuverfilmung nur nach Motiven des Apitz-Romans entstanden sei. Tatsächlich aber übernimmt Kadelbachs Film nicht nur Motive aus der Romanvorlage, sondern auch Handlungsstränge, Dialoge – oder zumindest deren Essenz – und vieles andere mehr. Die Neuverfilmung baut auf dem Roman auf, reflektiert auch in einigen Szenen den Film von Frank Beyer, führt allerdings auch neue Sequenzen und Figuren ein. Immer wieder aber wird die literarische Vorlage bewusst verfremdet wiedergegeben. Wenn Krämer in der Neuverfilmung die Befreiung des Lagers bekanntgibt, tut er das mit einer müden, fast lustlosen Stimme, ganz im Kontrast zu dem Roman und zu der Beyer-Verfilmung, wo letztendlich Begeisterung mitschwingt. Danach zertrümmert er die Einrichtung des Zimmers, von einem Wutanfall gepackt, dessen Ursachen nicht erklärt werden, aber stark kontrastiert mit der Freude, die im Apitz-Roman und in der Beyer-Verfilmung vorherrscht. Das ist die Stärke der Neuverfilmung: sie liefert einen kritischen Kommentar zu Apitz und Beyer. Und es ist auch ihre Schwäche. Denn die UFA-Fiction-*Nackt unter Wölfen* erzählt keine Geschichte – ganz anders übrigens als die Serie *Unsere Mütter, Unsere Väter*, die konsequent erzählt wird. Die Neuverfilmung setzt auf Gegenper-

1 Bruno Apitz: Nackt unter Wölfen, Halle 1958.

spektive, sie versucht, manchmal leise, manchmal vordergründig, durch Geschichtskorrekturen die Apitzsche Vorlage zu entmythisieren. Das ist oft wirkungsvoll, pointiert, bewegend und clever. Und doch hinterlässt der Film beim Zuschauer ein Gefühl der Ratlosigkeit.

Es stimmt, dass mitunter durchaus gut erzählt wird, zum Beispiel in der Szene, wo ein polnischer Häftling und sein Sohn bei schwerer Arbeit im Steinbruch gezeigt werden (Figuren, die im Roman gar nicht vorkommen). Der Vater hat keine Kraft mehr, aber der rote Steinbruch-Kapo hat anscheinend wenig Sympathie und treibt ihn an. Der polnische Vater verletzt sich, und später liegt er sterbend in der „Seuchenbaracke". Sein Sohn sieht, wie der viel jüngere Stefan von den kommunistischen Häftlingen protegiert und verhätschelt wird. Aus seinen Augen spricht die Verbitterung, die er dabei empfindet, denn für seinen Vater rührt keiner einen Finger. Schliesslich spricht der Sohn ein Mitglied der Wachmannschaften an, und versucht, Information über Stefans Verbleib gegen Medikamente für seinen Vater auszutauschen. Aber Stefan wird von seinen Helfern rechtzeitig weggebracht, und der polnische Sohn wird von der SS erschossen. Die Botschaft ist klar: die roten Kapos retteten Stefan und haben auch anderen das Leben gerettet, aber nur wenn es ihnen passte. Ansonsten war ihnen das Leben und Sterben der Mithäftlinge egal. Die Szenenfolge hat auch eine innere, schlüssige Dramatik: gut nachvollziehbar ist die Verbitterung des polnischen Sohnes, und seine Denunziation. Hier spürt man, als Zuschauer, die Gegenperspektive eines Vernachlässigten. Diese Gegenperspektive wird nicht nur gezeigt, sondern auch erlebbar. Ähnliches gilt für die Szene, wo Zacharias von den Funktionshäftlingen auf Transport geschickt wird. Diese Szene gibt es auch bei Apitz und Beyer. Schon der Roman hat nicht verschwiegen, dass der polnische Beschützer Stefans von den Kommunisten „geopfert" wird. In der Neuverfilmung aber kommen neue Elemente hinzu: Zacharias ahnt nicht, was auf ihn zukommt, die Funktionärshäftlinge versuchen, ihn zu düpieren, und der ansonsten sympathische Pippig drückt ihm seinen Koffer in die Hand, in der Hoffnung, er wird nicht merken, dass er so gut wie leer ist. Aber er merkt es dann doch. In seiner Verzweiflung bleibt er stehen, fällt aus der Reihe, und wird von einem SS-Mann kaltblütig

erschossen. Hier ist die Botschaft wiederum klar: Kommunisten retten einem Kind das Leben, gehen aber auf eine recht herzlose Weise mit seinem Vater bzw. Beschützer um, was ihn in den Tod treibt. So eindringlich aber wird die Verzweiflung des armen Zacharias dargestellt, dass die hiermit verbundene Kritik an den roten Häftlingsfunktionären für die Zuschauer auf einer emotionellen und psychologischen Ebene nachvollziehbar wird. Weniger wirkungsmächtig allerdings ist die Szene, wo ein Häftling wegen Diebstahls – den er bestreitet – von anderen Häftlingen, von denen einer den roten Winkel trägt, bestraft und eventuell auch umgebracht wird (klar ist dies nicht), indem man seinen Kopf in eine Jauchegrube steckt. Die Szene wird nur deswegen eingebaut, weil im selben Moment und in derselben Baracke die Widerstandsgruppe eine Lagebesprechung durchführt. Das sich keiner der an der Besprechung Beteiligten um den armen vermeintlichen Dieb kümmert – gleichgültig überlassen sie ihn seinem Schicksal – soll wohl zeigen, wie hohl die ganze Widerstandsethik ist, weil sie auf eine abstrakte Zukunft und nicht auf die konkrete Gegenwart gerichtet ist. Der moralische Anspruch der Widerstandsbewegung wird durch das lynchjustizartige Verhalten der Genossen unterlaufen. Die Szene aber wirkt willkürlich, aus einem offensichtlichen Zweck aufgestülpt.

Es gibt andere Änderungen oder Akzentverschiebungen, die wesentlich problematischer sind. Das wird vor allem an der Figur von Hans Pippig sichtbar. In der Neuverfilmung wird die Geschichte der Kindesrettung fast nur aus der Perspektive von Pippig erzählt. Dass Pippig sich für Stefan so einsetzt, wird damit begründet, dass Pippig gerade dann verhaftet wurde, als seine hochschwangere Frau kurz vor der Geburt stand. Stefan ist das Kind, das sein eigenes sein könnte. Auch bei dem Roman von Apitz und der Verfilmung von Beyer spielen väterliche Gefühle bei der Kindesrettung eine Rolle, aber genauso wichtig ist das Prinzip der Menschlichkeit und eine Art kollektives Verantwortungsgefühl, das allerdings auch in Apitz' *Nackt unter Wölfen* manchmal bröckelt. Das Kind wird darüber hinaus bei Beyer und Apitz zum Symbol des sozialistischen Widerstands. Das alles kommt in der Neuverfilmung kaum vor. Die Geschichte der Kindesrettung verschmilzt mit der Geschichte von Pippig

fast völlig. Als *Nackt unter Wölfen* in Westdeutschland veröffentlicht werden sollte, fiel das Gutachten des damaligen Lektors des Rowohlt-Verlags, Peter Rühmkorf, vernichtend aus. Er beschrieb den Roman als „klischeehaft" und nahm Anstoß an der „widerliche[n] Süßigkeit", mit der Apitz seine Helden verkitscht hat. Während die Filmemacher der MDR-Neuverfilmung jegliche Form von kitschiger Heroisierung bewusst vermeiden, verlagern sie den Kitsch lediglich auf eine andere Ebene. Bunte Rückblenden zeigen eine schöne Landschaft, ein Picknick, eine schöne Frau, und einen glücklichen Pippig. Seine Widerstandstätigkeiten und die seines Vaters werden zwar kurz gezeigt, erscheinen aber als private Familienangelegenheit und hinterlassen beim Zuschauer kaum einen Eindruck. Die Naturaufnahmen überwiegen. Wichtig ist die Naturverbundenheit Pippigs, und seine Rolle als liebender Familienvater. Durch die Rückblenden wird er weitgehend entpolitisiert. Dementsprechend erfolgen seine verzweifelten Versuche, Stefan zu retten, im wesentlichen ohne politisch-humanitäres Moment. Leider schaffen die bunten Bilder es nicht, die psychologische Botschaft – Stefan als Ersatz für sein eigenes Kind – überzeugend zu vermitteln, sondern bleiben bunt und leer, hell und stilisiert.

Schlimmer noch verfahren die Filmemacher mit Bochow und Krämer. In Beyers Film waren das beide hochinteressante Figuren, mit eigenem Profil und mit unterschiedlicher Wahrnehmung der Entwicklungen im Lager. Bei Beyers Film und auch in der Romanvorlage ist Krämer für eine kurze Zeit zumindest erbost darüber, dass das Kind aus dem Lager geschickt wird. Wie ich und dann Susanne Hantke im Detail nachgewiesen haben, hat auch Apitz Sätze gestrichen, die die Auseinandersetzung zwischen Bochow und Krämer noch klarer herausgestellt hätten. Die Neuverfilmung bringt zwar die Hinweise auf das tödliche Ziel des Transportes – Bergen-Belsen – Hinweise, die Apitz gestrichen hatte oder wohl streichen musste.[2] Aber Kadelbachs Film macht es gar nicht klar, dass Bochow und Krämer

2 Bill Niven: Das Buchenwaldkind: Wahrheit, Fiktion und Propaganda, Halle 2009, S. 121–23, und Susanne Hantke: Nachwort, in Bruno Apitz, Nackt unter Wölfen, Erweiterte Neuausgabe, herausgegeben von Susanne Hantke und Angela Drescher, Berlin 2012, S. 550.

in der entsprechenden Szene aneinandergeraten sind. Die Chance, Apitz' ursprüngliche Fassung zur Geltung zu bringen, wird vertan. Krämer und Bochow in der Neuverfilmung sind seltsam leblose, blutleere Figuren, die eher an „Humanoids" erinnern, also an Außerirdische in menschlicher Form, als an richtige Menschen. Über alles wird meistens im gelangweilten oder zumindest leidenschaftslosen Ton gesprochen. Krämer protestiert kaum gegen die beabsichtige Entfernung des Kindes aus dem Lager, und beschwert sich mehr über die fehlende Disziplin bei den Genossen im Widerstand. Dass Hofmann und Kadelbach die Spannung zwischen diesen wichtigen Figuren herausnimmt, hat wohl mit der Absicht zu tun, das Kalt-Kalkulierende an den führenden kommunistischen Häftlingen im Widerstand herauszustreichen, ihre Realpolitik und emotionelle Distanzierung. Aber auch Realpolitiker können nuanciert denken und empfinden, und untereinander anders zu humanitären Fragen stehen. Die UFA-Fiction-Neuverfilmung distanziert sich so weit von Bochow und Krämer, dass sie als Figuren dramaturgisch uninteressant erscheinen. Die Dialoge zwischen Krämer und Bochow sind leider steril geraten, ja sogar platt.

Auch die Darstellung von Höfel und Kropinski setzt einen starken Gegenakzent zu deren Darstellung bei Apitz' *Nackt unter Wölfen*. Auf jeden Fall haben Kadelbach und Kolditz bei der Neuverfilmung Wert darauf gelegt, die Grausamkeit von Buchenwald – und die damit einhergehenden Grausamkeiten seitens der SS-Wachmannschaften – deutlich zu machen. Das ist an und für sich lobenswert. Der Film von Frank Beyer ist in manchem zu sauber. 1963 hatte die DDR gehofft, dass Beyers *Nackt unter Wölfen* beim Filmfestival in Moskau den Hauptpreis gewinnen würde. Diese Hoffnungen scheiterten unter anderem daran, dass der polnische Filmdirektor und das Jurymitglied Jan Rybkowski dem Film eine „Lackierung der Wirklichkeit" vorwarf; der Film zeige nicht, so Rybkowski, wie „die Leichen in Buchenwald mit Bulldozern in Bergen weggeschafft wurden".[3] Die Bilder, die Rybkowski vermisste, sind eher Nachkriegsbilder oder Nachbefreiungsbilder von Buchenwald, aber dass Beyers *Nackt unter Wölfen* die furchtbaren

3 Siehe Niven: Das Buchenwaldkid, S. 174ff.

Lagerbedingungen nicht auf die Leinwand brachte, ist ohne Zweifel richtig. Diese Zurückhaltung kann man Kadelbach and seinem Team nicht vorwerfen. Vor allem in den Szenen, wo Höfel und Kropinski den Verhör- und Torturmethoden der SS ausgesetzt sind, wird die Neuverfilmung recht drastisch; nachher stehen die beiden Misshandelten blutüberströmt in der Zelle, kaum noch am Leben, zitternd, blutend noch aus dem Mund, kaum fähig, einen Gedanken zu fassen, geschweige denn reden zu können. In Beyers *Nackt unter Wölfen* werden die brutalen Verhörmethoden der SS nicht direkt geschildert. Beyer vermeidet es auch, die Auswirkungen dieser Methoden so offen darzustellen, wie Kadelbach es tut. Beyer setzt eher auf die Darstellung von seelischer Erschöpfung als Ergebnis körperlicher Gewalt. Er setzt auf Physiognomik. Die Zuschauer sollen in den Gesichtern von Kropinski und Höfel – grossartig gespielt von Krystyn Wocjik und Armin Müller-Stahl – lesen können, was in ihnen vorgeht. In der Neuverfilmung sieht man in ihren Gesichtern nur noch Blut. Kadelbach zeigt die beiden nur noch als zermartertes Fleisch. Eigentlich interessiert sich der Regisseur viel mehr für Mandrill, seine Brutalität; Kropinski und Höfel interessieren ihn nur als Projektionsfläche für Gewalt. Indem die Neuverfilmung Kropinski und Höfel nur als Empfänger von Gewalt darstellt, nimmt sie ihre menschliche Würde nicht ernst, die eben darin besteht, dass sie durchstehen wollen. Ihr Durchhaltewillen wird in der Neuverfilmung nur noch als Anlass für weitere Gewalt präsentiert – und schließlich wird Kropinski von einem anderen Gefangenen umgebracht, anders als bei Apitz und Beyer. Die Unfähigkeit dieses Gefangenen, August Rose, durchzuhalten, wird von der SS gnadenlos und demonstrativ gegen den Durchhaltewillen von Kropinski ausgenutzt. Weil das Leiden Höfels und Kropinskis nur noch in Bezug zu der Ausübung von Gewalt und zu deren absoluten Macht dargestellt wird, fehlt der dramaturgische *Sinn* dieses Leidens, nämlich die Rettung des Kindes mit dem Schutz der Widerstandsbewegung zu verknüpfen. Hier tut sich eine Leerstelle in der Neuverfilmung auf. Es reicht nicht in einem Spielfilm, Gewalt darzustellen, weil man mit Gewalt alleine nichts erzählen kann.

Der Schluss der Neuverfilmung hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. Sicher ist es gut und richtig, die Befreiung des Lagers als von aussen kommend darzustellen. Die Amerikaner haben Buchenwald befreit, der Aufstand der Gefangenen erfolgte erst dann, als die SS zum größten Teil geflohen war. Hier wird mit dem Mythos Selbstbefreiung aufgeräumt. Das war allerdings nicht unbedingt nötig, weil die Geschichtsschreibung schon längst mit diesem Mythos aufgeräumt hatte,4 auch wenn es sich noch als erstaunlich schwierig erweist, ihn aus der Welt zu schaffen.5 Die UFA-Fiction-Neuverfilmung macht auch deutlich, dass die Evakuierung der jüdischen Häftlinge nicht verhindert werden konnte – allerdings ohne gleichzeitig darauf hinzuweisen, dass die Widerstandsorganisation zumindest versuchte, die Evakuierung hinauszuzögern. In der Neuverfilmung wird das Lager nicht von den Gefangenen gestürmt – anders als in der Schlussszene von Beyers Nackt unter Wölfen – es wird teilweise geräumt und dann von der SS verlassen. Offensichtlich inspiriert vom „Gefangenenchor" in Beethovens Oper Fidelio zeigt die Neuverfilmung wie sich die Häftlinge aus den Baracken schleppen und etwas ziellos herumwandern – mit dem Unterschied, dass bei der Neuverfilmung die „freie Luft" nicht besungen wird. Die Häftlinge sollten wohl apathisch erscheinen, zu erschöpft und krank, um überhaupt Freude zu empfinden. Sie sind frei, fühlen sich aber nicht befreit. Die Idee ist gut, aber schlecht umgesetzt, weil die Häftlinge nicht apathisch wirken, sondern desinteressiert, ja gelangweilt. Sie sehen aus wie das, was sie sind: Statisten, die nicht genau wissen, was sie machen sollen. Es ist sicherlich nicht leicht, eine durch Erschöpfung, Krankheit und vielleicht auch seelisch-moralische Abgestumpftheit augeslöste Apathie visuell umzusetzen.

Wesentlich anders als in dem Roman von Apitz und dem Film von Beyer wird gegen Schluss die Rolle des geretteten Kindes gestaltet. In der Neuverfilmung rettet Pippig das Kind – bei Apitz und Beyer ist Pip-

4 Siehe zum Beispiel Lutz Niethammer (Hrsg.): Der „gesäuberte" Antifaschismus: Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Berlin, 1994 und Manfred Overesch: Buchenwald und die DDR oder die Suche nach Selbstlegitimation, Göttingen 1995.

5 Die Lagerarbeitsgemeinschaft Buchenwald-Dora, zum Beispiel, feiert jedes Jahr die „Selbstbefreiung" Buchenwalds.

pig schon längst tot, von der Gestapo in Weimar ermordet. Pippig (bei der UFA-Fiction-Neuverfilmung) versteckt sich und das Kind in einem Schacht, wo er sich – könnte man fast meinen – als guter Kenner von Roberto Benignis *La Vita è Bella* zeigt: denn er versucht, Stefan davon zu überzeugen, dass alles nur ein Spiel ist, das sie gewinnen müssen. Bei Nacht klettern Pippig und Stefan aus dem Schacht heraus. Pippig geht auf Essenssuche. Wenn er zurückkommt, sieht er und auch der Zuschauer etwas Sonderbares: Stefan steht auf dem Appellplatz, ihm gegenüber steht ein wolfartiger Hund. Die Szene hat etwas von einer Schlüsselszene an sich, nur ist sie schwer zu entschlüsseln. Stefan und der Hund blicken einander eher interessiert an, einander mit Blicken abtastend, unsicher. Ist die Szene vielleicht ein historischer Hinweis darauf, dass sich einer der SS-Schäferhunde mit dem wirklichen Stefan Zweig in Buchenwald angefreundet und ihn sogar beschützt hat? Als Pippig dann eine verzweifelt-tragische Rede hält, in der er von der unzerstörbaren menschlichen Essenz redet, werden seine Worte nur von der SS vernommen, die sofort auf ihn schiessen und tödlich verletzen. Warum er gerade jetzt diese Rede hält, wo doch Knabe und Hund (oder Wolf) einander gegenüberstehen wie der Junge und der Löwe in Goethes *Novelle* – so, als könnte es im nächsten Augenblick eine Annäherung geben (die berühmte „unerhörte Begebenheit") – bleibt unklar. Zweideutigkeit, könnte man einwenden, ist das Wesen des Kinos und des Spielfilms. Aber Zweideutigkeit und Beliebigkeit kann man nicht miteinander gleichsetzen. Der Schlüsselszene fehlt der Schlüssel. Ein Detail aber scheint schon schlüssig. Pippig schreit seine Worte hinaus in die Nacht. Diesen Ort wird man vergessen, sagt er sinngemäß. Euch aber, sagt er in Richtung der SS-Männer, nicht. Das ist der verzweifelte Ruf einer neuen Generation in Deutschland, der Schmerz über die Unauslöschbarbeit der Schande, den ewigen Makel: über Orte wachsen Gras, aber die Schande kann man nicht zudecken. Für einen Moment starrte ich wie gebannt auf Pippig, war fasziniert. Der Augenblick aber verstrich.

Am Schluss von dem Roman von Apitz und auch am Schluss von Beyers *Nackt unter Wölfen* laufen die Gefangenen enthemmt Richtung Tor. Das Kind wird von Krämer hochgehalten, dann von Höfel und Kropinski.

In der Neuverfilmung ist Kropinski schon tot; der halbtot geprügelte, aus dem Bunker befreite Höfel freut sich, dass das Kind noch am Leben ist und versucht es an die Hand zu nehmen, ist aber dazu fast zu schwach. Und Krämer? Er steht am Eingangstor, seltsam teilnahmslos, und schaut zu, bemüht sich aber nicht, Höfel zu helfen. Es gibt in der Neuverfilmung also keine emotionelle oder moralische Verbindung zwischen dem Lagerältesten Krämer und dem Kind; und Bochow zeigt sich eher verwundert, wenn Höfel bei seiner Befreiung aus dem Bunker zuerst nach dem Kind fragt. Vielleicht hatte Höfels Leiden dann doch einen Sinn: er kann nach Pippigs langsamem Sterben für Stefan die Verantwortung übernehmen. Insgesamt aber ist der Zweck dieser Neujustierung der Figurenkonstellation um das Kind herum zu negativ motiviert: es soll gezeigt werden, dass die kommunistische Widerstandsgruppe wenig Interesse an Stefan entwickelt haben. Seine Rettung erfolgt im Grunde auf Eigeninitiative von Pippig, und Höfel, diejenigen, die am Anfang durch das Verstecken des Kindes gegen die Parteisdisziplin verstossen haben. Zu keinem Zeitpunkt wird er zum Symbol des Widerstands, es sei denn, zum Symbol des persönlichen, emotionell begründeten Widerstandes von Höfel und Pippig. Die Spannung zwischen den Häftlingen in der Effektenkammer einerseits und Bochow und Krämer andererseits ist in dem Apitz-Roman schon spürbar, nur ist die Situation bei Apitz und Beyer viel komplizierter, weil Bochow und Krämer eben nicht, wie in der Neuverfilmung, zu gefühlslosen Automaten reduziert werden, sondern als Menschen und Kommunisten ernst genommen werden. Weil Kadelbach und sein Team unbedingt den Faden zwischen Kind und Widerstandsorganisation durchschneiden wollten, haben sie den inneren, spannungs- und konfliktreichen Zusammenhalt der ganzen Vorlage auch durchschnitten und ihn durch nichts Neues ersetzt. In der Neuverfilmung vertreten Krämer und Bochow ein Dogma, genauso wie die SS. Dadurch werden sie uninteressant und verlieren an Glaubwürdigkeit.

Insgesamt handelt es sich bei der Neuverfilmung meines Erachtens um ein misslungenes Filmprojekt, aber wie ist es einzuordnen? Hat das Team von Kadelbach, Kolditz und Hofmann versuchen wollen, den ursprünglichen, als noch nicht zensierten Text von *Nackt unter Wölfen*

schwiegen wird.[6] Was der Zentralrat nicht erwähnt, ist, dass Willy Blum selber auf Transport wollte, um seinen Bruder begleiten zu können; die Sachlage hinter der Tatsache, dass ein Name von der Liste gestrichen wurde, und ein anderer an deren Stelle gesetzt, ist kompliziert. „Die [Häftlinge] 41923/47 Bamberger W. und 74254/47 Blum Willy wollen auf Transport mit ihren Brüdern, wogegen keine Bedenken bestehen", heißt es in der Notiz des Lagerarztes und SS-Sturmbannführers August Bender vom 23. September 1944.[7] An einer anderen Stelle aber weist die Neuverfilmung schon darauf, dass der Name eines Häftlings nur dann auf eine schon fertige Transportliste gesetzt werden könnte, wenn dafür ein anderer Name gestrichen wird. Nachdem die Entscheidung gefallen ist, Zacharias auf Transport zu schicken, sieht der Zuschauer, wie an seiner Stelle ein anderer Gefangener – eindeutig ein „Roter" – aus der wartenden Menge herausgegriffen wurde. Es wäre auch problematisch gewesen, eine ähnliche Szene um die Figur von Stefan zu drehen. Die Neuverfilmung wie ja auch der Roman von Apitz baut doch auf der Voraussetzung auf, dass das Kind unregistriert ins Lager gekommen ist – eben in einem Koffer. Gilt diese Voraussetzung nicht mehr, muss man die ganze Geschichte wirklich neu erzählen. Soweit wollte das UFA-Fiction-Filmteam nicht gehen.

Einzuordnen ist die UFA-Fiction-Neuverfilmung hauptsächlich aber als korrigierender Kommentar zu Apitz' und Beyers *Nackt unter Wölfen*, und insofern als Dekonstruktion des Antifaschismus-Bildes, das in der DDR vorherrschte. Wie schon im Hinblick auf die Selbstbefreiung angedeutet, ist Antifaschismus-Kritik und speziell Kritik an den Buchenwalder Kommunisten längst gut etabliert. Fairerweise muss man auch einwenden, dass es schon in der DDR, zumindest in der Belletristik, eine kritische, wenn auch indirekt kritische Rezeption von *Nackt unter Wöl-*

6 Siehe http://zentralrat.sintiundroma.de/content/downloads/presseschau/350.pdf (17.09.2015).

7 Siehe den Abdruck der Liste, online einsehbar unter: http://www.cicero.de/sites/default/files/its_kzbuchenwald.pdf (17.09.2015) . Auch Petra Sorge: Willy Blum: Die ARD und der vergessene Sinto-Junge aus Buchenwald, Cicero: Magazin für politische Kultur, 2 April 2015, online einsehbar unter: http://www.cicero.de/salon/willy-blum-der-vergessene-sinto-junge-aus-buchenwald/59076 (17-09-2015).

*fen* gegeben hat. Gute Beispiele sind u.a. Hedda Zinners *Ravensbrücker Ballade* aus dem Jahre 1961,[8] Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* von 1969,[9] und Fred Wanders Geschichtensammlung *Der siebente Brunnen* von 1971.[10] Jedes dieser Bücher greift Motive auf, die sich in *Nackt unter Wölfen* finden, und behandelt diese auf ganz andere Art und Weise. Sie alle waren bei den SED-Kulturfunktionären mehr oder weniger umstritten – besonders weil sie den Fokus auf die kommunistischen Häftlinge in Frage stellten, der den Kern von *Nackt unter Wölfen* bildet.[11] Wenn man aber in Zeitungsartikeln liest, dass der Film von Kadelbach und Hofmann endlich einmal mit dem *Nackt unter Wölfen*-Mythos aufräumt,[12] möchte man dann doch auf den viel leiseren Revisionismus hinweisen, den es zu DDR-Zeiten gab.

Schließlich kann man die UFA-Fiction-Neuverfilmung von *Nackt unter Wölfen* wahrscheinlich besser verstehen, wenn man sie zu der anderen Hofmann-Kadelbach-Kolditz-Produktion in Bezug setzt: *Unsere Mütter, Unsere Väter*, einer Fernsehserie, die national und international umstritten aber auch erfolgreich war. Was in beiden Fernsehserien auffällt, ist, dass es an Helden und Heldinnen fehlt. In letzter Zeit wird auf akademischen Konferenzen und in Fachveröffentlichungen des öfteren darauf hingewiesen, dass wir in einem „postheroischen" Zeitalter leben.[13] Statt Helden gibt es im zeitgenössischen Kino oder in der Literatur immer öfter Opfer, oder höchstens kompromittierte Helden. Ein Aspekt des postheroischen Bewußtseins ist die notwendig gewordene Revision der heroisierenden Sicht auf den deutschen Widerstand: Auch Stauffenberg und die Geschwister Scholl sind davon betroffen, nicht nur die Kommunisten

8 Hedda Zinner: Ravensbrücker Ballade, Berlin 1961.

9 Jurek Becker: Jakob der Lügner, Berlin 1969.

10 Fred Wander: Der Siebente Brunnen, Berlin 1971.

11 Siehe Niven: Das Buchenwaldkind, Kapitel 6, besonders S. 217–33.

12 Siehe zum Beispiel Emar Krekeler: Die Neuvermessung des antifaschistischen Urmeters, Die Welt, 1 April 2015, online einsehbar unter: http://www.welt.de/kultur/article138970981/Die-Neuvermessung-des-antifaschistischen-Urmeters.html (17-09.2015).

13 Siehe z.B. Herfried Münkler: Heroische und postheroische Gesellschaften, Merkur 8/9 (2007), S. 742–52.

in Buchenwald. Grundaussage von der Neuverfilmung von *Nackt unter Wölfen* ist, dass es falsch war, die Betonung auf heldischer Überwindung zu legen; die grausame Wahrheit von SS-Terror und Häftlingskollaboration wurde über- und ausgeblendet. Helden wird man in *Unsere Mütter, Unsere Väter* auch nicht finden, nur in die Irre geführte Figuren.

Allerdings geht es bei beiden Fernseh-Serien nur sekundär um eine post-heroische Sicht, und primär um eine post-didaktische. Während die Neuverfilmung von *Nackt unter Wölfen* das antifaschistische Geschichtsbild als verfälschend entlarven will, setzt sich *Unsere Mütter, Unsere Väter* zumindest indirekt mit den vermeintlichen Einseitigkeiten der westdeutschen und mittlerweile gesamtdeutschen Sicht auf die Zeit des Nationalsozialismus auseinander. Das merkt man zuerst an der Entwicklung der zwei recht unterschiedlichen Brüder in *Unsere Mütter, Unsere Väter,* die sich durch den Einfluss des Krieges dann ganz anders entwikkeln, als der Zuschauer erwartet. Fazit: Das Verhalten der Menschen ist nicht immer ideologisch oder biographisch zu erklären, sie handeln nicht immer nach vorgegebenen Mustern. *Unsere Mütter, Unsere Väter* erzählt uns auch, dass 1941 Deutsche und Juden Freunde sein konnten – trotz Judenverfolgung – und dass es auch in Polen Antisemitismus gegeben hat, zumindest unter den Partisanen, deren Judenhass für den deutschen Juden Viktor gefährlicher wird, als der deutsche Antisemitismus. Etablierte Vergangenheitsbilder werden in letzter Zeit in Frage gestellt. Die kritischen Intellektuellen der 68er-Generation, auch die der sogenannten Flakhelfer-Generation, also die Generation der zwischen 1924 and 1928 Geborenen, assoziiert man in Deutschland immer mehr mit einer moralisierenden Vergangenheitsbewältigung, die als unbefriedigend empfunden wird – vor allem deswegen, weil heutige Generationen wirklich gar keine Schuld für den Nationalsozialismus tragen. Es mag sein, dass diese Unzufriedenheit, dieses „Unbehagen an der Erinnerung" – so der Titel eines 2012 erschienenen Buches[14] – eher ein Phänomen

14 Margrit Fröhlich, Ulrike Jureit und Christian Schneider (Hrsg.): Das Unbehagen an der Erinnerung. Wandlungsprozesse im Gedenken an den Holocaust, Frankfurt am Main 2012. Siehe aber auch, als kritische Reaktion auf diese Veröffentlichung, Aleida Assmann: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention, Munich 2013.

ist, das sich auf westdeutsche Erinnerungstraditionen bezieht. Aber die DDR kannte ja auch die moralisierende Vergangenheitsbewältigung. Die roten Antifaschisten in der offiziellen DDR-Erinnerung und auch in dem Roman und Beyer-Film von *Nackt unter Wölfen* waren Helden, in deren Anwesenheit man die eigene moralische Schwäche und Schuld empfinden sollte. Hofmann, Kadelbach und Kolditz erheben den Anspruch, den Blick freizumachen von Mythen und Moral, und ihn näher an die geschichtlichen Tatsachen und an die damalige Psychologie heranzubringen. Bei der *Nackt unter Wölfen*-Neuverfilmung aber gelingt es ihnen nicht, bei aller Dekonstruktion eine in sich kohärente Filmhandlung zu entwickeln. Sicherlich wollte das Filmteam jegliche Form von überstülptem und vor allem teleogisch ausgerichtetem Geschichtsnarrativ vermeiden: die Tatsachen sollten für sich selber sprechen. Das können sie aber nicht. Sie müssen erzählt werden. Mit einem pädagogischen Eifer, der zu ihrem post-didaktischen Anspruch in Widerspruch steht, räumen die Filmemacher die kommunistischen Helden konsequent vom Feld, lassen aber ein ganz leeres Feld zurück.

# Abbildungsnachweis

Titelbild: Bruno Apitz, 1972, Quelle: Privatbesitz Marlis Apitz

S. 7 Stadt Leipzig.
S. 12 ITS Digital Archive, Bad Arolsen (1.1.5.3/5440555).
S. 21 Gedenkstätte Buchenwald.
S. 26 Gedenkstätte Buchenwald.
S. 34 Deutsches Historisches Museum.
S. 39 Akademie der Künste, Berlin (Sammlung KZ-Lieder, Nr. 122).
S. 49 Bundesarchiv, Berlin, Bild 183-F1017-0202-001 (Foto: Helmut Schaar).
S. 62 Strindberg, Friedrich: Die Venus aus dem Acker. In: Koralle. Wochenschrift für Unterhaltung, Wissen, Lebensfreude 10 (1941).
S. 72 Die Tänzerin von Georg Kolbe, Georg-Kolbe-Museum Berlin.
S. 92 Akademie der Künste, Berlin (Bruno-Apitz-Archiv, Nr. 7/2); mit freundlicher Genehmigung der Aufbau Verlag GmbH & Co.KG, Berlin.

# Autor*innenverzeichnis

***Michael Faber*** ist Bürgermeister für Kultur der Stadt Leipzig und Verleger. Er studierte Germanistik und Kunstgeschichte, war Lektor für Buch- und Buchhandelsgeschichte beim Börsenverein in Leipzig.

***Marlis Apitz*** heiratete 1965 Bruno Apitz. Sie erlebte die Entstehung des Buches „Nackt unter Wölfen" mit und ist heute eine wichtige Ansprechpartnerin zum Leben des Menschen Bruno Apitz.

***Lars Förster***, Dr. phil., ist Historiker und derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Erziehungswissenschaft der Technischen Universität Dresden. 2015 erschien im be.bra-Verlag seine Dissertation „Bruno Apitz. Eine politische Biografie".

***Denise Görlach***, M.A., ist Germanistin und Editionswissenschaftlerin. Aktuell studiert und forscht sie an der Hochschule für jüdische Studien in Heidelberg.

***Susanne Hantke***, Ass., ist Historikerin und Germanistin, und hat als Mitherausgeberin der historisch-textkritisch erweiterten Neuausgabe von „Nackt unter Wölfen" (Aufbau Berlin 2012) das Nachwort verfasst. Sie begleitete als historische Beraterin die Neuverfilmung von „Nackt unter Wölfen" (DasErste 2015). Demnächst erscheint die Buch-

veröffentlichung ihrer Dissertation „Schreiben und Tilgen. Bruno Apitz und die Entstehung des antifaschistischen Kultromans der DDR ‚Nackt unter Wölfen'".

***Bill Niven***, Prof. Dr., lehrt als Historiker für Deutsche Zeitgeschichte an der Nottingham Trent University. Er ist der Autor des Buches „Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion und Propaganda", das 2008 im Mitteldeutschen Verlag erschien.

Mit seinem Werk „Nackt unter Wölfen" erlangte der aus Leipzig stammende Schriftsteller Bruno Apitz weltweite Anerkennung. Nach 1990 geriet er fast weitgehend in Vergessenheit. Der vorliegende Band entstand im Nachgang eines Symposiums zum Leben und Werk von Bruno Apitz. Da sich neben dem 115. Geburtstag von Bruno Apitz im April 2015 die Befreiung des KZ Buchenwald zum 70. Mal jährte und eine Neuverfilmung des Apitz-Bestsellers „Nackt unter Wölfen" im Fernsehen zu sehen war, war es Ziel des Symposiums und des nun vorliegenden Tagungsbandes, Bruno Apitz' Leben und Werk in einem differenzierten Licht zu zeigen sowie eine öffentliche Diskussion anzuregen, ob dieser Autor im wiedervereinigten Deutschland nicht doch einen Platz im gesellschaftlichen Erinnern verdient.

**ISBN 978-3-00-044607-8**