

Kathrin Nachtigall

Nationalsozialistische Räume im Film

Visualisierung von Schuld, Angst und Täterschaft

Mit dem Ende des sogenannten "Dritten Reiches" setzte die bis heute anhaltende Auseinandersetzung von Schuld der Machthaber und Mitschuld des Einzelnen in dieser Zeit ein. Fragen nach Ursachen des Möglichwerdens der Hitlerdiktatur, des Schicksals von Widerständlern und dem Verhalten der vielen Mitläufer sind wiederholt thematisiert worden. Filme über den Nationalsozialismus haben in der Regel den Anspruch, in historisch glaubwürdigen Bildern ihre Geschichten zu erzählen. Symbole und Zeichen der nationalsozialistischen Ideologie, deren Verbreitung und Verwendung nach 1945 unter deutsches Strafrecht gestellt worden sind,¹ sind meist selbstverständlicher Ausstattungbestandteil der filmischen Räume. Doch erfolgt ihr Einsatz nicht nur um den Filmbildern einen entsprechenden Zeitanstrich zu verleihen. Je nach Auswahl der Zeichen und dem Einfangen einer im Studio oder Außenraum gestalteten Umgebung mit der Kamera wird über das Zeitkolorit hinaus ein Stimmungsbild erzeugt, dass in seiner Deutung unterschiedlich ausfallen kann.



(Abb. 1) Büro Kaltenbrunners mit Hitlerporträt *Der Bannerträger*, Screenshot, *Der 20. Juli*, 1955.

Falk Harnacks *Der 20. Juli* (BRD, 1955) gehört zu den ersten Filmen, die das Hitler-Attentat der Gruppe um Stauffenberg 1944 zum Thema haben.² In zwei paral-

lelen Handlungssträngen wird nicht nur Planung und Umsetzung des historischen Ereignisses, sondern auch eine Geschichte um fiktive Widerstandsgruppen aus dem Arbeitermilieu und christlichen Kirchenkreisen erzählt. Das Böse kulminiert in der Figur des SS-Obergruppenführers Kaltenbrunner, der jedoch nicht nur für die Verfolgung der Teilnehmer des Attentats am 20. Juli verantwortlich gezeigt wird, sondern auch bei der Verhaftung der fiktiven Widerständler beteiligt ist. Er agiert im Film in mehreren Szenen in seinem Büro in der Prinz-Albrecht-Straße, das in seiner Ausstattung als Ort eines fanatischen Hitleranhängers unmittelbar auszumachen ist. Hubert Lanzingers Porträt Hitlers im Seitenprofil und Ritterrüstung mit dem Titel *Der Bannerträger* (1937) prangt an der Wand hinter seinem Schreibtisch (Abb. 1). Kopien dieses Ölgemäldes waren während der NS-Zeit weit verbreitet und erfreuten sich gerade bei den überzeugten Anhängern des Nationalsozialismus großer Beliebtheit.³ Wechselt die Kamera in dieser Studiodekoration ihren Standpunkt, kommen weitere bekannte "Führer"-Porträts in den Blick, so ein großformatiges Bild, das Hitler stehend in Uniform und Mantel zeigt und dessen Vorlage von seinem Leibfotografen Heinrich Hoffmann stammt.⁴ Die Fotografie einer Hitlerbüste und mindestens drei weitere kleinformatige Bildnisse geraten in den Kamerafokus. In Heften mit Titeln wie *Hitler – wie ihn keiner kennt* waren sie verbreitet und wurden von Systemanhängern gern gekauft.⁵ Unzählige Hakenkreuze sind auf den Tischen und als Intarsien an Schränken im Raum verteilt. Aufgrund der hohen Anzahl dieser Symbole in Kaltenbrunners Büro wird es der Kamera geradezu unmöglich gemacht, den Schauplatz ohne NS-Zeichen einzufangen. Somit wird die Figur des SS-Obergruppenführers stets im Zusammenhang mit einem oder mehreren von ihnen aufgenommen. Nicht zu übersehen ist der überdimensionale Adler mit Hakenkreuz, der in seinem glänzenden Habit über der Dop-

peltür zum Büro angebracht ist. Abgesehen von der Wirkung, die die Ausstattungsstücke als solche entfalten, untermauern Kameraführung und Beleuchtung das Drama der Geschichte in seinen verschiedenen Phasen: Nach Bekanntwerden des Attentats und der Verzweiflung Kaltenbrunners, die Attentäter noch nicht ausfindig gemacht zu haben, wird der Raum aus der Vogelperspektive aufgenommen. Mit einem der kleinformatigen Hitler-Abbilder nimmt der SS-Obergruppenführer andächtig Blickkontakt auf und unterstreicht mit diesem Akt seine Loyalität zum "Führer". Zum Ende des Films, als er sich mit seinen Schergen aufmacht die Verhaftung Stauffenbergs und der anderen Mitverschwörer vorzunehmen, wird die Froschperspektive gewählt. Durch den goldenen Adler im Hintergrund, der nun nicht nur entsprechend größer wirkt, sondern auch durch eine zusätzliche Beleuchtung hinter seinem Haupt in ein heroisches Licht getaucht ist, wird die Situation der zurückgewonnenen Macht der NS-Regierung visuell herausgehoben (Abb. 2).



(Abb. 2) Büro Kaltenbrunners mit beleuchtetem Adler, Screenshot, *Der 20. Juli*, 1955.

Auch wenn Szenenbildner Gabriel Pellon und Hans Jürgen Kiebach die Räume von anderen vom NS-System überzeugten Figuren des Films mit Hitlerporträts und NS-Symbolen üppig ausgestaltet haben, stellt das Büro Kaltenbrunners in seiner überbordenden Ausstattung einen Sonderfall dar.⁶ Es dient als unmissverständliche Charakterhülle der Negativfigur, die für Mord und Folter direkt verantwortlich ist. Sämtliche positiv angelegte Protagonisten werden durch diese Bebilderung allerdings in ideologisch

weite Ferne von den Verbrechen der Nationalsozialisten gerückt und erfahren dadurch eine Art Freispruch. Kameraarbeit, Schnitt, Beleuchtung und Szenenbild sorgen für eine eindeutige Zuordnung der Charaktere zu "gut" und "böse".

Kann man dem Film seine klug durchdachte Bildsprache nicht absprechen, zeigen andere Werke in ihrer Gestaltung nationalsozialistischen Umfeldes subtilere Deutungsmöglichkeiten auf, die es dem Zuschauer weniger leicht machen, sich der Frage nach Schuld und Mitläuferschaft zu entziehen. Aus der Fülle von Filmen, die zum Thema Hitlerfaschismus bis heute entstanden sind, soll am Beispiel der zwei DEFA-Filme *Rotation* (1949, R: Wolfgang Staudte) und *Dein unbekannter Bruder* (1982, R: Ulrich Weiß) nachvollzogen werden, wie es den Filmemachern gelang in ihrer Umsetzung nationalsozialistischer Räume eine Strategie zu verfolgen, die mehr sein wollte, als die Charakterisierung einer Negativfigur.

***Rotation* – Wolfgang Staudtes Herausforderung des Zuschauers**

Wolfgang Staudtes Film *Rotation* liegt zu seiner Uraufführung 1949 noch nah am Zeitgeschehen. Wie schon in *Die Mörder sind unter uns* (DEFA, 1946), war es dem Regisseur ein persönliches Anliegen, die unmittelbare Kriegsvorgeschichte und Nachkriegszeit, also seine Gegenwart, kritisch zu hinterfragen. In dem drei Jahre vor *Rotation* gedrehten Film stand der Umgang mit Kriegsverbrechern im Mittelpunkt, die sich nach 1945 ungestraft und ohne schlechtes Gewissen in ihrem Leben wieder erfolgreich eingerichtet hatten. Im Gegensatz dazu wollte Staudte in *Rotation* den Blick auf die Ursachen des Hitlerfaschismus lenken und die Frage nach der Schuld von Mitläufern in der NS-Zeit stellen. Er selbst war bereits 1933 von Repressalien durch die Nationalsozialisten betroffen und erhielt aufgrund seiner Beschäftigung an der links orientierten Berliner Volksbühne ein Arbeitsverbot als Schauspieler. Doch arrangierte er sich später mit dem System und konnte als Regisseur zunächst Werbefilme und später auch seine ersten Spielfilme verwirklichen. Aus Angst seine UK-Stellung⁷ zu verlieren und an die Front versetzt zu werden war er zu dieser Zeit überzeugt, mit seiner defensiven Haltung nicht schuldig geworden zu sein. Nach 1945

gehörte er zu einem der wenigen, die sich mit ihrem unpolitischen Verhalten kritisch auseinandersetzten und wollte diese Diskussion durch seine Filme in eine breite Öffentlichkeit tragen.⁸

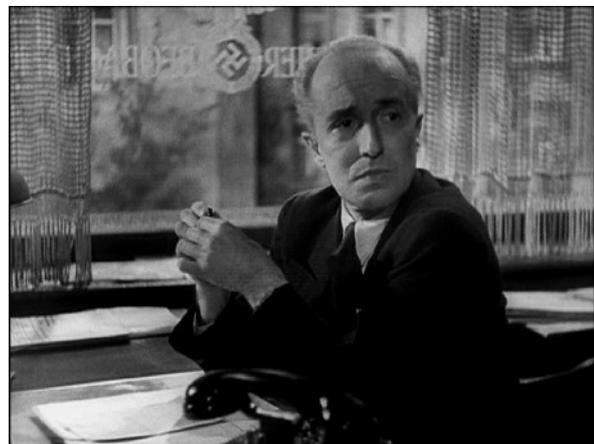
Die Geschichte um den fiktiven Drucker Hans Behnke und seine Familie setzt in der Weimarer Republik ein. Anhand der Gestaltung der Wohnsituation der Behnkes wird dies im Film in wirkungsmächtigen Bildern geschildert: Hans bezieht mit seiner Frau Lotte nach ihrer Hochzeit eine große aber düstere Kellerwohnung. In der ehemaligen Dampfwäscherei bleibt stets das Provisorische sichtbar: aus Papier gebastelte Lampenschirme und Borten an Regalen verdecken das Elend weniger, als dass sie es betonen. Kaltes, rohes Mauerwerk, stete Dunkelheit des Kellergeschosses und die ehemaligen großen Bottiche aus der Zeit der Großwäscherei lassen den Ort feucht und ungesund wirken (Abb. 3). In einer fensterlosen Ecke vor einem Lattenverschlag stehen die Betten der Familie. Hier wird ihr Sohn Helmut geboren und mehr schlecht als recht wächst der Junge heran, denn durch Hans' Arbeitslosigkeit reicht der Familie das Geld nicht einmal für das Nötigste.



(Abb. 3) Kellerwohnung in der ehemaligen Dampfwäscherei, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Mit dem Machtantritt Hitlers geht es Familie Behnke offensichtlich besser. Sie lebt jetzt in einer hellen, neu eingerichteten Berliner Mietswohnung mit Stube, Schlafzimmer, Küche und einer Kammer für Helmut. So wird zunächst durch die kontrastreiche Gestaltung dieser beiden Wohnräume exemplarisch ein Zeitbild entworfen. Die gesellschaftliche Situation in den Jahren der Weimarer Republik, die von Inflation, Arbeits-

losigkeit und Massenelend geprägt war, wird anhand der Wohn- und Lebensverhältnisse einer Arbeiterfamilie veranschaulicht. Doch die Folgen der Hitler-Diktatur von Krieg, Judenverfolgung und dem Druck, den die Partei auf die Bürger ausübte wird ebenfalls in Behnkes Wohnung inszeniert: Von ihrem Fenster aus beobachtet die Familie hilflos den Abtransport ihrer jüdischen Nachbarn. Hier besucht der "Fachschaffritze" aus dem Betrieb Hans und bedrängt ihn zum ersten Mal, sich durch Hitlerporträt und NS-Flagge – beides Dinge die bis dahin in der Wohnung fehlen – zum System zu bekennen. Später werden die Schäden eines bombardierten Berlins durch zerborstene Fensterscheiben und Verwüstungen in der Wohnstube sichtbar gemacht. Nach Kriegsende haben sich die Räume in einen düsteren Ort verwandelt, der durch Pappe anstelle der Fenster unwohnlich wirkt und dessen zusammengeschrunppte Einrichtung von den kargen Nachkriegsumständen berichtet. Die Atmosphäre der Zimmer entspricht gleichzeitig dem inneren Zustand des einsamen Hans, dessen Ehefrau umgekommen und dessen Sohn noch nicht nach Hause zurückgekehrt ist.



(Abb. 4) Büro Wedemeyers im *Völkischen Beobachter*, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Neben dem Wohnumfeld ist es Behnkes Arbeitsort, der als Schlüsselstelle für sein Verhalten zum NS-Staat im Film in Szene gesetzt wurde. Nach der Machtergreifung Hitlers bekommt Hans nach langer Arbeitslosigkeit eine Stelle als Setzer beim *Völkischen Beobachter*. Ihm wird nach einiger Zeit ein Karriereaufstieg als Rotationsmeister, also als Chef an der Druckmaschine, angeboten. Der Dialog von Behnke

und seinem Vorgesetzten Wedemeyer in dessen Büro wurde im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgenommen. Hinter dem Personalchef bleibt ein Teil des Schriftzuges *Völkischer Beobachter* sichtbar (Abb. 4). Es ist das erste Mal im Film, dass Hakenkreuz und Eichenkranz, in diesem Falle zwischen den beiden Worten des Zeitungsnamens, auftauchen. Eingesetzt werden sie in dem Moment, als Hans vor die endgültige Wahl gestellt wird, sich offen für oder gegen den NS-Staat zu bekennen. So wie diese NS-Symbole während der Unterredung die ganze Zeit neben dem Gesicht des Vorgesetzten sichtbar bleiben, wird hinter Hans ein großes Porträt Goebbels von der Kamera erfasst (Abb. 5). Er scheint damit der Aura des Chefs des Propagandaministeriums, der für die Lenkung des öffentlichen Lebens, also auch für das wichtigste Agitationsinstrument, das Tagesblatt der NSDAP, verantwortlich war, indirekt zu unterliegen. Hans wird vor diesem Bild zu einem der Indoktrinierten bzw. Verführten in Hitlers Staat. In dieser visuellen Klammer wird mit Hilfe der Raumausstattung und Kameraperspektive eindrucksvoll seine innere Zerrissenheit offenbart.



(Abb. 5) Büro Wedemeyers im *Völkischen Beobachter*, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Auch die Verwendung des *Völkischen Beobachters* im Film ist aufschlussreich. Das nationalsozialistische Tagesblatt wurde zwischen 1933 und 1945 reichsweit vertrieben. In München aufgelegt, gab es unter anderem auch eine Berliner Auflage. Jeder, der 1949 Staudtes Film im Kino sah, war noch mit dem Erscheinungsbild dieser Zeitung vertraut. Auch der Film selbst, der immer wieder Zeitungsanzeigen einblendet

und damit dem Zuschauer den Zeitpunkt der Handlung verdeutlicht, nutzt Originalausgaben des *Völkischen Beobachters*. Umso mehr muss es erstaunen, dass man sich bei der Verwendung des Zeitungslogos in der Filmraumgestaltung nicht an das bekannte Original gehalten hat. Auf jedem Deckblatt – egal um welche regionale Ausgabe⁹ es sich handelt – prangt der Schriftzug: "VÖLKISCHER BEOBACHTER" in Großbuchstaben. Zwischen beiden Wörtern befindet sich ein Eichenkranz mit Hakenkreuz, der von einem Adler in seinen Klauen gehalten wird. Vergleicht man dieses Logo mit dem filmischen stellt man einige Abweichungen fest: Die Typographie ist durchaus getroffen, doch ist das Emblem im Verhältnis zu den Buchstaben eindeutig zu groß geraten. Der Adler, dessen Original sich auf den Zeitungsblättern mit weit ausgebreiteten Schwingen eher in die Horizontale, als in die Vertikale erstreckt und dadurch etwas gedrückt, aber gleichzeitig dynamisch anmutet, ist einem hoch aufgerichteten starrem Vogel gewichen, der dem offiziellen Parteisymbol entspricht. Zugunsten der inhaltlichen Untermauerung der Geschichte hat Szenenbildner Willy Schiller das Original abgeändert.



(Abb. 6) Gute Stube der Behnkes, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Und obwohl die Kamera den Vorgesetzten Behnkes zusammen mit dem eingravierten Emblem relativ lange festhält, darf davon ausgegangen werden, dass dieser "Fehler" vom Publikum nicht bemerkt worden ist. Die Vielfalt der Variationen des Reichsadlers mit Hakenkreuz war groß. Sämtliche staatlichen Institutionen und sonstigen NS-Vereine vereinnahmten die drei zusammenhängenden Objekte Adler, Hakenkreuz und

Kranz um eigene Logos zu kreieren, die in unzähligen Varianten entstanden.¹⁰ Das filmische Zeichen konnte folglich noch genug Vertrautes mitbringen, um nicht als "falsch" wahrgenommen zu werden.

Hans Entscheidung nach dem Personalgespräch wird in seiner Wohnung rein visuell inszeniert: Ein Schnitt erfolgt zu den Behnkes in die gute Stube an den sonntäglichen Frühstückstisch. Groß hinter Hans prangt eine der seinerzeit weit verbreiteten Fotografien, die Hitlers Kopf im Seitenprofil abbilden (Abb. 6).¹¹ Es ist das erste Hitlerporträt, das im Film auftaucht. Jetzt ist es nicht mehr Goebbels, der als Propagandaminister seine Aufgabe erfüllt hat, sondern das Charisma des "Führers" selbst, dem sich Hans durch seine opportunistische Haltung ausgeliefert zu haben scheint. Als er sich von seinem Stuhl erhebt, verweilt die Kamera auf seinem Jackett, an dem das Parteiabzeichen sichtbar wird. Hans äußert sich nicht mehr zu seiner Entscheidung und würdigt den neuen Wandschmuck keines Blickes.¹²

Als Gegenpol zu Hans hat Staudte den Bruder seiner Frau Lotte, einen im Widerstand tätigen Kommunisten, gesetzt. Aufgrund dieser Verwandtschaft wird Behnke misstrauisch von der Sicherheitspolizei beäugt. Nach der Ermordung seines Schwagers durch die Gestapo bricht Hans mit dem System. Diese innere Einsicht und Auseinandersetzung erfolgt gleichfalls auf bildlicher Ebene. Die Kamera, die vom Formular mit der Sterbenachrichtnis zur weinenden Lotte und den von ihr unbeachteten pfeifenden Wasserkessel geschwenkt ist, bleibt in einer langen Einstellung auf Hans stehen, der in Rückenansicht mit Blick zur Wand aufgenommen wird. Sein Auge ruht auf dem Porträt in seiner Stube. Langsam greift er zum schweren Glasaschenbecher und schleudert ihn dem "Führer" ins Gesicht. Diese von seinem Sohn beobachtete Szene wird zum Auslöser für Hans' Verhaftung.

NS-Symbolik wird im Film sparsam eingesetzt. Kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wird Behnkes Umgebung zunächst frei von Hakenkreuzen oder "Führer"-Porträts gezeigt. Das "falsche Logo" im Betrieb gerät nur ein weiteres Mal in den Blick und bereitet in diesem Falle den dramatischen Höhepunkt der Geschichte vor. An der Glasscheibe, die das Treppenhaus von der Maschinenhalle trennt, wird es zusammen mit dem Gestapomann festgehal-

ten (Abb. 7). Der Adler, der den Kranz hält, ist oben durch die Kameraaufnahme abgeschnitten. Das NS-Symbol steht isoliert, der Schriftzug *Völkischer Beobachter* fehlt. Dass nur in dieser Scheibe am Rande der aus mehreren Fenstern zusammengesetzten Glaswand ein einzelnes Zeichen angebracht ist, würde gestalterisch in einem realen Raum keinen Sinn ergeben. Filmisch ist es der Bedeutung der Szene geschuldet, denn dadurch kann es – wie schon in den Szenen zuvor in dem Bürogespräch mit dem Chef – zusammen mit dem Gesicht des SD-Mannes voll zur Geltung kommen. Der Schriftzug würde dieses sonst verdecken. Die Verwendung nur zweier NS-Symbole im Rotationsbetrieb unterstreicht dramatische Höhepunkte der Ereignisse um Hans. An dieser Stelle nimmt es voraus, dass nun das System zugreift, in dem Behnke zwischen Anpassung und Ignoranz ständig lavierte.



(Abb. 7) Gestapo-Mann im Treppenhaus des *Völkischen Beobachters*, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Die Ausstattung eines "Nationalsozialistischen Führungsbetriebes", wie dem *Völkischen Beobachter*, würde in der Regel weit mehr NS-Zeichen erwarten lassen. Diese Zurückhaltung ist begründet. NS-Symbole sind intentional eingesetzt, um Wendepunkte der Geschichte und Gefahrensituationen zu unterstreichen. Gleichzeitig wurde ein Gegenbild zu der Welt geschaffen, die Behnkes Sohn Helmut umgibt. Dessen Ausbildung haben die Eltern offensichtlich komplett in die Hände staatlicher Stellen gelegt. Er wird von klein auf in einer Schule der Hitlerjugend zu einem begeisterten Systemanhänger erzogen. Die Ausstattung von Helmut's Schulsituation unterscheidet sich

gravierend von der im *Völkischen Beobachter* und wird zudem in unterschiedlicher Weise für zwei zeitlich auseinander liegende Szenen von der Kamera eingefangen. Helmut ist ungefähr zehn Jahre alt und der Krieg steht kurz vor dem Ausbruch, als ein Tag in der HJ-Schule geschildert wird. Er beginnt mit Aufnahmen von Hitlerjungen, die in strammen Dreierreihen Nazilieder singend vor NS- und HJ-Flaggen auf dem Schulhof marschieren. Auch der Klassenraum strotzt von NS-Zeichen. Ein großes Gemälde Adolf Hitlers hinter dem Lehrerpult zeigt, dass man hier nicht nur aus Opportunismus zum System übergetreten ist, denn es wirkt weniger wie ein Massenwareartikel, als das Porträt in Behnkes Wohnung. Unter den unzähligen künstlerischen Arbeiten, die Hitler darstellen, sind zahlreiche nach Fotografien von Heinrich Hoffmann gemalt worden.¹³ Auch in der Schule könnte es sich um ein solches Werk handeln. Es wird flankiert von zwei riesigen Flaggen der Hitlerjugend, die in Einheit mit dem Konterfei die ganze Wand bedecken (Abb. 8). Allerdings bleibt Hitlers Gesicht in dieser ersten Aufnahme der Schule stets hinter den schiffsartigen, schweren Leuchtern an der Decke des Klassenraumes verborgen. Die Längswand ist neben kleinen Porträts anderer NS-Größen mit Landkarten und Sprüchen wie "Der Führer hat immer recht!" und "Gelobt sei was hart macht." bedeckt. Die Ausbildung beschränkt sich auf militärisches Exerzieren und Granatenwerfen sowie auf stumpfes Auswendiglernen des ideologisch als relevant Angesehenen. Die Jugend wird bewusst belogen (die Kriegsvorbereitungen für Polen werden als Manöver ausgegeben) und auf Gehorchen und Strammstehen getrimmt.

Die zweite Szene in der Schule spielt zum Ende des Krieges. Die entsprechend älteren Knaben sollen auf ihren Einsatz für den "Endsieg" vorbereitet werden. Gleichzeitig werden mit dieser HJ-Szene die Weichen für den Verrat Helmut's an seinem Vater gestellt. Zunächst zeigt uns die Kamera Ausbilder Udo Schulz (der offensichtlich schon Kriegserfahrungen machen durfte, denn er trägt einen Arm in der Schlinge und an seiner Brust prangt das Ritterkreuz) hinter dem Lehrerpult und in Einheit mit Jungvolkwimpel und überdimensionaler HJ-Fahne an der Wand. Die Kamera fährt an ihm hoch, um für einige Zeit auf dem Hitler-Gemälde stehen zu bleiben, auf dem nun das Gesicht

des "Führers" offenbar wird. Pathetisch schaut dieser auf dem Bild nicht die Kinder dieser Schule an, sondern in die angeblich glorreiche Zukunft Deutschlands. Diese Sicht entspricht dem Glauben der Jugendlichen an einen Sieg, als der Krieg bereits als verloren galt. Die Worte des Bannführers unterlegen diesen Eindruck, als er seinen Weg in Richtung der Jungen in den Klassenraum fortsetzt. Er spricht von Ruhm, Ehre und Verrat am Vaterland, der auf jeden Fall zur Anzeige gebracht werden müsse. Dafür locken Auszeichnungen und Anerkennung. Die Kamera folgt ihm und nimmt dabei den Globus – immer wiederkehrendes Symbol für den Nationalsozialismus und seinen Weltoberungsfanatismus¹⁴ – auf dem Lehrertisch mit auf und gewährt dem Zuschauer einen Blick aus dem Fenster. Ein Waldgebiet mit Schießscheiben dient hier der Darstellung der militärischen Schulung der Jungen, die zum Kriegsende noch zur Anwendung kommen soll.



(Abb. 8) Schule der Hitlerjugend, Screenshot, *Rotation*, 1949.

Wurde in *Der 20. Juli* durch die überreiche Ausstattung mit NS-Zeichen und Führerporträts eine passende Hülle für einen Negativcharakter kreiert, der so stets sofort dem Bösen zuzuordnen ist, stellt eine derartig überbordende Staffage mit NS-Symbolik paradoxerweise gerade hier einen Freispruch für die indoktrinierte Jugend dar. Im Zusammenhang mit dem Unterricht junger Menschen steht sie im Kontrast zum restlichen Film und wirft die Frage auf, ob der Jugend eine Wahl gelassen wurde – in einer Welt die aus nichts anderem als NS-Ideologie und Gehorchen bestand. Helmut gehört als letzter Volkssturm zu den Verteidigern eines bereits verlorenen Berlins. Als sein

Vorgesetzter Bannführer Schulz sich aus der ehemaligen Schneiderwerkstatt, in die sie sich geflüchtet haben, seiner Uniform samt des Eisernen Kreuzes entledigt, in ziviler Kleidung untertauchen will und Helmut rät es ihm gleich zu tun, wird der Verrat an einer ganzen Generation zum Ausdruck gebracht. Helmut bricht angesichts der Erkenntnis des Ausmaßes der Lügen und seinen daraus resultierenden Handlungen in Tränen aus, hat er doch, von seinen Lehrern aufgestachelt, seinen eigenen Vater, der auf Drängen seines Schwagers für die Widerstandsgruppe eine Druckmaschine repariert hatte, denunziert und auf diese Weise ins Gefängnis gebracht.

Im Gegensatz zu Helmut, der von NS-Symbolik nahezu kontrolliert wird, kann in Bezug auf die Umgebungsgestaltung Behnkes geschlussfolgert werden, dass sein Verhalten zum Nationalsozialismus seine Entscheidung ist und er immer die Wahl hatte, anders zu agieren. Die Zeichen, die ihn umfassen, sind zum Teil äußerst subtil gewählt. So zum Beispiel in der Aufnahme, in der Hans glücklich das Treppenhaus zu der Mietwohnung hinaufsteigt. Dabei wird für wenige Sekunden ein an der Wand angebrachtes Mitteilungsbrett der NSDAP erfasst, das für die Kontrolle durch das NS-System (bspw. durch einen Blockwart) steht. Zum Ende des Films und nach dem Untergang des "Dritten Reiches" sucht Helmut schweren Herzens seinen Vater zu Hause auf. Auch er wird beim Treppenaufstieg aufgenommen. Wieder kommt in einem kurzen Moment die Wand in den Blick. Wo früher die Tafel hing, befindet sich nun eine weiße Leerstelle. Es ist einerseits fraglich, ob der Zuschauer derlei Details in der Kürze ihrer Sichtbarkeit bewusst wahrnehmen kann, andererseits zeigen sie, wie aufwendig, akribisch und inhaltsschwer jedes Bild dieses Filmes gestaltet ist.

Sind die Hakenkreuze im *Völkischen Beobachter* schon äußerst zurückhaltend, ja fast durchscheinend transparent als zarte Gravur an den Fensterscheiben angebracht, verrät das Büro des SD-Mannes, in dem es zur dramatischen Verhaftung Behnkes und der Gegenüberstellung mit Helmut kommt, in seiner Ausstattung nichts von der Überzeugung des Mannes, der hier mit offensichtlichem Vergnügen seiner Arbeit nachgeht, Menschen psychisch quält und an ihre Folter übergibt. Seine Person wird im Drehbuch

beschrieben: "Dienststelle des Sicherheitsdienstes. (Tag) Hinter einem Schreibtisch sitzt der Chef des Sicherheitsdienstes. Er ist ein jovialer, gemütlich aussehender Mann, dem man seinen Beruf nicht ansieht. Es könnte ein Rektor a.D. sein."¹⁵ Dieser Schilderung entspricht die Ausstattung seines Büros. Kein Hitlerporträt oder NS-Zeichen zeigt seine innere Überzeugung und Bosheit. Staudte hat bewusst sämtliche Angehörigen des NS-Systems nicht als inhumane Dämonen auftreten lassen. Gerade beim Vergleich solcher Täterfiguren mit anderen ähnlichen Charakteren, wie Kaltenbrunner in *Der 20. Juli*, fällt auf, wie schwer es der Regisseur seinen Zuschauern machen wollte. Sie sollten sich nicht zurücklehnen können in der Gewissheit, dass die wirklich Schuldigen all die anderen waren.

Dein unbekannter Bruder – Ein Blick von außen in eine Welt der Angst

Wie Staudtes *Rotation* ist der Film *Dein unbekannter Bruder* (1982) von der DEFA produziert worden. Ist jedoch *Rotation* noch vor Gründung der DDR entstanden, erlebte der Film von Ulrich Weiß mehr als 30 Jahre später seine Uraufführung. In der DDR, die sich selbst als antifaschistischen Staat verstand, in dem alles, was mit dem Nationalsozialismus zusammenhing als überwunden galt, waren Geschichten um den antifaschistischen kommunistischen Widerstand in großer Fülle – auch filmisch – abgehandelt worden. Mit Ulrich Weiß nahm sich ein Regisseur des Themas Nationalsozialismus an, der als Jahrgang '42 diese Epoche nicht mehr bewusst miterlebt hatte. Ihm waren die Geschichten nur aus Erzählungen der Älteren bekannt und natürlich auch aus den zahlreichen Filmen, die um die Problematiken Faschismus und Kommunistischer Widerstand von der DEFA produziert worden waren. Daher schien es ihm angebracht mit einer neuen Sichtweise an die Bearbeitung eines solchen Stoffes zu gehen. Eine im Film umgesetzte Außenperspektive auf die Ereignisse blieb ihm von Beginn an ein wichtiges Anliegen.¹⁶ Der 1937 erschienene Roman *Dein unbekannter Bruder* von Willi Breidel¹⁷ war die literarische Vorlage des gleichnamigen Films. Die fiktive Geschichte um den Kommunisten und Widerständler Arnold Clasen ist in Hamburg im Jahr 1935 angesiedelt. Arnold arbeitet als Filmvorfüh-

rer nachdem er zuvor einige Jahre im KZ inhaftiert war. Dennoch schließt er sich erneut der Widerstandsbewegung an, lebt aber in der ständigen Angst vor Verrat und Festnahme. Wie auch Staudte in *Rotation* hat Weiß keine historische Person oder konkrete geschichtliche Ereignisse in den Mittelpunkt seiner Filmhandlung gestellt. Es ging ihm um das individuelle Porträt eines Menschen, der versucht, in einer ihm feindlich gesinnten Welt sich selbst treu zu bleiben und mit der permanenten eigenen Angst umzugehen. Hier wird keine Heldengeschichte erzählt, wie sie schon allzu oft in DEFA-Filmen thematisiert worden ist.¹⁸ Weiß zeichnete ein psychologisches Porträt und versuchte mit Hilfe symbolstarker Bilder den inneren Zustand Arnolds visuell anschaulich zu machen.



(Abb. 9) Wohnung Arnold Clasen, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

Aufgrund dessen lag einer der Schwerpunkte des Szenenbildners Paul Lehmann auf der Gestaltung von Arnolds Wohnraum. In welchen Zusammenhängen Clasen lebt, ob allein in einem Zimmer zur Untermiete oder mit seinen Eltern (wie im Roman), lässt der Film offen. Er ist stets nur in einem Raum zu sehen, der sich vermutlich in einem Mietshaus befindet, ähnlich denen, die auf der anderen Straßenseite stehen. In graublauen Tönen gehalten wirkt der Ort kalt und unwohnlich und nicht wie ein realistischer Wohnraum seiner Zeit. Der Fokus bei der Einrichtung und Beleuchtung liegt auf der Untermalung der seelischen Verfassung des Protagonisten. Zu groß scheint dieses Zimmer für die wenigen Möbel, die wahllos im Raum aufgestellt sind. Ein ungemachtes Bett in der Ecke, ein ovaler Tisch, auf dem noch halb eine Tischdecke liegt und auf der anderen Seite angebrochene Lebensmittel von vergangenen Mahlzeiten, ein Stuhl, ein Regal mit Buchstützen, die keine Funktion haben

und das unruhige Gittermuster auf der Tapete sind Zeichen, die Relikten gleich, für die innere Unruhe, Angst und Einsamkeit des Widerständlers stehen. Selbst der weiße Kachelofen vermag in diesem Ambiente keine Wärme auszustrahlen, wenn Arnold verlassen daneben kauert (Abb. 9).

Durch die ständig zugezogenen Vorhänge bleibt der Raum in Kunstlicht getaucht. Hin und wieder wirft Arnold durch einen Spalt in den Übergardinen einen Blick in die Welt, die sich in seiner Wahrnehmung zu surrealen Bildern verzerrt. Die trostlose Stadt, die sich ihm dort in einer kurvigen Straße von hohen Häusern gerahmt und ohne jedes pflanzliche Grün offenbart, ist in ständigen Nebel getaucht und trägt das Gefühl der Beklemmung und Enge, die Arnolds Wohnung



(Abb. 10) Blick aus der Wohnung von Arnold Clasen, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.



(Abb. 11) Blick aus der Wohnung von Arnold Clasen, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

prägt, weiter in den Außenraum. Eine NS-Fahne am Nachbarhaus scheint sich auf den zweiten Blick des Filmhelden überdimensional vergrößert zu haben (Abb. 10). Eine Bierkutsche ohne Fahrer bewegt sich geisterhaft durch diese Straße und einem SA-Aufmarsch geht ein uniformiertes Kind laut Kommandos erteilend voran (Abb. 11). Kontrastreich wechseln diese künstlich verzerrten Bilder über in originales

Dokumentarfilmmaterial,¹⁹ das Adolf Hitler zwischen ihm umjubelnden Anhängern und Kindern zeigt.



(Abb. 12) Figur mit Sammelbüchse in Deisens Tabakladen, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.



(Abb. 13) Paul Lehmann, Deisens Zimmer, Entwurf zu *Dein unbekannter Bruder*, 1981, Archiv Filmmuseum Potsdam.

Bekanntheit pflegt Arnold mit dem Zigarettenladen-Besitzer Richard Deisen. Obwohl es im Film nicht ausgesprochen wird, enthüllt die Ausstattung seines Tabakladens, dass er vor seiner Tätigkeit als Händler in den Kolonien gearbeitet hat.²⁰ Die karikaturesk anmutende Pappfigur eines halbnackten, grinsenden Afrikaners erscheint als Halter einer Sammelbüchse für die nationalsozialistische Partei als in sich widersprüchlicher Gegenstand (Abb. 12). Wird die Nebenfigur des Händlers in Bredels Roman als überzeugter Nationalsozialist und Antisemit beschrieben,²¹ fällt seine Charakterisierung im Film positiver aus. Er erweckt eher den Anschein ein etwas schrulliger aber gutmütiger Kerl zu sein, der das Positive im Nationalsozialismus sehen will und – ähnlich wie Hans Behnke in *Rotation* – die negativen Seiten weitgehend ignoriert. Früh schon ist er Mitglied der NSDAP geworden

und versucht auch Arnold davon zu überzeugen, in die Partei einzutreten.

Auch diese Figur wird über ihren Wohnraum definiert, der in einer langen Sequenz ein einziges Mal im Film aufgenommen wird. Wie schon in den Entwürfen von Paul Lehmann vorgegeben, wurden für die Ausstattung von Deisens Laden und das daran angrenzende Zimmer warme Braun- und Grüntöne gewählt (Abb. 13). Vom Geschäft aus führt eine halbe Treppe in ein winziges Zimmer, das Richard bewohnt. Er bittet Arnold ihm bei seiner Steuererklärung zu helfen und somit lernen wir zusammen mit der Hauptfigur diesen Ort kennen. In unbewegten Kameraaufnahmen



(Abb. 14) Zimmer Deisen, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

erschließt er sich dem Zuschauer.²² Wie Arnold lebt Richard allein, worauf das ungemachte Einzelbett und die halbvollen Teller, Gläser und Flaschen, offene Butterdose und angeschnittenes Brot auf der Hälfte des Tisches mit zurückgeschobenem Tischtuch hinweisen. Fragt sich der Zuschauer vielleicht, warum ein Kommunist wie Arnold mit einem Nazi wie Deisen befreundet ist, kommt hier dem filmszenographischen Interieur eine wichtige Funktion zu, denn durch die ähnlichen Ausstattungsstücke werden einige Gemeinsamkeiten festgelegt: außer ihrem Junggesellendasein verbindet beide ihre Einsamkeit.²³ Die Äffin Nelly in ihrem trostlosen Käfig, die sich Deisen neben einer Schildkröte als Gesellschaft hält und die er Arnold wie echte Lebensgefährten vorstellt, lassen diesen Aspekt noch deutlicher hervortreten. Richards Wohnung ist im Gegensatz zu Arnolds mit Nippes überladen. Die Möbel stehen infolge der Enge dicht gedrängt und die erdigen Töne geben dem Raum eine gewisse Behaglichkeit. Gleichzeitig sollen die Farbe und das Muster der Tapeten das Gefühl von Muffigkeit erzeugen. Die

bereits in dem Roman von Bredel gegebene Beschreibung dieses Zimmers als ein verlebter und stinkender Ort wollte auch Paul Lehmann mittels der Ausstattung spürbar werden lassen. Er verlangte von seinen Dekorateuren eine Menge Geduld bis das richtige Muster und die Farbe der Wand gefunden war, um diesen Eindruck visuell für den Zuschauer spürbar zu machen.²⁴

Aus vier Perspektiven wird die Wohnung allumfassend aufgenommen. Zunächst erfolgt ein erster Eindruck des Zimmers aus diesem heraus in Richtung der Eingangstür. Richard und Arnold kommen herein und die Kamera wechselt auf die gegenüber liegende Seite und gibt nun den Raum im Gegenschuss wieder. Arnold sitzt am Ende des Tisches vor den Steuerpapieren und damit in der Mitte des Bildes. Während er dem Kleinunternehmer erklärt, dass mit seinen Unterlagen alles in Ordnung sei und er fast ein Drittel seines Einkommens abgeben müsse, geht Deisen auf die Toilette, die sich in einer winzigen Kammer im Zimmer befindet und deren Tür während der Konversation mit Arnold offen bleibt. Danach kommt er mit seiner Schildkröte zurück zu Arnold an den Tisch. Die Kamera fährt dabei mit ihm nah an Clasen heran und lässt die Bildnisse auf dem Vertiko hinter seinem Gast immer deutlicher hervortreten. Im Zentrum wird schließlich ein Porträt Adolf Hitlers sichtbar, das sich in seiner bräunlichen Färbung gut in die restliche Ausstattung einfügt (Abb. 14). Es handelt sich um eine aufwendig gearbeitete Intarsie, die heute im Archiv des Filmmuseums Potsdam aufbewahrt wird. Dieses Einzelstück wurde während der Hitlerdiktatur von einem linientreuen Nationalsozialisten angefertigt (Abb. 15). Solcherlei privat hergestellte "Führer"-Porträts fanatischer Anhänger waren keine Seltenheit in der NS-Zeit. Allerdings wurde streng von staatlicher Seite darauf geachtet, dass sie bestimmten Standards entsprachen, bevor sie veröffentlicht werden durften.²⁵ Das Abbild steht im Film für Richards innere Überzeugung und gleichzeitig zwischen ihm und Arnold, sowohl visuell als auch ideell: Es stellt eine unüberwindliche Grenze ihrer Beziehung dar, die durch die konträre innere Haltung der beiden immer bestehen bleiben wird.

Bevor Arnold Richard verlässt, haben beide auf dem Bett Platz genommen, wofür die Kamera ein weiteres

Mal den Standpunkt gewechselt hat. Arnold steht auf und legt den kurzen Weg zur Tür zurück. Er schaut noch einmal zurück. Die Kamera folgt diesem Blick in das Zimmer. Aber wider Erwarten sitzt der Händler nicht mehr an diesem Ort. Auch der Affe ist nicht mehr in seinem Käfig. Die Kamera fängt ein "Familienbild" ein: Richard mit seinen Tieren, an seinem Tisch, im Rücken "der Führer", der den Zuschauer und Arnold anzustarren scheint. Von ihm und seiner Partei erhofft sich der Zigarrenladenbesitzer Hilfe für seine finanziellen Schwierigkeiten.



(Abb. 15) Künstler unbekannt, *Dein unbekannter Bruder*, Intarsienarbeit, ohne Jahr, Archiv Filmmuseum Potsdam.

Die Hoffnung auf Unterstützung durch die Partei, die Deisen unter anderem aus seiner Verehrung für Adolf Hitler zieht, wurde auch im Roman mit Hilfe eines Porträts beschrieben, das Richard im Parteihaus sieht: "Die Wände sind mit dunkelbrauner Ölfarbe gestrichen. Der Fußboden ist spiegelblank gebohnt. Hinter einer Schranke sitzen die Angestellten. Über ihnen, zwischen zwei Fenstern, hängt beinahe mannsgroß ein Bild Adolf Hitlers. Barhäuptig, in einem grauen Regenmantel. Die Hände hat er herabhängend gefaltet... Er würde es bestimmt nicht zulassen, denkt Deisen. Er erinnert sich an die Kundgebung, in der er ihn zum ersten Male sah und hörte. In Wismar war's, 1928. In Hamburg bestand für ihn Redeverbot, in Mecklenburg konnte er reden. So war Deisen mit vielen anderen Parteigenossen nach Wismar gefahren, nur um ihn, den Führer, zu sehen und zu hören."²⁶

Der spätere Besuch Deisens im Gaubüro²⁷ stellt im Film eine Art "Parallelinszenierung" zu der Wohnungsszene dar, da er zum Teil aus ähnlichen Kamerablickwinkeln aufgenommen wurde, aber durch die Raumausstattung eine andere Wirkung bekommt. Von der Sekretärin im Vorraum begrüßt, wird Richard vom Parteibeamten in dessen Büro geführt. In dem Sessel vor dem Parteigenossen Platz nehmend, fällt sein Blick auf ein Porträt Adolf Hitlers. Es zeigt nur dessen Kopf, der im Seitenprofil aufgenommen, ausgeschnitten und isoliert auf einen schwarzen Hintergrund gesetzt wurde. Er erhält dadurch etwas seltsam von Zeit und Raum Abgehobenes. Der "Führer" wirkt kühl und unnahbar, auch weil er aus dem Bild heraus weder den Filmzuschauer noch Richard "ansieht". Wie schon in Deisens Zimmer bleibt die Kamera unbewegt und erfasst den Raum aus drei Perspektiven. Richard schaut auf den Parteisekretär, hinter dem – egal ob er steht, sitzt oder sich bewegt – das Porträt immer im Blickfeld bleibt. Es wird eine ähnliche Situation, wie die von Behnke und seinem Vorgesetzten in dessen Büro des *Völkischen Beobachters* erzeugt. Letztendlich nimmt die Kamera das Haupt Hitlers gemeinsam mit dem Parteibeamten so auf, dass es scheint, als sei er ein janusköpfiges Wesen, dem ein zweiter Kopf seitlich aus der Schulter wächst.



(Abb. 16) Gaubüro, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

Der Parteisekretär kommt schließlich um seinen Schreibtisch herum und dreht auch Deisen mit seinem Sessel in die Zuschauerrichtung (Abb. 16). Damit verwehrt er ihm den Blick auf den "Führer" und unterstreicht die Aussage, dass er mit seinen finanziellen Problemen allein fertig werden muss. Aus der Sicht des Publikums ergibt sich ein ähnliches Bild wie in Deisens Zimmer, als er mit Arnold und dem Porträt aufgenommen wurde. Geschah es dort schon mit der

negativen Botschaft, dass er ungerecht viel Geld an "seinen" Staat abgeben muss, stand es doch gleichzeitig in Zusammenhang mit dem individuell gefertigten Hitlerporträt für die Zuversicht des Händlers, dass die Partei ihm helfen werde. In dem kühlen und steril wirkenden Gaubüro ist davon nichts übrig geblieben. Ähnlich wie Arnold in Richards Wohnung, wirft jetzt Deisen beim Verlassen dieses Ortes einen wehmütigen und enttäuschten Blick zurück. Später wird Arnold in einem Gespräch berichten, dass er sich erhängt hat.

Es existiert nur eine Szene im Film, in der ein Raum übermäßig mit NS-Symbolen ausgestattet worden ist. Der Besuch von Staatsrat Diestelkamp in einer Schweißerhalle wurde zum Anlass genommen, diese üppig mit NS-Fähnchen zu dekorieren, wobei die untalentierte "Garnierung" der Maschinen durch die Fabrikarbeiter der Szene etwas Surreales verleiht (Abb. 17). Sie steht einerseits in Kontrast zu der Sequenz, in der die Arbeiter aus der Widerstandsbewegung den gleichen Ort mit Flugblättern in ähnlicher Weise ausgestattet haben und andererseits zu der einzigen roten Fahne, die unter größter Gefahr von Arnold und Karl nachts auf einem Fabrikschornstein angebracht wird. Auch *Dein unbekannter Bruder* verwendet NS-Symbolik prononciert.



(Abb. 17) Dekorierter Schweißerhalle, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

Prägnant wurde sie im Hauptstrang der Geschichte eingesetzt, die sich um den Verrat von Arnold durch seinen Kollegen aus dem kommunistischen Widerstand dreht. Arnold trifft sich mit seinem neuen Kontaktmann Walter an vier verschiedenen Schauplätzen, in denen jedes Mal starke Zeichen für die Gefahr, in die sich Arnold mit diesen Treffen begibt, und als Signale für die Denunziation gesetzt werden. Schon

bei ihrer ersten Zusammenkunft in einem Café deutet ein kleines Hitlerporträt an der Wand beim Eingang, eine Anzeige für Fliegenvertilgungsmittel in der Zeitung, die Walter liest, und die musikalische Untermalung mit einem Straußwalzer, der später auch während Arnolds Verhaftung gespielt wird, auf das traurige Ende des Filmes hin. Auch ihr zweites Treffen bei einer sommerlichen Dampferfahrt wirkt zunächst arglos friedlich – untermalt von träger Blasmusik – der sich alle Gäste außer Arnold mit geschlossenen Augen hingeben. Er ist der einzige, der mit dem Filmzuschauer die drei Schwimmer in der Ferne wahrnimmt, die einen weißen Wasserball mit schwarzen Hakenkreuzen vor sich hertreiben, der immer näher kommt und wie ein Fremdkörper wirkt (Abb. 18). Die dunklen NS-Zeichen entlarven den friedvollen Ort als trügerische Idylle.



(Abb. 18) Schwimmer mit NS-Wasserball, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

Schlüsselszene ist das dritte Treffen in einer Nachtbar, die bereits durch ihr seltsam schrilles Publikum und die farbenfrohe Ausstattung und Beleuchtung ein diffuses, zwielichtiges Flair erzeugt. Arnold schließt mit Walter Freundschaft um kurz darauf den Verdacht zu bekommen, dass Walter ein Verräter sein könnte. Auch hier bringt der Regisseur symbolhaft das Dubiose an Walter zum Ausdruck: So ist es der den Walter verkörpernde Schauspieler Michael Gwisdek selbst, der als Ansager auftritt und in schwarzem Lederanzug mit grell weiß geschminktem Gesicht bedeutungsschwer über Illusionen spricht, die ernst werden können. Er sagt eine Schlangentänzerin an, die das Publikum in ihren Bann zieht und zum Teil verängstigt. Die Künstlerin mit dem sie umschlingenden Symbol für Verführung und Falschheit wird von der Kamera zwischen Arnold und Walter erfasst und

setzt das visuelle Zeichen für die Fragilität dieser Freundschaft (Abb. 19), ähnlich der Aufnahme von Arnold und Richard mit dem Hitlerporträt zwischen ihnen.



(Abb. 19) Arnold und Richard in der Nachtbar, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.



(Abb. 20) Einfahrt in den Hamburger Bahnhof, Screenshot, *Dein unbekannter Bruder*, 1982.

Ihrer letzten Zusammenkunft geht der Verrat Walters voraus, der Arnold bereits bei der Gestapo denunziert hat. Arnold hat ein paar Tage mit seiner Geliebten die Stadt verlassen. Bei ihrer Rückkehr und der Einfahrt in den Bahnhof fällt an dem dunklen, verlassen wirkenden Bahnhofsgebäude ein einzelnes leuchtend weißes Hakenkreuz in den Blick. Es wirkt an dieser Stelle ebenfalls wie eine böse Warnung; hier in der Heimat lauert der Verrat.²⁸ Gleichzeitig ist es das letzte NS-Symbol, das im Film auftaucht (Abb. 20). Walter trifft sich mit Arnold auf einer der Brücken in der Hamburger Speicherstadt. Beim Blick auf einen leeren, nach oben gezogenen Haken an einem der Backsteingebäude ertönt das gleiche quietschende Geräusch, wie in der Folterszene während Arnolds erster Inhaftierung, an die er sich in einer Rückblende erinnert hat. Es bereitet den Zuschauer auf die zu erwartenden Grauen vor, mit denen der Filmheld bei einer erneuten Verhaftung rechnen muss. Im Roman nimmt die

Beschreibung von Arnolds Leiden im Gefängnis einen breiten Raum ein. Die Umsetzung dessen war im Film nicht nötig. Das Geräuschbild, im Zusammenhang mit der Erinnerung an die Folter, versorgt den Zuschauer mit genügend Informationen über das bevorstehende Ende des Kommunisten.

Erfolgt keine Begegnung Arnolds und Walters ohne visuell und auditiv auf den Vertrauensbruch und die Gefahr hinzuweisen, die sich aus diesen Treffen für den Widerständler ergibt, erübrigt sich derlei Symbolik nach der Verhaftung. Der Film verlegt sich ab da ganz auf die Geschichte um das schlechte Gewissen Walters, der mit seinem eigenen Verhalten eigentlich nicht leben kann und der nach seiner Entdeckung als Verräter von den anderen Genossen einsam in einer Fischerhütte zurückgelassen wird. Parallel dazu werden Bilder von Arnold im Gefängnis gezeigt. Netze und andere Gitterstrukturen waren die Metaphern, die Weiß am Ende seines Filmes einsetzte und die ganz auf die psychischen und emotionalen Befindlichkeiten der Protagonisten anspielen.

Fazit

Zwar scheint die Gestaltung nationalsozialistischer Räume im Film auf den ersten Blick selbstverständlich dem Zeitkolorit des historischen Inhalts geschuldet. Jedoch spielen sie als Handlungsträger im Kunstwerk Film eine weitaus bedeutendere Rolle. Aus Ufa-Filmen, die zwischen 1933 und 1945 produziert wurden, sind NS-Symbole, ja selbst der Hitlergruß, fast komplett eliminiert worden.²⁹ Propagandaminister Goebbels wusste um die Wirkungsmacht des Films, der zwar einerseits indoktrinieren, andererseits aber unterhalten sollte. Diese Filme zeigen deswegen kein alltägliches Leben, auch wenn sie Gegenwartsthemen behandeln. Dass durch fehlende Zeichen die Menschen an die tatsächliche Wirklichkeit, in der sie lebten, nicht erinnert werden sollten, spricht für die Perfidie des Systems an sich. Für die Filmemacher nach 1945 bedeutete es, dass sie sich in ihrer Bildsprache nicht direkt an diese Filme anschließen konnten, um beispielsweise Gegenbilder zu konstruieren. Versatzstücke aus Dokumentarfilmen, die der Orientierung dienen konnten, wurden zumeist als erkennbares Originalfilmmaterial in Filme mit nationalsozialistischem Thema eingebaut, um die

ursprünglich vorgesehene propagandistische Wirkung nicht einzubüßen. Die alltägliche Umwelt im Nationalsozialismus wollte man aber in Filmen mit diesem Gegenstand sichtbar machen. Es sollten keine Scheinwelten mehr, wie unter Goebbels, produziert werden, die durch den fehlenden NS-Alltagsbezug irgendwo in Fantasiewelten spielten. Doch bei aller angestrebten historischen Authentizität in der Filmraumgestaltung sollen die Zeichen nicht wertneutral eingesetzt werden. Schließlich ist es den Filmemachern wichtig, eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Und kann man allen drei hier vorgestellten Beispielen attestieren, dass sie die Grauen der NS-Zeit in ihren Filmen darstellen wollten, so zeigt sich doch deutlich, wie differenziert die Aussagen zum Nationalsozialismus ausfallen können. Durch das Zusammenwirken von Szenenbild, Kamera, Schnitt, Ton, Beleuchtung und den Akteuren können die Filmbilder von der Ausdeutung eines Charakters, dem Aufwerfen von Fragen nach Angst, Schuld und Mitschuld oder dem Vorausdeuten einer Filmgeschichte auf unterschiedlichen Ebenen ihre Informationen übermitteln, die vielleicht aufgrund der Flüchtigkeit teilweise vom Zuschauer nur beiläufig wahrgenommen werden, aber dennoch ihre Botschaften über Bilder transportieren, die weit über das gesprochene Wort hinausgehen.

Endnoten

- 1 Neben dem Hitlergruß, der NS-Flagge, dem Hakenkreuz und anderen graphischen Symbolen gehören zu diesen Zeichen bestimmte Parolen und NS-Terminologien.
- 2 Im gleichen Jahr kam der Film *Es geschah am 20. Juli* von Georg Wilhelm Pabst in die Kinos, der ebenfalls die Ereignisse des Stauferberg-Attentats zum Thema hatte. Deutsches Filminstitut 2004, *2 x 20. Juli*.
- 3 Über die ikonographische Herkunft des *Bannerträgers* und die Rezeption dieses Werkes von Hubert Lanzinger (1937) ausführlich: Ronge 2010, *Das Bild des Herrschers*, S. 129-140.
- 4 Dieses Foto, das Hitler in Uniform und Mantel zeigt, wurde 1933 von Heinrich Hoffmann aufgenommen und fand häufig als großformatiges Porträt in öffentlichen Räumen Anwendung. Herz 1994, *Hoffmann & Hitler*, S. 119; 130.
- 5 Herz 1994 *Hoffmann & Hitler*, S. 56f, 242-259.
- 6 Neben der filmischen Aussage wurde hier natürlich auch immer versucht ein überzeugendes Zeitkolorit zu schaffen. Da offizielle Stellen verpflichtet waren ihre Räume mit Hitlerporträts auszustatten, sind diese für ein historisch korrektes Szenenbild unabdingbar, Herz 1994, *Hoffmann & Hitler*, S. 130f.
- 7 UK = Unabkömmlichstellung, d.h. dass eine Person, die für den kulturellen NS-Betrieb von Goebbels als unbedingt notwendig angesehen wurde, vom Einzug zur Wehrmacht befreit war. Dieses Privileg konnte jederzeit wieder aufgehoben werden.
- 8 Staudte betrachtete sich während der NS-Zeit als "unpolitisch". Er hatte die NSDAP nicht gewählt, weiter reichte sein Widerstand nicht. Neben der Arbeit an eigenen Filmen übernahm Staudte unter anderem in dem antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß* (1940, R: Veit Harlan) eine Statistenrolle. Später äußerte er sich in dem Interview mit Malte Ludin 1976 und Heinz Kersten, Egon Netenjakob, Eva Orbanz und Katrin Seybold 1974 zu der Auseinandersetzung mit seinem eigenen Verhaltens in seinen Filmen *Die Mörder sind unter uns* und *Rotation*. Ludin 1996, *Wolfgang Staudte*, S. 19, 40-46; Netenjakob u.a. 1991, *Staudte*, S. 131-136.
- 9 Es gab eine Münchner, eine Berliner, eine Wiener, eine Süddeutsche und eine Norddeutsche Ausgabe des *Völkischen Beobachters*.
- 10 So zeigt zum Beispiel das NS-Symbol der Luftwaffe einen fliegenden Adler, der ein Hakenkreuz ohne Kranz in seinen Klauen trägt.
- 11 Es handelt sich um eine Aufnahme Heinrich Hoffmanns, die er 1938 auf dem Balkon des Linzer Rathauses gemacht hat. Herz 1994, *Hoffmann & Hitler*, S. 280.
- 12 Staudtes Vater, der 1933 erst Auftrittsverbot erhalten hatte, wurde ebenfalls mit der Leitung einer Bühne betraut, nachdem er der NSDAP beigetreten war. Ludin 1996, *Wolfgang Staudte*, S. 19.
- 13 Zur Herleitung der ikonographischen Darstellung von Hitler mit Feldherrenmantel: Ronge 2010, *Das Bild des Herrschers*, S. 112.
- 14 Auf den veröffentlichten Fotos der Räume der Reichskanzlei oder beispielsweise auch auf Hitlers "Berghof" auf dem Obersalzberg fallen die großen Globen auf. Sie kommen wiederholt in Filmen im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus ins Bild. Am bekanntesten ist sicher Chaplins Spiel mit einem luftgefüllten Ballon in *The Great Dictator* (1940, R: Charles Chaplin).
- 15 Staudte, Klein, Staudte, *Rotation*, S. 131.
- 16 Ulrich Weiß berichtet in Interviews, dass er einen theaterhaften Inszenierungsstil gewählt hat: "Ich habe ganz bewußt im Sinne von Theaterspielen inszeniert, habe nie versucht so zu tun, als ob ich dabei gewesen wäre." Weiß, Knöfler, *Bilder, die der Phantasie des Zuschauers Raum geben*, 1982.
- 17 Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*.
- 18 Die neuartige Bildsprache für das Thema kommunistischer Widerstand und das Fehlen einer Heldenfigur führte dazu, dass der Film in den oberen SED-Kreisen abgelehnt wurde und letztendlich nur mit wenigen Kopien in die Kinos kam. Kannapin 2005, *Dialektik der Bilder*, S. 230-248.
- 19 Es handelt sich um Szenen aus Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935).
- 20 Diese Information verdanke ich Paul Lehmann aus einem Gespräch vom 20.03.2013.
- 21 Er hat in seinem Schaufenster immer die aktuellen Ausgaben des Völkischen Beobachters und des Stürmers ausliegen. Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*, S. 33.
- 22 Der Raum wurde mit allen vier Seiten im Studio aufgebaut. Die Wände waren transportabel. Diese Information verdanke ich Paul Lehmann aus einem Gespräch vom 20.03.2013.
- 23 Im Roman ist es nicht Arnold, sondern sein Freund Karl (der im Film nur eine Nebenrolle spielt), der sich mit Richard Deisen anfreundet und diesen in dem Glauben belässt, er würde sich von ihm langsam von der Ideologie der Nationalsozialisten überzeugen lassen. Der Kontakt wird von Karl aber in erster Linie geknüpft, um für zukünftige Widerstandsaktionen ein günstiges Alibi zu haben. Warum Arnold und Deisen im Film eine Beziehung miteinander pflegen, erklärt sich eigentlich nicht. Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*, S. 34-37.
- 24 Diese Information verdanke ich Paul Lehmann aus einem Gespräch vom 20.03.2013.
- 25 Das Bild stammt aus dem Besitz von Paul Lehmann. Es ist anzunehmen, dass es nach einer der Fotografien Heinrich Hoffmanns entstand. Zum Umgang mit amateurhaft hergestellten Hitlerporträts unter der Hitlerdiktatur: Ronge 2010, *Das Bild des Herrschers* und Herz 1994, *Hoffmann & Hitler*.
- 26 Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*, S. 176f.
- 27 Im Roman und im Drehbuch geht diesem Besuch eine Unterredung mit Anwalt Hempel voraus. Sowohl bei diesem Anwalt im Vorzimmer, als auch in dessen Büro selbst hätten Hitler-Porträts zur Ausstattung der Räume dazu gehört. Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*; Trampe 1980, *Dein unbekannter Bruder*, S. 76f.
- 28 Im Roman sind die zentralen Handlungsorte Berlin und Hamburg.
- 29 Goebbels lehnte die früh entstandenen Filme *SA-Mann Brand* (1933, R: Franz Seitz) und *Hans Westmar* (1933, R: Franz Wenzler) ab, da hier die Propaganda unter anderem durch die Verwendung der NS-Zeichen all zu offensichtlich hervortrat. Loiperdinger 1991, *Martyrerlegenden*, S. 29-39.

Bibliographie

- Bredel 1952, *Dein unbekannter Bruder*
Willi Bredel, *Dein unbekannter Bruder*, Berlin 1952.
- Deutsches Filminstitut 2004, *2 x 20. Juli*
Deutsches Filminstitut – DIF e.V., Frankfurt am Main (Hrsg.), *2 x 20. Juli. Die Doppelverfilmung von 1955*, Frankfurt am Main 2004.
- Kannapin 2005, *Dialektik der Bilder*
Detlef Kannapin, *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film*, Berlin 2005.
- Herz 1994, *Hoffmann & Hitler*
Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994.
- Loiperdinger 1991, *Martyrerlegenden*
Martin Loiperdinger (Hrsg.), *Martyrerlegenden im NS-Film*, Opladen 1991.
- Ludin 1996, *Wolfgang Staudte*
Malte Ludin, *Wolfgang Staudte*, Hamburg 1996.
- Netenjakob u.a. 1991, *Staudte*
Netenjakob, Egon u.a., *Staudte*, Berlin 1991.
- Ronge 2010, *Das Bild des Herrschers*
Tobias Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich*, Berlin 2010.
- Staudte, Klein, Staudte 1948, *Rotation*
Wolfgang Staudte, Erwin Klein, Fritz Staudte, *Rotation*. Drehbuch, II. Fassung vom 25.9.48, Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" (HFF), Bibliothek.

Trampe 1980, *Dein unbekannter Bruder*
Wolfgang Trampe, *Dein unbekannter Bruder*. Drehbuch, DI/6 vom 2.12.1980, Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" (HFF), Bibliothek.

Weiß, Knöfler, *Bilder, die der Phantasie des Zuschauers Raum geben*, 1982

Ulrich Weiß, Felicitas Knöfler, *Bilder, die der Phantasie des Zuschauers Raum geben*, in: *Tribüne* 6.5.1982.

Filmographie

Wolfgang Staudte, *Rotation* (DEFA 1949), hg. von ICESTORM Entertainment 2005.

Falk Harnack, *Der 20. Juli* (CCC-Film GmbH Berlin 1955), hg. von Universum Film 2009.

Ulrich Weiß, *Dein unbekannter Bruder* (DEFA 1982), hg. von ICESTORM Entertainment 2005.

Abbildungen

Abb. 1; 2 Screenshots aus *Der 20. Juli*, DVD, Universum Film 2009.

Abb. 3-8 Screenshots aus *Rotation*, DVD, ICESTORM Entertainment 2005.

Abb. 9-12; 14; 16-20 Screenshots aus *Dein unbekannter Bruder*, ICESTORM Entertainment 2005.

Abb. 13; 15 Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Zusammenfassung

Spielt ein Film in der Zeit des Nationalsozialismus, wird in der Filmraumgestaltung in der Regel eine entsprechend authentische Ausstattung erwartet, zu der unter anderem NS-Symbole oder Porträts von Adolf Hitler gehören. Die Art und Weise ihres Einsatzes ging jedoch oft über die Visualisierung eines historisch glaubwürdigen Zeitkolorits hinaus. Kann die besonders üppige Ausstattung mit derlei Zeichen die passende Charakterisierung für eine Täterfigur darstellen, wird in einem Film wie *Rotation* von Wolfgang Staudte eine genau entgegengesetzte Aussage getroffen. Ulrich Weiß ging es in *Dein unbekannter Bruder*, der Geschichte eines kommunistischen Widerständlers, um die Visualisierung von Angst und Verrat. Mit Hilfe von Szenenbild, Kamera, Beleuchtung, Ton und den Darstellern wurden damit zwei Werke geschaffen, die in ausdrucksstarken, symbolhaften Bildern Schuld, Gefahr und Täterschaft thematisieren.

Autorin

Kathrin Nachtigall studierte an der Humboldt-Universität zu Berlin Kunstgeschichte und Neuere und Neueste Geschichte und schloss 2010 mit ihrer Masterarbeit zum Szenenbild im DEFA-Historienfilm ab. Darauf aufbauend arbeitet sie derzeit im Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* an ihrer Doktorarbeit zum gleichen Thema.

Titel

Kathrin Nachtigall, Nationalsozialistische Räume im Film. Visualisierung von Schuld, Angst und Täterschaft, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (15 Seiten), www.kunsttexte.de.