



Kathrin Nachtigall

Das Szenenbild im DEFA-Historienfilm

Erschaffung, Wirkung und Einfluss von Geschichtsbildern durch
Historienfilme am Beispiel der Filmproduktionen über Ernst
Thälmann zwischen 1954 und 1986



Kathrin Nachtigall. Das Szenenbild im DEFA-Historienfilm

Kathrin Nachtigall

Das Szenenbild im DEFA-Historienfilm

Erschaffung, Wirkung und Einfluss von Geschichtsbildern
durch Historienfilme am Beispiel der Filmproduktionen über Ernst
Thälmann zwischen 1954 und 1986

SCENOGRAPHICA. Studien zur Filmszenographie 6

VDG

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2024

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open- Access-Publikation und auf der Website der Digitalen Bibliothek Thüringen (DBT) (<https://www.db-thueringen.de>) frei verfügbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Umschlaggestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

ISBN: 978-3-89739-860-3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1 Einleitung	9
Konstruktion von Geschichte durch Filmbilder	15
Historienfilme als Zeugnisse der Gegenwart	17
Heroen im Historienfilm	20
Visualisierung von Geschichte – Szenenbild und Raum	22
2 Ernst Thälmann – Formung einer politischen Ikone	31
3 Ernst Thälmann – Eine statische Ikone? Filme von 1954–1986	38
<i>Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse</i> (1954) und <i>Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse</i> (1955)	38
<i>Aus meiner Kindheit</i> (1975)	42
<i>Ernst Thälmann Teil Eins</i> und <i>Teil Zwei</i> (TV 1986)	45
4 Parteileiter, Familienmensch, Arbeiter – Charakterisierung Ernst Thälmanns durch seine Wohnräume	54
Leben und Wohnen mit Partei und Familie	56
Der Weg nach Hause – Szenenbilder einer Ankunft	67
Bescheidenheit und Arbeitseifer – Ein Reichstagsabgeordneter als Untermieter	71

Kleinbürgerlichkeit oder Proletarierimage – Thälmanns (v)erklärte Herkunft	79
Obdachlosenheim und Arme-Leute-Küche – Gegenwelten zum Elternhaus	85
Hamburg – Thälmanns Heimat und Ort der Revolution	87

5 Arbeiterleben, Revolution und Moskau – Filmszenographische Verräumlichung kommunistischer Ideale **102**

Dachgeschoss und Kellerwohnung – Verräumlichung proletarischer Lebenswelten	103
Hinterhofklischees: Feiertagsidylle versus beengtes Wohnelend	109
Fabriken, Werften und Bergwerke – Charakterisierung des Industriearbeiters als Klassenkämpfer und im Widerstand gegen Faschismus und Krieg	114
Die Kneipe – vom visuellen Tabu zum Positivbild	126
Barrikaden, Straßenkämpfe und Kanalisation – Szenenbilder der Revolution	136
Das Leben für die bessere Zukunft opfern – Szenenbilder heroischer Märtyrertode	151
Szenenbilder ideologischer Überlegenheit – Kommunisten in Gefängnissen und KZs	162
Moskau – Verbindung von Geschichte und politischer Gegenwart	172
Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges	182
Massenversammlungen, Karl-Liebknecht-Haus und Reichstagsgebäude – Die Darstellung der KPD und Thälmanns als Politiker	193

6 Räume der Gegner Ernst Thälmanns – Charakterbilder für Negativfiguren **211**

Preußen und die Monarchie – Szenenbilder der Kaiserzeit	212
9. November 1918. Karl Liebknecht und das Berliner Schloss – Inszenierung eines Herrschaftssymbols	220
Revolutionskämpfe um Berliner Schloss und Marstall	229
Das Brandenburger Tor – Kampf um ein Siegesymbol	234
Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“	242
Räume der Nationalsozialisten – Gegenwelten zum Antifaschisten Thälmann	252

Hitler und das Kapital – Die Verbindung zweier Feindbilder	265
Der Kaiserhof – Luxushotel und Hitlerquartier	274
Medienkampf – Illusionäres Kino versus seriöse Redaktionsstube	280
7 Fazit	296
Anhang	301
Analysierte Filme	301
<i>Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse</i> (1954) und <i>Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse</i> (1955)	301
<i>Aus meiner Kindheit</i> (1975)	301
<i>Ernst Thälmann Teil Eins und Teil Zwei</i> (TV 1986)	301
Erwähnte Filme	301
Quellen aus dem Archiv des Filmmuseums	305
Quellen aus dem Bundesarchiv	306
Quellen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv	307
Quellen aus der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf	307
Literatur	307
Internet	321
Abbildungen und Bildnachweise	325
Danksagung	327

1 Einleitung

„Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein.“

Siegfried Kracauer, 1940¹

„Hier reicht der historische Film der Geschichtswissenschaft die Hand. Denn beide haben ein gemeinsames Ziel: Die Geschichte marxistisch zu erkennen und zu begreifen und die Menschen an den Beispielen der Vergangenheit zu erziehen. Der Unterschied liegt lediglich in der Methode, in der Art der Darstellung: In der Kunst wird diese Erkenntnis durch ein System von Gestalten und Charakteren, durch die anschauliche Nachbildung der Vergangenheit in künstlerischen Bildern erreicht.“

Sergej Eisenstein, 1940²

Am 13. September 2009 wurde das erste Mal der Dokumentarfilm *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (R: Michael Erler) aus der Serie *Geschichte Mitteldeutschlands* vom MDR ausgestrahlt. Der Moderator Gunter Schoß erläutert, der Film wolle über den „zum Gründungsmythos der DDR erstarrt[en] [...] zum übergroßen Helden verklärt[en]“ Arbeiterführer und KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann (1886–1944) „hinter die Fassade [...] schauen und das wahre Leben des Menschen Ernst Thälmann [...] erkunden.“

Noch vor dem Vorspann wird Thälmann im August 1944 kurz vor seiner Ermordung im Konzentrationslager Buchenwald gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt sei er bereits „vergessen, krank und machtlos“ gewesen. Dieser Einführung folgt ein biographischer

Abriss von Thälmanns Leben. Neben einblendeten Journalisten und Historikern wird die Geschichte hauptsächlich durch nachgestellte Szenen erzählt. Dazwischen sollen vermeintliche Originalaufnahmen und Fotografien den Zuschauern ein Bild der Zeit vermitteln und für Glaubwürdigkeit und Authentizität sorgen.

Von Thälmanns Zeit als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg wird vor dem Hintergrund originaler Fotografien berichtet. Sie zeigen den späteren KPD-Vorsitzenden unter anderem im Kreis seiner Kameraden und während einer Weihnachtsfeier an der Front. Der Moderator erklärt:

„Im Schützengraben wird Ernst Thälmann kein Kriegsgegner, wie zu DDR-Zeiten gern behauptet. Noch später ist er stolz auf die Orden, die er bekommt [...]“

Es folgen Filmszenen in verwackelter Schwarz-Weiß-Optik, vermeintlich originale Bilder der revolutionären Zeit in Hamburg nach Ende des Krieges. Sie beginnen mit Matrosen und Soldaten, die vor dem Hintergrund eines wolkenverhangenen Himmels die kaiserliche Reichskriegsflagge von einem Fahnenmast ziehen und stattdessen eine rote Fahne hissen. Die unten angeschnittene Balustrade und einige Statuen, wie sie im 18. Jahrhundert häufig auf repräsentativen Barockbauten aufgestellt wurden, suggerieren, dass die Szene auf einem hochherrschaftlichen Dach abläuft.

Diese Szene findet weder in Hamburg statt, noch ist sie eine dokumentarische Aufnahme der 1910er Jahre in Schwarz-Weiß,



Abb. 1 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

ja sie ist noch nicht einmal auf einem realen Gebäude gedreht worden. Tatsächlich entstammt sie einem der wichtigsten DDR-Propagandafilme in Agfacolor *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954, R: Kurt Maetzig). Sie spielt in Berlin und wurde in den Filmstudios von Babelsberg gedreht (**Abb. 1**). Ein Entwurf des Kunstmalers Willi Eplinius (1884–1966) illustriert die sorgfältige Planung dieser Szene (**Abb. 2**): Hinter der Balustrade des Schlossdaches erhebt sich die Kuppel des Berliner Doms, dahinter ist die weite Stadtlandschaft Berlins angedeutet, im Film verwirklicht durch einen bemalten Prospekt. In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) ist die Szene Auftakt zu einer Sequenz, die Höhepunkte der Revolution von 1918/19 in Berlin wiedergibt. Sie geht der Ausrufung Liebknechts zur „Sozialistischen Republik Deutschlands“ am 9. November 1918 von einem Balkon des Berliner Schlosses voran.

Ernst Thälmann – Wie er wirklich war (2009) suggeriert, die Szene sei eine originale Aufnahme der 1910er Jahre. Weitere als Originalaufnahmen ausgegebene Szenen entstammen Spielfilmen. Dem Stummfilm *Brüder* (1929, R: Werner Hochbaum) wurden Szenen von Arbeitern im Hamburger Hafen entnommen. Szenen aus dem US-amerika-

nischen Film *All Quiet on the Western Front* (1930, R: Lewis Milestone) sind zwischen die Fotografien von Thälmanns Soldatenzeit geschnitten worden und sollen die Frontkämpfe im Ersten Weltkrieg anschaulich machen.

Historische Ereignisse und Umgebungen mit Hilfe von Spielfilmszenen zu illustrieren, ist heutzutage eine weit verbreitete Praxis in der Geschichtsvermittlung: Ein weiteres Beispiel findet sich im Deutschen Technikmuseum Berlin: In der Abteilung für Schifffahrt wird mit einem Ausschnitt aus dem Spielfilm *Schleppzug M 17* (1933, R: Heinrich George) unter der Überschrift *Leben und Arbeiten unter Deck* das Leben der Flussschiffer auf und in ihren Kähnen dargestellt. In der knapp zweiminütigen Sequenz ohne Ton sieht der Ausstellungsbesucher, wie die Schifffahrtsleute morgens in ihrem Kahn in ihren Doppelstockbetten aufwachen und der Kapitän (verkörpert von Heinrich George) sich und seinen Sohn auf dem Deck des Binnenkahns wäscht. Dass diese Szenen aus einem Spielfilmdrama stammen und der Schiffsinnenraum nicht auf einem realen Schiff, sondern in einem Filmstudio gebaut und aufgenommen wurde, bleibt im Ausstellungstext unerwähnt.³

Durch die Nichtkenntlichmachung des Ursprungs einer vermeintlichen Originalaufnahme wie des Fahnehissens auf dem Berliner Schlossdach kann solch eine Szene zu einem etablierten Geschichtsbild werden. Die Schlossdachszenen taucht z. B. in *Karl Liebknecht – Der Märtyrer der Revolution* (2010, R: Michael Erler) oder *Der Reichstag. Geschichte eines deutschen Hauses* (2017, R: Christoph Weinert) erneut als vorgebli-ches Originalbild auf. Auf welchen Wegen die Spielfilmszenen in die TV-Produktionen gelangen, kann nur vermutet werden. Wahrscheinlich finden sie die Filmemacher bei Recherchen in Filmarchiven wie dem DRA (Deutsches Rundfunkarchiv) in älteren

Dokumentarfilmen, wo ebenfalls ihre ursprüngliche Herkunft nicht vermerkt ist.⁴ Es ginge zu weit, zu unterstellen, der Zuschauer werde wissentlich getäuscht. Die bereits unzählige Male in Dokumentarfilmen eingesetzten Filmbilder verführen Ausstellungs-, Filmemacher und Historiker geradezu, sie immer wieder erneut in dem einmal gesetzten Kontext zu verwenden.

Der DDR-TV-Mehrteiler *Wolf unter Wölfen* (1964, R: Hans-Joachim Kasprizik), nach dem gleichnamigen Roman von Hans Fallada (1893–1947) von 1937, erzählt eine Geschichte aus dem Inflationsjahr 1923. Er verwendet dafür Szenen aus *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927, R: Walther Ruttmann) neben Szenen aus *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954). Beide vorgeblich dokumentarischen Aufnahmen sollen ein allgemeines Zeitbild der Inflationsstage abgeben. Die aus zwei Jahrzehnten stammenden Filmbilder wurden so vermischt, dass es dem Zuschauer kaum möglich ist, ihre unterschiedliche Herkunft zu erkennen. Die Szenen aus *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wurden dem neu gedrehten Spielfilm und den Ruttmannszenen angeglichen, indem sie ebenfalls in Schwarz-Weiß ablaufen. Der Zuschauer kann nicht umhin zu glauben, alle Ausschnitte seien Originalaufnahmen der 1920er Jahre. Möglicherweise wurden diese Szenen später in DDR-TV-Dokumentarfilme eingefügt, immer wieder verwendet und prägen so bis heute das historische Bildgedächtnis der Zuschauer.

Zahlreiche Szenen aus dem Zweiteiler *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955, R: Kurt Maetzig) liefern Bilder zu historischen Ereignissen wie Inflation oder Novemberrevolution. Vor allem diese Filmbilder, die mit Thälmann in keinem direkten Zusammenhang stehen, erscheinen bis heute häufig ausschnittthaft als vermeintlich historische Originalaufnahmen.



Abb. 2 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

Bereits 1960 wurde „der letzte Teilabschnitt aus dem Filmwerk „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“ zu einem kurzen Schulfilm neu geschnitten und vom Deutschen Zentralinstitut für Lehrmittel unter dem Titel *Die Zerschlagung der faschistischen Armeen durch die Sowjetarmee 1943–1944* (Agfacolor) herausgegeben.⁵ Dieser rund 24minütige Ausschnitt aus *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) sollte als Lehrmittel für den Unterricht in der 10. Klasse dienen,

„damit die Schüler einmal erfahren, wie die Sowjetarmee kämpfte, wie die Genos-

sen des ‚Nationalkomitees Freies Deutschland‘ arbeiteten und wie die faschistischen Machthaber bis zuletzt ohne Rücksicht die deutschen Soldaten in den Tod trieben, nur um ihr eigenes Leben zu retten.“⁶

„Ohne die Verwendung des Films wird es dem Lehrer schwer möglich sein, in so kurzer Zeit und mit so nachhaltiger Wirkung das Stundenziel zu erreichen, weil der Film die Schüler das Geschehen an einem Beispiel miterleben läßt.“⁷

vermerkt das Beiheft des Films. Ausführlich wird dem Lehrer erklärt, wie er mit Hilfe des Films den Schülern die geschichtlichen Ereignisse vermitteln soll, an deren Ende ein Gespräch mit Überleitung zur Gegenwart stehen sollte, in dem die Schüler möglichst von allein die Schlussfolgerung von der „Notwendigkeit dieses Kampfes [gegen ‚Imperialismus, Militarismus und Faschismus‘] in [...] der Gegenwart“ ziehen sollten.⁸

„Mit dem Film erreicht der Lehrer zweierlei, einmal erhalten die Schüler eine Vorstellung vom siegreichen Vormarsch der Sowjetarmee, vom Einsatz der deutschen Antifaschisten in den Reihen der Roten Armee und in der Heimat, vom Verhalten der deutschen Imperialisten und vom Verhalten Hitlers und seiner Generalität, zum anderen werden sie dabei gefühlsmäßig ergriffen und von dem Geschehen stark beeindruckt, so dass bei ihnen Liebe, Hass und schließlich auch Genugtuung geweckt werden [...]“⁹

Gerade der zweite Aspekt wird eher dem Film als anderen Medien zugetraut: eine emotionale Reaktion durch das Gezeigte aufzubauen und damit eine persönliche Beziehung zur Geschichte zu entwickeln.¹⁰

Für die vorliegende Studie wurden exemplarisch fünf Filme über Thälmann auf

ihre Herkunft, Formung und Entwicklung filmischer Historienbilder untersucht. Da in der DDR in drei Jahrzehnten Spielfilme über den KPD-Vorsitzenden und Arbeiterführer produziert wurden, ergibt sich die Möglichkeit, an diesen die Auswirkungen politischer Gegenwart auf das Geschichtsbild einer historischen Figur und seiner Zeit zu analysieren. Neben der Darstellung seiner Person vermitteln die Filme ein allgemeines Zeitbild und stellen historische Ereignisse wie z. B. Liebknechts Ausrufung der Sozialistischen Republik nach. Bilder, die für spätere Spielfilme vorbildhaft waren oder, wie eben erläutert, übernommen wurden und werden, um Geschichte anschaulich zu machen. Auf welcher Grundlage wurden diese „historischen Bilder“ für Spielfilme inszeniert? Wie entwickelten sie sich weiter? Mit welchen Mitteln versuchen sie den Zuschauer zu überzeugen?

Ernst Thälmann war die wichtigste parteipolitische Vorbildfigur der DDR. Bereits zu Lebzeiten des Politikers wurden Bilder erzeugt und verbreitet, die seine proletarische Herkunft und Nähe zum einfachen Arbeiter betonten. Von den Nationalsozialisten 1933 inhaftiert und 1944 im KZ-Buchenwald ermordet, wurde er zur kommunistischen Märtyrerfigur.¹¹ In der DDR wurde die positive Ikone weiter ausgeformt.¹² Die Staatsführer Walter Ulbricht (1893–1973) und seit 1971 Erich Honecker (1912–1994) erklärten, Thälmanns politische Ziele umzusetzen. Die Heldenfigur Thälmann sollte die Politik der SED legitimieren. Die Filme bedienten und förderten einen Kult um den Arbeiterführer, der während der 40jährigen DDR-Existenz konstant aufrechterhalten wurde.¹³

Thälmann stand als antifaschistischer Kämpfer aus der Arbeiterklasse für den historisch richtigen Weg, der nun in der DDR fortgesetzt werde, wohingegen dem anderen Deutschland unterstellt wurde, an die Politik der Weimarer Republik anzuknüpfen, die Adolf Hitler (1889–1945) möglich ge-

macht habe und von der jederzeit ein neuer Weltkrieg ausgehen könne.¹⁴ Die Filme sollten die Ikone Thälmann Dank der Wirkmacht bewegter Bilder effektiv einem großen Publikum nahebringen. Mit der gleichzeitig vermittelten neuen Geschichtssicht wollte sich die DDR als Staat legitimieren und vom anderen deutschen Teilstaat ideologisch abgrenzen.

Nach der DDR-Gründung wurde das Projekt eines monumentalen Thälmannfilms schnell und intensiv angegangen. Keiner der späteren Filme über den KPD-Vorsitzenden hatte an der Formung des Bildes über ihn so großen Anteil wie der Zweiteiler *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) von Regisseur Kurt Maetzig (1911–2012). Diese Filme sollten den KPD-Politiker einem breiten Publikum bekannt machen.

Mit dem Verschärfen der Fronten des Kalten Krieges bald nach Ende des Zweiten Weltkrieges standen sich die zwei Weltmächte USA und die Sowjetunion sowie ihre Bündnispartner für mehrere Jahrzehnte unversöhnlich gegenüber. Beide Seiten wollten mit Hilfe des Mediums Film ihr als richtig erachtetes Weltbild vermitteln. Im Gewand der Geschichte sollte der Zuschauer die Zwangsläufigkeit der Entwicklung zum Sozialismus aus der Vergangenheit herauslesen. Die DDR, politisch und ideologisch abhängig von der Sowjetunion, sah sich besonderem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt, da sie als Folge der deutschen Teilung im westlichen Ausland zunächst als Staat nicht anerkannt wurde. Ihre Gründung erfolgte unter klaren ideologischen Vorzeichen. Um diese zu illustrieren und die Existenz als Teilstaat zu rechtfertigen, wurden zur Erziehung historische Persönlichkeiten herangezogen, die durch ihr Handeln in der Vergangenheit zu allgemein geachteten Vorbildern avancieren sollten.

Von Maetzigs Filmen und dem in den 1980er Jahren von der Parteileitung in Auf-

trag gegebenem Zweiteiler hebt sich der 1975 gedrehte Jugendfilm über Thälmann *Aus meiner Kindheit* (R: Bernhard Stephan) ab, der in einer politisch international entspannteren Phase produziert wurde. Mit Honeckers Machtantritt 1971 und seiner Politik des „real existierenden Sozialismus“ verbesserte sich in der DDR der allgemeine Lebensstandard; 1973 erfolgte die Aufnahme in die UNO und die diplomatische Anerkennung der DDR durch westliche Staaten mit Unterzeichnung der Schlussakte der *Konferenz für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa* 1975 in Helsinki.¹⁵ *Aus meiner Kindheit* (1975) wandte sich nicht nur an ein jüngeres Publikum, auch Thälmann wurde weniger heroisiert und einige früher populäre Aussagen, z. B. über seine proletarische Herkunft, erstmals korrigiert.¹⁶

In dieser Zeit machten sich auch in anderen DEFA-Historienfilmen Veränderungen bemerkbar. Neue Helden kamen auf die Leinwand: Bürgerliche Widerstandskämpfer gegen das NS-Regime wurden erstmals 1971 in dem Film *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (R: Horst E. Brandt) gewürdigt. In der fiktiven Geschichte *Jakob der Lügner* (1974, R: Frank Beyer) über ein osteuropäisches Getto im Jahr 1944 ist kein Kommunist, sondern ein jüdischer Gettobewohner der Held.

Mit dem erneuten Aufflammen des Kalten Krieges seit der Stationierung der RSD-10 und dem Nato-Doppelbeschluss von 1979 wurden in der DEFA wieder vermehrt Historienfilme in stereotyper Freund-Feind-Zeichnung und mit eindimensionalen Heldenfiguren produziert. Filme um die KPD-Politikerin und Alterspräsidentin des Reichstages von 1932 Clara Zetkin (1857–1933) (*Wo andere schweigen*, 1984, R: Ralf Kirsten), die DEFA-Koproduktion mit der Sowjetunion über die Potsdamer Konferenz 1945 und die KSZE-Konferenz 1975 in Helsinki *Der Sieg* (1985, R: Jewgeni Matwejew) oder die TV-Produktion *Bebel und Bismarck* (1987, R: Wolf-Dieter Panse) entstanden.

Anlässlich Thälmanns 100. Geburtstages wurden die Fernsehfilme *Ernst Thälmann* (1986) Teil Eins (R: Ursula Bonhof) und Teil Zwei (R: Georg Schiemann) aufwendig in Zusammenarbeit von DDR-Fernsehen und DEFA produziert und waren Teil zahlreicher Parteiveranstaltungen des Jahres 1986.¹⁷ Doch in der Zeit des „Realsozialismus“¹⁸ konnten diese Filme nicht mehr die gleiche Wirkung entfalten wie Maetzig's Zweiteiler. Sie wiederholen inhaltlich fast ausschließlich Bekanntes, der „Führer der Arbeiterklasse“ war zu einem Denkmal erstarrt, was sich auch in der visuellen Umsetzung niederschlägt. Sie ist immer noch geprägt durch Maetzig's Bilder.

Auch in der Nachwendeforschung über die DDR und Ernst Thälmann stehen Maetzig's Filme aufgrund ihrer hohen politischen Bedeutung bei den Geschichtswissenschaftlern im Fokus.¹⁹ Zur Rezeption Thälmanns in der DDR und zu den Filmen über ihn liegen zahlreiche Forschungsergebnisse vor.²⁰ Ernst Thälmann als historische Figur aus der Politik und als Idol und Heldenfigur in der DDR wurde ausgiebig wissenschaftlich betrachtet.

Nach dem Ende der DDR hat eine ununterbrochene Forschungswelle zu ihrer Vergangenheit eingesetzt. Der Historiker Martin Sabrow konstatierte bereits vor 20 Jahren, dass „die innere Entwicklung der DDR von einer *terra incognita* zu einem der am intensivsten erforschten Gebiete der jüngeren deutschen Geschichte geworden“ ist.²¹ Die Zahl der seitdem erschienenen Forschungsbeiträge zur DDR sind kaum zu überblicken. Dass Ernst Thälmann eine der wichtigsten politischen Ikonen und Identifikationsfiguren in der DDR war, die auf zahlreichen Wegen (u. a. durch den Film), in der DDR präsent war und weiter populär gemacht werden sollte, steht außer Frage und ist von vielen Wissenschaftlern ausführlich dargelegt worden.²²

Trotz dieser Vielzahl an Forschungsergebnissen zu den großen Komplexen zur

DDR und ihrer Geschichte sind dennoch zahlreiche Fragen offengeblieben. Nur am Rande wurden kulturelle Aspekte betrachtet. Der Historiker Gerd Dietrich hat 2018 mit seinem epochemachenden dreibändigen Werk: *Kulturgeschichte der DDR* auch diesen Bereich weitgehend abgedeckt. Auch das Schaffen der DEFA und zahlreiche dort entstandene Filme werden von Dietrich analysiert. Aufschlussreich legt er dar, wie die politische Einflussnahme auf den Betrieb aussah und ordnet die Inhalte der DEFA-Filme prägnant ihrer Entstehungszeit und gesellschaftlichen und politischen Bedingung zu, die jeweils in der DDR herrschten.

Doch auch hier bleibt eine konkrete Analyse der bewegten Bilder, also Szenenbild und Raum, eine Randerscheinung.²³ Der US-amerikanische Historiker Russel Lemmons hat in seiner Monographie zur Mythenbildung über Ernst Thälmann Maetzig's Filmen ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem durchaus auch visuelle Gestaltungselemente angesprochen werden.²⁴ Doch oft wird nicht klar, ob Lemmons geplante Drehbuchvorlagen analysiert oder eine Filmszene, die gegebenenfalls nicht wie im Drehbuch beschrieben umgesetzt wurde.²⁵ Tiefgreifende visuelle Herleitungen der filmischen Bilder fehlen auch hier. Wie zu meist bei der wissenschaftlichen Analyse zu den Thälmannfilmen stehen eher narrative Fragen im Vordergrund, bzw. wurde nach politischem Umfeld und Entstehungsgeschichte der Filme gefragt. Auf die visuelle Interpretation Thälmanns und der erzeugten Geschichtsbilder, die ihn und seine Zeit interpretieren, wurde bis jetzt nur am Rand eingegangen. Doch gerade diese Bilder sind bis heute prägend für das allgemeine Geschichtsverständnis, da sie weiterhin verwendet und gesendet werden oder Vorbilder für neue Inszenierungen sind.

Diese Studie widmet sich daher den für die Filme geschaffenen Räumen, die den

Haupt- und Nebenfiguren einen Aktions- und Interpretationsraum geben. Neben der Kreation eines historisch glaubwürdigen Ambientes charakterisieren die für die Thälmannfilme entworfenen und gebauten Räume und Szenenbilder positive und negative Figuren. Gleichzeitig sollen tagespolitisch relevante Aussagen zur Interpretation herangezogen werden. Üblicherweise sollen Spielfilme beim Publikum auf emotionaler Ebene wirken. Das kann nur funktionieren, wenn die Schauspieler im Zusammenhang mit ihrer Spielumgebung ein als glaubwürdig empfundenes Bild abgeben.

„Für wirklich hält der Filmbetrachter vor allem das, was den Eindruck von Wirklichkeit macht; für wenig eindrucksvoll wird dagegen gehalten, was diesem Illusionscharakter des Mediums nicht entspricht, sondern ihn irritiert.“²⁶

Anhand der fünf Filme über eine politisch inszenierte und instrumentalisierte historische Figur wird beispielhaft gezeigt, wie Geschichtsbilder im Film durch Räume konstruiert werden und wie ein großer Teil dieser Bilder bis heute Vorstellungen von Geschichte prägt und beeinflusst.

Konstruktion von Geschichte durch Filmbilder

„Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“²⁷

Walter Benjamin, Passagen-Werk

Bilder sollen Vergangenes anschaulich und verständlich machen. Sie interpretieren Historie, häufig im Dienst einer politischen Agenda.

„Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als eine Erinnerung und erzählbare knüpft, und es gibt zwar

Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder“,²⁸

so der Soziologe Harald Welzer, der davon ausgeht, dass das Gedächtnis ästhetisch organisiert ist, und darin eine Ursache für die Prägekraft der Bilder auf das Geschichtsbewusstsein sieht.

Literatur- und Medienwissenschaftlerin Irina Gradinari sagt in ihrer Analyse vom kollektiven Gedächtnis in Bezug auf Spielfilme zum Zweiten Weltkrieg, dass erst durch Spielfilme Erinnerungen an den Krieg „ihrer spezifisch ästhetisch-technischen Beschaffenheit gemäß geformt und Historie und Fakten im Akt der Bildgebung gewissermaßen erschaffen“ würden. Sie sagt, „dass das kollektive Gedächtnis heutzutage ein filmisches Phänomen darstellt.“²⁹ Diese Beobachtung liefert einen Erklärungsansatz für die große Popularität und den Einfluss von Spielfilmen mit historischen Sujets. Daher hat auch die Geschichtswissenschaft Bilder als Quellen in ihren Forschungskanon aufgenommen.³⁰

Seit rund 30 Jahren widmen sich auch die Historiker intensiv den Bildern.³¹ Seit dem „pictorial turn“, bzw. „iconic turn“³² der 1990er Jahre wird über Bilder als Quelle für die Geschichtswissenschaft diskutiert. Ihnen wird seitdem mehr als nur illustrativer Charakter zugeschrieben. Der Historiker Gerhard Paul, der sich dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp und dessen Konzept des „Bildakts“ angeschlossen hat, hat für die interdisziplinär ausgerichtete historiographische Beschäftigung mit Bildern den zusammenfassenden Begriff der „Visual History“ vorgeschlagen, der Bildern zu einer Neubewertung in der Geschichtswissenschaft verhelfen soll.³³ Seit dem „visual turn“³⁴ untersuchen Historiker vermehrt, wie Bilder die Aufnahme und Wiedergabe von Geschichte und Meinungen beeinflussen, formen und im kulturellen Gedächtnis³⁵ verankern können.³⁶

Horst Bredekamp schreibt in seiner *Theorie des Bildakts* Bildern eine Eigenmacht zu, die sie als „Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen und Handlungen“³⁷ auszeichnen. Mit Erfindung der Fotografie entstand „die Annahme, im Bild eine körperliche Spur des Abgebildeten wirken zu sehen“ und der Glaube, die Fotografie erzeuge den „Drang [...], das authentische Bild von Wirklichkeit zu erkennen.“³⁸ Sie galt lange Zeit als unverfälschte Wiedergabe der Realität.³⁹ „Wie die Photographie für das 19., so war der Film die spezifische Kunstform für das 20. Jahrhundert.“⁴⁰ Von den bewegten Bildern eines Films wird bis heute meistens eine „realistische Wiedergabe“ historischer Ereignisse erwartet.⁴¹

Doch noch immer werden Filme zu wenig von der Geschichtswissenschaft untersucht und wenn wird eher auf Filmnarrationen geschaut, weil der Historiker unsicher ist, wie er mit seinem „Methodenarsenal“ einer solch „komplexen Quelle“ beikommen soll.⁴²

Dem Historienfilm wurde schon in seinen ersten Lebensjahren der Status eines geschichtlichen Lehrstücks zugeschrieben. Regisseur David Wark Griffith (1875–1948) behauptete 1915, ein gut recherchierter Historienfilm würde für den Zuschauer in der Zukunft eine darüberhinausgehende Beschäftigung mit Geschichte überflüssig machen:

„The time will come, and in less than ten years ... when the children in the public schools will be taught practically everything by moving pictures. Certainly they will never be obligated to read history again.

Imagine a public library of the near future [...] you will merely seat yourself at a properly adjusted window, in a scientifically prepared room, press the button, and actually see what happened.

There will be no opinions expressed. You will merely be present at the making of history. All the work of writing, revising, collating, and reproducing will have been carefully attended by a corps of recognized experts, and you will have received a vivid and complete expression.“⁴³

Griffith glaubte von *The Birth of a Nation* (1915), sein Film stelle ein „authentisches Geschichtsdokument“ dar, das im Gegensatz zu Geschichtsbüchern die „Wahrheit“, in diesem Fall über die Ereignisse des Amerikanischen Bürgerkrieges (1861–1865), vermittele, und war überrascht, als er damit auf Widerspruch stieß.⁴⁴

Auch heute noch wird versucht, Spielfilmen einen Status als historische Quelle zuzuweisen, nicht zuletzt von den Filmmachern selbst. Über *Der Untergang* (2004, R: Oliver Hirschbiegel), der Hitlers letzte Tage vor dem Zusammenbruch des Dritten Reichs thematisiert, sagte Produzent Bernd Eichinger (1949–2011):

„Wir wollten die Geschichte erzählen, nicht kommentieren.“⁴⁵

Hirschbiegel und Eichinger behaupteten, sie würden aufgrund ihrer Recherchen in der Lage sein die geschichtlichen Abläufe im Film neutral wiederzugeben, bzw. sogar „betonen, [...] dass sie die letzten Tage im Führerbunker ‚wieder zum Leben erwecken‘ und ‚dokumentarisch verfolgen‘ wollten.“⁴⁶

Derartige Bemerkungen von Produzent, bzw. Drehbuchautor und Regisseur haben in Presse und Forschung zu lebhaften Diskussionen geführt.⁴⁷ Sie negieren den Kunstcharakter ihrer Werke, der schon allein aufgrund seiner zeitlichen Verkürzung, der Konstruktion seiner Räume, der Wahl des Bildausschnittes durch die Kamera, der Beleuchtung und all der anderen technischen und künstlerischen Mittel, wie z. B. der Mon-

tage, immer ein Kunstprodukt ist, das die Einstellung seiner Macher zum Geschehen wiedergibt. Der interpretative Charakter, der im Rückblick aus der eigenen Gegenwart⁴⁸ auf eine andere Epoche erfolgt, wird ausgeblendet.

Hirschbiegel und Eichinger sehen es nicht als ihre Aufgabe, mit ihrem Film Hitler und die NS-Zeit zu interpretieren, sondern wollen den Wunsch des Publikums befriedigen, die Vergangenheit der letzten Tage vor Kriegsende im Bunker so zu schauen, „wie das gewesen sein muss.“⁴⁹ Damit schließt sich Hirschbiegel unbewusst der überholten Lehrmeinung des Historikers Leopold von Ranke (1795–1886), Begründer der modernen Geschichtswissenschaft, an,⁵⁰ der sich mit seinem quellenkritischen und systematischen Historismus im 19. Jahrhundert von der zuvor eher philosophischen Geschichtsbetrachtung abhob. Sein aus heutiger Sicht überholter methodischer Anspruch, mit größtmöglicher Objektivität wiederzugeben, wie es gewesen sei, lebt in der Filmwelt weiter. Für Kinopublikum und viele Filmemacher wird er nach wie vor für jeden neuen Historienfilm zum Wertmaßstab.

Der Film- und Medienwissenschaftler Tobias Ebbrecht zeigt in seiner Dissertation *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* wie Motive, die mit bestimmten Sinngehalten assoziiert werden, durch ähnliche filmische Konstruktionen abgelöst, bzw. überschrieben und damit in neue Zusammenhänge gestellt und mit gewandelter Bedeutung belegt werden. So würden z. B. in *Der Untergang* (2004) Bilder aufeinandergestapelter nackter Leichen, die bis dato Assoziationen der Verbrechen in deutschen Konzentrationslagern erzeugten, im Film aus diesem Kontext herausgelöst, da sie nicht KZ-Opfer, sondern Wehrmachtssoldaten und deutsche Zivilbevölkerung zeigen.⁵¹ „Solche Adaptionen von Nachbildungen typischer Bilder“ könnten sich im Gedächtnis der Betrachter festset-

zen.⁵² Mancher befürchtet dadurch eine Umwertung deutscher Geschichte durch Spielfilme, die in wenigen Jahren stattgefunden haben wird.⁵³

Die Wirkung von Filmbildern auf die Rezipienten wird von verschiedenen Fachrichtungen untersucht. Das Forscherteam um die Soziologen Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall entdeckte in seinen Familieninterviews, dass die erzählten Memoiren der Befragten an Erlebnisse aus der NS-Zeit von Filmbildern geprägt wurden.⁵⁴

„Mehr noch als die Ereignisse und Fakten prägen sich die vom Gesamtkunstwerk Film geschaffenen Bilder und atmosphärischen Eindrücke so unwiderstehlich ein, daß sie bei einem Großteil der Betrachter alle anderen Informationsquellen überlagern und zur Wirklichkeit werden.“⁵⁵

stellt Historiker Marcus Junkelmann in Bezug auf Antikenfilme fest, was auf alle anderen Epochen übertragbar ist. Historienfilme werden von einer breiten Masse konsumiert und als Schulstoff empfohlen.⁵⁶ So konstruieren und prägen sie Geschichtsbilder, die für „authentisch“ gehalten und zum Maßstab für neu erschaffene Geschichtsbilder werden.

Historienfilme als Zeugnisse der Gegenwart

Der in der Wissenschaft als „Überblendung“⁵⁷ bezeichnete Vorgang, bei dem sich durch Filme Bilder und historische Auffassungen in den Köpfen der Zuschauer festsetzen,⁵⁸ kann bewusst intendiert sein, wenn Meinungs- und Stimmungsbilder – gerade von politischer Seite – gelenkt werden sollen. Zu Recht wird in diesem Zusammenhang immer wieder Wladimir Iljitsch Lenin (1870–1924) zitiert, der den Film 1921 aufgrund seiner

Reichweite und seiner leichten Lesbarkeit zur „wichtigsten aller Künste“ erklärte. Mit Hilfe dieses Mediums wollte er die Ideologie des neu etablierten Gesellschaftssystems bis in den letzten Winkel seines riesigen Landes tragen.⁵⁹

Auch die Filmpolitik der Nationalsozialisten unter Reichspropagandaleiter Joseph Goebbels (1897–1945), der mit der NS-Machtergreifung die Leitung über die Filmwirtschaft übernahm, zielte bis zum Ende des sogenannten Dritten Reiches darauf ab, die deutsche Bevölkerung mit Hilfe des Kinos zu indoktrinieren. Historienfilme sollten als Lehrstücke aus der Vergangenheit fungieren: Mit dem Film *Kolberg* (1945, R: Veit Harlan) z. B. sollte der Zuschauer von der militärischen Schlagkraft des Volkes überzeugt werden: Im Film wird dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. im Jahr 1813 von Generalmajor Gneisenau die Geschichte Kolbergs von 1806 in einer filmischen Rückblende erzählt: Die Bürger Kolbergs konnten ihre Stadt in einem aussichtslos erscheinenden Kampf gegen die Armee Napoleons erfolgreich verteidigen. Damit sollte auch das Filmpublikum von 1945 zu einem Volksaufstand gegen den übermächtigen Feind, die Alliierten, animiert werden. Nationalsozialistische Werke wie der Durchhaltefilm *Kolberg* (1945) gehören bis heute in die Kategorie der Vorbehaltsfilme,⁶⁰ da ihre propagandistische Wirkung im Gewand einer Darstellung historischer Ereignisse noch immer gefürchtet wird.

In diesem Buch stehen die Filme über Thälmann im Fokus, nicht weil sie ein weiteres Beispiel für Propagandafilme⁶¹ mit stark suggestiver Wirkungsabsicht aufs Publikum sind. Nicht nur Filmproduktionen in autoritären Systemen drehten und drehen Historienfilme zur Massenbeeinflussung. Auch politisch motivierte filmische Geschichtsinterpretationen in westlichen Staats- und Wirtschaftssystemen, nicht zu-

letzt Hollywoodproduktionen wie z. B. *I Aim at the Stars* (1960, R: J. Lee Thompson) – eine verklärende Sicht auf den deutschen Raketenbauer Wernher von Braun (1912–1977) – machen deutlich, dass Historie flexibel in ihrer Darstellung ist bzw. künstlerisch immer neu konstruiert wird.⁶²

Historische Persönlichkeiten werden tagespolitisch relevant interpretiert. So wird Generalfeldmarschall Erwin Rommel (1891–1944) in Billy Wilders *Five Graves to Cairo* (1943) als exzentrischer und zu fürchtender deutscher Befehlshaber mit antisemitischen Zügen beschrieben. Er wird als schwer zu bekämpfender Widersacher interpretiert, auch um die Versäumnisse der US-Führung, die zur Niederlage der amerikanischen Panzerdivision in der Schlacht am Kasserinpass führten, zu rechtfertigen.⁶³ In dem acht Jahre später erschienenen Nachkriegsfilm *The Desert Fox: The Story of Rommel* (1951, R: Henry Hathaway) wird der Generalfeldmarschall dagegen zum Kriegshelden und Widerstandskämpfer gegen das Hitlerregime stilisiert. Auch die Bundesrepublik benutzt den bereits von den Nationalsozialisten initiierten Rommelmythos in der Nachkriegszeit. Unter dem aktuellen politischen Bestreben der Wiederbewaffnung und Versöhnung mit den früheren Kriegsgegnern Großbritannien und USA wird 1959 *Rommel ruft Kairo* (R: Wolfgang Schleif) produziert, den der *Spiegel* als „leicht zerfahrene[n] Werbefilm der Bonner Bundeswehr“ bezeichnet.⁶⁴

Dass die Art und Weise dessen, was in einem Historienfilm gezeigt wird, von den jeweiligen politischen Verhältnissen der Gegenwart abhängt, war auch ein Grund für die Betrachtung der Thälmannfilme, denn ihre Entstehungszeit in drei Jahrzehnten (1950er, 1970er und 1980er Jahre) ermöglicht eine vergleichende Analyse von filmischer Geschichtsdarstellung und -interpretation eines Themas in verschiedenen Zeitabschnitten. Die Historienfilme der DEFA

werden nicht als Sonderfall betrachtet. Wie in Filmen anderer Gesellschaftssysteme offenbart sich in ihnen ihr hybrider Charakter: Sie erheben den Anspruch, eine Episode aus der Geschichte zu erzählen, dabei interpretieren sie die Ereignisse im Sinne tagespolitischer Bedingungen.⁶⁵

Sergei Michailowitsch Eisensteins (1898–1948) hoher erzieherischer und volksbildender Anspruch galt seit Gründung der DEFA am 17. Mai 1946 auch für ostdeutsche Filmproduktionen und wurde von Paul Wandel (1905–1995), Präsident der Zentralverwaltung für Volksbildung, so formuliert:

„Die Parteinahme zu den großen Schicksalsfragen unseres Volkes ist heute ausnahmslos Angelegenheit aller, auch der Künstler. Sie können nicht unpolitisch bleiben. Auch sie müssen Stellung nehmen und ihre Kraft in den Dienst des Volkes stellen, müssen sich Rechenschaft darüber geben, wo wir heute stehen und wohin wir gekommen wären. Es gilt, den Irrweg der Vergangenheit zu erkennen und den neuen Weg der ehrlichen Zusammenarbeit mit allen friedliebenden Völkern zu beschreiten. [...] Der Film muss heute Antwort geben auf alle Lebensfragen unseres Volkes. Er muss den Erfordernissen gerecht werden, die die Zeit ihm stellt. Er darf nicht mehr Opium des Vergessens sein, sondern soll den breiten Schichten unseres Volkes Kraft, Mut, Lebenswillen und Lebensfreude spenden. Vor allem aber muss das Filmschaffen getragen sein von innerer Ehrlichkeit, die die Wahrheit sucht, die Wahrheit verkündet und das Gewissen wachrüttelt.“⁶⁶

Anfangs sollte die geforderte „Wahrheit“ in den Filmen sowohl inhaltlich als auch ästhetisch vor allem „den Pseudorealismus der Goebbels’schen Ära [...] überwinden“ und sich von „ausländischen Filme[n]“, also Hol-

lywood-Produktionen und später Filmen aus der BRD abheben.⁶⁷

Für den ersten Zweiteiler über Thälmann formulierte der Autor Michael Tscherno-Hell (1902–1980) 1953, wie die „wahrheitsgetreue Wiedergabe“ der Ereignisse erfolgen sollte:

„Vor uns stand jene Frage [...]: unter welchem Gesichtspunkt wird die Wirklichkeit betrachtet, von welchem Standort aus wird die wahrheitsgetreue Widerspiegelung der Wirklichkeit gesucht? Was ist wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit? Doch nicht eine photographische Wiedergabe, eine passive Kopie, nicht die durch Anhäufung von zufälligen oder überflüssigen Details aus dem Alltag erzielte kleinliche Glaubwürdigkeit. Sondern wie es Gorki formulierte, die Erfassung der Wirklichkeit (der Gegenwart oder der Vergangenheit) von einem erhöhten, von einem erhabenen Standpunkt. [...] Die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit ist also ihre Erfassung in ihrer revolutionären Entwicklung. Und liegt einem Werk die historische Wahrheit zugrunde, dann ist der Gleichklang mit der künstlerischen Wahrheit gegeben. Die künstlerische Wahrheit stimmt immer mit der historischen überein.“⁶⁸

Das DEFA-Produktionsteam stellte sich für die Thälmannfilme hinter das Postulat Eisensteins, für den „historische Wahrheit“ etwas anderes bedeutete als für Griffith. Prominentes Beispiel ist *Panzerkreuzer Potemkin* (1925, R: Sergej Eisenstein), eines der berühmtesten Werke der Filmgeschichte: An Ende des Films fährt der aufständische Panzerkreuzer unverseht durch ein Admiralsgeschwader und ruft so den Eindruck eines Sieges beim Betrachter hervor, obwohl bekannt war, dass die Meuternden kurze Zeit nach dem Aufstand von den rumänischen Behörden im Schwarz-

meerhafen Constanta interniert worden sind. Dazu bemerkt der Regisseur:

„Das hat nichts mit Künstlerwillkür zu tun. Es demonstriert vielmehr die unumstößliche Tatsache, daß dieser Aufstand in der Flotte, wenn er damals auch noch niedergeknüppelt werden konnte, historisch gesehen einen gewaltigen Sieg in der Entwicklungsgeschichte der Revolution darstellte.

Diese historische Wahrheit bedingt natürlich jene realistische Darstellungsweise der historischen Persönlichkeiten, die unsere Filmkunst von der bürgerlichen so merkbar unterscheidet.“⁶⁹

In den DEFA-Historienfilmen musste Geschichte im Rahmen der offiziellen Doktrin als erfolgreiche Entwicklung zum Sozialismus inszeniert werden.⁷⁰ Eisenstein setzte bewusst auf den Kunst- und damit den Konstruktionscharakter des Mediums, mit dessen Hilfe er die „Menschen an Beispielen der Vergangenheit“ erziehen wollte, damit sie die „Geschichte marxistisch [...] erkennen und [...] begreifen.“ Diesem Anspruch folgten die Filmemacher auch bei der Planung und Umsetzung der Thälmannfilme.

Heroen im Historienfilm

Der medial vermittelte Kult der 1950er-DEFA-Historienfilme um Revolutionäre, Parteigründer oder Theoretiker wie Lenin, Thälmann und Marx knüpfte an eine jahrtausendealte bildgebende Tradition an. Die in Filmen immer wieder reproduzierten Bilder speisen sich aus visuellen Vorlagen und kreieren gleichzeitig neue Bildvorlagen, die das Geschichtsbewusstsein der DDR-Bürger prägen sollten.

Die Propagierung und überhöhte Darstellung eines Helden aus der Geschich-

te sollten vorbildhaft auf die Menschen der Gegenwart wirken. So hatte es bereits der schottische Essayist und Historiker Thomas Carlyle (1795–1881) gefordert. Er stellte in seiner 1846 in London gehaltenen Vortragsreihe *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* verschiedene Persönlichkeiten aus der Geschichte vor, die aufgrund ihres überlegenen Genius das Recht, bzw. die Pflicht hätten, die Welt heroisch zu führen.⁷¹ Seine Ideen der *Great Man Theory*, der zufolge außergewöhnliche Personen aufgrund ihrer herausragenden Charaktereigenschaften die Welt verändern, beeinflussten sowohl den Sozialismus als auch den Faschismus.⁷²

In der bildenden Kunst manifestierte sich diese Einstellung in der Porträtpraxis. Seit tausenden von Jahren lassen sich Herrscher verschiedener Länder und Epochen in Bildnissen verewigen, um ihren Status und Machtanspruch zu demonstrieren.⁷³ Porträts als Herrscherbildnisse können dabei Stellvertreterpositionen erfüllen oder den Zusammenhang göttlicher Zustimmung darstellen.⁷⁴ Der Buchdruck erleichterte die Verbreitung jener Bildnisse. Seine Erfindung markiert einen ähnlich revolutionären Medienwechsel wie die Erfindung des Films. Beide wurden kurz nach ihrer Entdeckung dem Führungs- und Herrschaftsanspruch dienstbar gemacht. Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) wird in diesem Zusammenhang von Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger als „erster deutscher Filmstar“⁷⁵ bezeichnet, denn der Kaiser nutzte den Film, um sich als absoluter Herrscher zu inszenieren.⁷⁶

In der Sowjetunion wurden seit den 1930er Jahren Filme gedreht, die vor allem Lenin und Josef Stalin (1878–1953) als sozialistische Helden feierten. Viele der unter NS-Leitung produzierten Historienfilme überhöhen historische Persönlichkeiten in ihrer filmischen Darstellung zu überlegenen Führergestalten, deren Handeln in der Vergangenheit vorgeblich Zielen diene, die de-

nen der NS-Ideologie entsprachen. *Carl Peters* (1941, R: Herbert Selpin), *Ohm Krüger* (1941, R: Hans Steinhoff, Karl Anton, Herbert Maisch) oder *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939, R: Hans Steinhoff) z. B. interpretieren Geschichte im Sinne gegenwärtiger NS-Politik.⁷⁷

Auch in der BRD dienten – gerade in der Hochzeit des Kalten Krieges in den 1950er Jahren – Heldenfiguren aus der jüngeren Vergangenheit durch ihre filmische Verklärung dazu, aktuelle Politik positiv auszulegen. Es wurden Filme geschaffen, die heutigen Betrachtern nicht weniger propagandistisch anmuten und politisch motiviert ihre Interpretationen der Geschichte aus tagespolitischen Aspekten heraus konstruierten.⁷⁸ In *Sauerbruch – Das war mein Leben* (1954, R: Rolf Hansen) z. B. wird der Arzt und Forscher in einem Berlin des Jahres 1948 verortet, das kaum etwas vom gerade beendeten Krieg, alliierter Besatzung oder der Luftbrücke spürbar werden lässt. Professor Ferdinand Sauerbruch (1875–1951) wird zu einem überlegenen Idol verklärt. In filmischen Rückblicken lassen die Filmemacher ihn auf historische Persönlichkeiten wie z. B. Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg (1847–1934) auf dem Sterbebett treffen, der durch die Unterhaltung mit dem Arzt als würdevoller Kriegsheld vergangener glorreicher Zeiten interpretiert und von politischen Verfehlungen freigesprochen wird.⁷⁹ Der Film zeichnet ein geradezu gegenteiliges Geschichtsbild zum Thälmannzweiteiler Maetzig. So werden z. B. die Kommunisten der Münchener Räterepublik nach der Novemberrevolution als durchtriebener mordender und marodierender Haufen charakterisiert.⁸⁰

Ebenfalls im gleichen Jahr wie *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) kam der Film *Canaris* (1954) von Alfred Weidenmann (1916–2000)⁸¹ in die bundesdeutschen Kinos. Der bis heute in seinem oszillierenden Handeln zwischen Widerstand und Zuarbeit zum NS-System schwierig einzuordnende

Admiral Wilhelm Canaris (1887–1945) wird im Film als menschenfreundlicher Widerständler gegen das Hitlerregime inszeniert,⁸² obwohl er als Leiter der Deutschen Abwehr für die NS-Regierung im Ausland spionierte.⁸³ Der Film, heute auf filmportal.de gleich im ersten Satz mit „Geschichtsverfälschung à la 1950er Jahre“ beschrieben, gibt allein Adolf Hitler, SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich (1904–1942) und einigen wenigen mit ihnen Verbündeten die Schuld an den NS-Verbrechen.⁸⁴ Das deutsche Volk und den deutschen Soldaten inszeniert er als Opfer Hitlers und seiner Eroberungskriege. In damaligen Kinoanzeigen wurde der im Stil des Film Noir gedrehte, sowohl als Agenten-, als auch Historienfilm funktionierende Streifen beworben mit: „Noch nie war ein Film so aktuell“ und „Selten wurde ein Film mit so großem künstlerischem Ernst gestaltet.“⁸⁵

Ein Jahr nach dem Thälmannzweiteiler wird in Westdeutschland *Stresemann* (1956, R: Alfred Braun) uraufgeführt. Er thematisiert die Geschichte um Reichsaußenminister und Reichskanzler Gustav Stresemann (1878–1929) und seine deutsch-französische Friedenspolitik nach dem Ersten Weltkrieg. Er verschweigt die monarchistische und nationalistische Einstellung des DVP-Politikers, mit der er vor dem Krieg als eifriger Verteidiger der Flotten- und Kolonialpolitik aufgetreten war, um das Heldenimage der Hauptfigur nicht zu beschädigen. Finanziert durch Bundesbürgschaften und andere staatliche Subventionen, beschreibt der Film eher die Politik von Bundeskanzler Konrad Adenauer (1876–1967) als die Stresemanns.⁸⁶

Im Fall der neu gegründeten DDR stand nicht, wie in der Sowjetunion, der regierende Machthaber Josef Stalin im Mittelpunkt des Personenkultes, sondern der ehemalige KPD-Vorsitzende Thälmann wurde zur Medienikone gemacht.⁸⁷ Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck (1876–1960) und später Erich

Honecker behaupteten, politisch zu verwirklichen, was Thälmann immer angestrebt habe. Filme über ihn spielten eine entscheidende Vermittlerrolle. Sie halfen, die Ikone Thälmann zu formen. Daher wurden diese Historienfilme auch nicht als biographischer Lebenslauf angelegt.⁸⁸ Es ging nicht darum, die persönliche Entwicklung eines Menschen mit Schicksalsschlägen und individuellem Wandel von der Geburt bis zum Tod zu zeigen. Stattdessen wurde ein hagiographisch anmutendes Heldenepos aus marxistisch-leninistischer Weltsicht produziert, der Hauptfigur ausschließlich positive Charakteristika wie Mut, Märtyrertum, geistige Überlegenheit, Fleiß und Kraft zugeschrieben. Es entstanden Bilder, die im Laufe der Zeit immer mehr erstarrten. Aus Thälmanns Biographie wurde herausgefiltert, was gegenwärtige politische Ansprüche trug, zum Selbstverständnis der SED-Regierung passte und ihrer Legitimation diente.

Visualisierung von Geschichte – Szenenbild und Raum

Ausschlaggebend für politisch motivierte Historienfilme ist die Überzeugungskraft der bewegten Bilder auf den Zuschauer, der Authentizität⁸⁹ und Glaubwürdigkeit erwartet. Wiedererkennbare Historizität stellt sich für die Rezipienten in erster Linie über vorhandene, im individuellen Bildgedächtnis gespeicherte Bildformeln her, die durch die Wiederholung in verschiedenen Medien zur Erwartungshaltung führt, wie die Umgebung einer historischen Epoche auszusehen habe.

Wie entsteht grundsätzlich der Eindruck von Wirklichkeitstreue im Film? Wie wird er von Regisseur, Szenenbildner, Kameramann und den anderen Beteiligten mit Hilfe ihrer Mittel erzeugt? Der Zuschauer kann ja nur etwas als historisch stimmig empfinden, wenn visuelle Vorkenntnisse über die Ereig-

nisse und Personen vorhanden sind. Diese Studie fragt nach bildlichen Vorlagen und ihrer Herkunft sowie der Ausbildung und Wechselwirkung von gleichartigen Motiven und Szenenbildern im Film.

Der Film als bildprägendes Medium liefert selbst den Maßstab für die Akzeptanz eines Bildes mit historischem Motiv. Vorstellungen historischen Geschehens werden zum großen Teil durch Filme geformt und weitergetragen. Beispielhaft dafür sind Aufnahmen des Frontgeschehens im Ersten Weltkrieg aus *All Quiet on the Western Front* (1930), die immer wieder in Dokumentarfilmen wie z. B. *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009) eingefügt wurden, da Filmaufnahmen der realen Kriegsergebnisse an vorderster Front nicht vorhanden waren.⁹⁰ Sie wurden für die Zuschauer folgender Filme dieses Themas zur Messlatte dafür, wie Grabenkämpfe und Fronten im Ersten Weltkrieg auszusehen haben.

Der Historienfilm schöpft nicht nur aus filmischen Quellen, auch Historienmalerei, Fotografie oder Werbung liefern dem Zuschauer – je nach Bekanntheit – das Versprechen der Wirklichkeit mit. So entstehen im wechselseitigen Zusammenspiel von Filmen und anderen Medien wiedererkennbare Umgebungen. Mit künstlerischen Mitteln, wie z. B. der Farbe, der Beleuchtung oder der Hintergrundmusik werden diese Orte positiv oder negativ charakterisiert. Nur die Überzeugungskraft der Kunst vermag diese Mischung aus Geschichte und ideologischer Botschaft herzustellen. Historie wird gewertet und der Zuschauer in seiner Meinung über das Gesehene gelenkt.

Den Filmräumen fällt eine der wichtigsten Funktionen für die filmische Vermittlung von Geschichte zu. Regisseure wie Griffith weisen darauf. Er begründet den Wahrheitsanspruch seiner historischen Darstellung mit der genauen Nachbildung der Filmräume: In dem dreistündigen Epos *The Birth*

of a Nation (1915) über den Amerikanischen Bürgerkrieg und die Reconstruction werden Szenen in historisch nachgestalteten Räumen, in den Zwischentiteln des Stummfilms durch den Vermerk: "AN HISTORICAL FACSIMILE" hervorgehoben, zusammen mit einer Angabe der Bildquelle, die als Vorlage diente (z. B. die Fotografie von Mathew Brady von der Theaterloge, in der Präsident Abraham Lincoln im April 1865 erschossen wurde).

Auch der Szenograph fühlt sich den Anforderungen an Authentizität und Glaubwürdigkeit verpflichtet. Bernd Lepel (*1944), Szenenbildner für *Der Untergang* (2004), äußerte sich zu seiner Arbeit an den Kulissen des Hitlerbunkers:

„Bei anderen Filmen ist oft Phantasie mehr gefordert, Phantasie im Sinne von freier Interpretation. Hier war das Wichtigste für uns die Herausforderung, authentisch zu sein. Also möglichst keine Dinge zu tun, die irgendwie später belächelt werden könnten, weil sie ganz einfach nicht stimmen. Ich glaube kaum, dass jemand den Führerbunker von innen noch kennen wird, sowieso das Publikum wird das nicht kennen aber trotzdem wollen wir hier ein Bild abgeben, was tatsächlich, wie wir, soweit nach unserem Wissen, authentisch überkommen wird. Also der Zuschauer kann sich verlassen drauf, dass er hier wirklich etwas vorgesetzt bekommt, was wirklich so ausgesehen hat, in Berlin, in der Voßstraße. [...] Auch die Illumination, das ist ja alles Original, wird auch nicht durch extra Beleuchtung unterstützt, wird also so eine Stimmung sein, später im Film, wie es wirklich war.“⁹¹

Auch wenn Szenenbildner und Regisseure glauben, sie wären in der Lage, Filmbauten so zu konstruieren, „wie es wirklich war“, werden durch den Kunstcharakter des Me-

diums Geschichte und Figuren gewertet. Darin liegt der Ausgangspunkt dieser bildwissenschaftlichen Analyse. Anknüpfend an die Forschungsarbeiten von Historikern wie Gerhard Paul oder Christoph Hamann, die Bilder in ihren Quellenkanon aufgenommen haben und ihre politische Wirkmacht untersuchen, wird nach der Herkunft der Filmräume gefragt und die Visualisierung der Filminhalte bildwissenschaftlich betrachtet. Es wird gefragt, wie Geschichtsbilder aus marxistisch-leninistischem Weltbild heraus konstruiert und mit welchen Mitteln diese den tagespolitischen Anforderungen angepasst wurden. Auf welche Bildformeln und Ikonen griffen die Filmemacher zurück um glaubwürdig zu sein? Wann müssen Räume Wiedererkennungswert aufweisen? Wie erfolgte eine charakterisierende Ausstattung und nach welchen Vorlagen wurden Räume konstruiert? Und nicht zuletzt: Welchen Einfluss üben diese Bilder auf heutige Geschichtsvorstellungen aus?

Sowohl Filmwissenschaftler wie Tobias Ebbrecht oder Gertrud Koch als auch Soziologen wie Harald Welzer erforschen die Wirkung der Filmbilder, Sabine Moller das Rezeptionsverhalten der Zuschauer;⁹² darauf aufbauend wurde ermittelt, wie Motive und Räume in den Thälmannfilmen Wirksamkeit entfalten konnten und warum sie wann, wie eingesetzt wurden. Welchen Ursprung hat ihre Überzeugungskraft?

Das Szenenbild gehört neben den Schauspielern sowie deren Dialogen und Handlungen „zu den herausragenden Merkmalen eines jeden Spielfilms“⁹³, zum wesentlichen Handlungsträger. Doch ist der Szenenbildner⁹⁴ der häufig vom Filmkonsumenten am meisten unterschätzte Filmmitarbeiter,⁹⁵ obwohl er an der Wirkung der Filmbilder entscheidenden Anteil hat und von Beginn an für den Entwurf und die Planung der Spielräume zuständig ist.⁹⁶ Der Anspruch, Geschichte einerseits zu interpretieren, andererseits „authentisch“ wie-

1 EINLEITUNG

derzugeben, unterscheidet die Arbeit des Szenenbildners im Film gravierend vom Theater, denn:

„Hier ist Realistik des Requisites und der Dekoration wesentlich. Der Zuschauer wird empfindlich in seiner Illusion gestört, wenn er sieht, daß die Mauern einer Burg aus Gips statt aus Quadersteinen gebaut sind, daß das Liebespaar auf einem Rasen aus künstlichem Gras Platz nimmt oder daß der Bart Heinrichs VIII. angeklebt ist. Diese Beobachtung gibt zu denken, und sie führt uns bei näherer Überlegung zur Erkenntnis eines der wichtigsten Wesensgesetze des Films. Beim Film spielen nämlich Requisite und Dekoration und damit Milieu, Umwelt und Zeit stets in ganz besonders starkem Maße selbst mit, man könnte auch sagen: das Milieu wirkt im Film neben den Personen als selbstständiger Faktor mit.“⁹⁷

Die Filmräume und Szenenbilder der Thälmannfilme bilden die Grundlage dieser Untersuchung.⁹⁸ Im Fokus der Betrachtung stehen die Filmbilder und Entwürfe der Szenographen, die in den Archiven des Potsdamer Filmmuseums, der Berliner Kinemathek und bei den Filmemachern vorhanden sind.⁹⁹ Drehbücher, Produktionsfotos, Produktionsnotizen und andere schriftliche Hinterlassenschaften wurden herangezogen, da sie Aufschluss über die Gründe für die Umsetzung oder auch das Verwerfen bestimmter Filmräume geben konnten.

Die Erforschung von Herkunft und Stellenwert wiederkehrender Bildformeln, der Räume und Motive der Filme erfolgt über

die Suche dieser in früheren und zeitgleichen Filmen, dem Vergleich mit Fotografie, Malerei, Werbegrafik, Plakatkunst und anderem.

Grundlage dieser Untersuchung sind die in den Filmen gezeigten historischen Motive und ihre Herleitung, Entwicklung, Interpretation und heutige Verwendung. Eine chronologische Abhandlung der Filme erschien wenig sinnvoll. Die in den Filmen dargestellten Räume wurden nach ihren vergleichbaren Inhalten sortiert, daran schließt sich problemorientiert ihre Analyse an. Vor dem Hintergrund der deutschen, aber auch internationalen Filmgeschichte der Zeit werden Stil- und Ausstattungsentscheidungen untersucht, jenseits einer rein ideologischen, bzw. ideologiekritischen Betrachtung. Da dem Material dieser Filme inzwischen selbst vielfach Dokumentationscharakter zugewiesen wurde, wird der Bildbau in diesen Filmen als handelnder Akteur gezielt betrachtet und analysiert, kunst- und bildgeschichtliche Traditionen aufgezeigt und Bild- bzw. Motivwanderungen nachgegangen.

Das kurz nach der DDR-Gründung visualisierte Geschichtsbild um die Partei und Thälmann scheint auf den ersten Blick über die vierzigjährige DDR-Geschichte hinweg geblieben zu sein und sich in den Filmen zu wiederholen. Mit den Szenenbildern werden Grundaussagen transportiert, für die das einzelne konkrete historische Ereignis nur nachrangige Bedeutung hat. Aber durch sie konnten das grundsätzlich gleichbleibende Bild Thälmanns variiert und Aussagen über die politische Gegenwart getroffen werden.

Anmerkungen

- 1 Siegfried Kracauer: *Der historische Film*, 1940, in: ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Hrsg. Karsten Witte), Frankfurt am Main 1974, S. 44.
- 2 Sergej Eisenstein: *Der sowjetische historische Film*, in: *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960, S. 78.
- 3 Gertrud Koch beschreibt in: *Nachstellungen – Film und historischer Moment*, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 216–229 die Anekdote eines ungarischen Filmemachers, der von einer inszenierten Szene berichtet, die aber für dokumentarisch gehalten wird und in dieser Weise immer wieder als solche in Filmen präsentiert wird. Die Szene zeigt einen Überfall auf ein russisches Dorf im Zweiten Weltkrieg. Gedreht und gebaut wurde selbiges jedoch in Ungarn. S. 222f.
- 4 Zahlreiche DDR-Dokumentarfilme enthalten Szenen aus DEFA-Spielfilmen: z. B. *Arbeit, Brot und Völkerfrieden* (1988), *Ernst Thälmann. Anmerkungen zu einem Kämpferleben* (1979), *Ernst Thälmann – Deutschlands unsterblicher Sohn* (1988/89), *Du und mancher Kamerad* (1956, R: Andrew Thorndike, Annelie Thorndike). Siehe auch Kapitel 6. 9. November 1918. Karl Liebknecht und das Berliner Schloss – Inszenierung eines Herrschaftssymbols.
- 5 Es ist der letzte von acht Filmen für den Schulunterricht, die aus *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) erstellt wurden. Deutsches Zentralinstitut für Lehrmittel (Hrsg.), Walter Gebhardt: *Beiheft zum Unterrichtsfilm. Die Zerschlagung der faschistischen Armeen durch die Sowjetarmee 1943–1944 (Agfacolor)*, Berlin 1960, S. 10.
- 6 Ebd., S. 30.
- 7 Ebd., S. 29.
- 8 Ebd., S. 33.
- 9 Ebd., S. 32.
- 10 Zur Wahrnehmung des Zuschauers von Geschichte durch den Film: Rasmus Greiner: *Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms*, Berlin 2020.
- 11 Zum Aufbau des Mythos Ernst Thälmann seit den 1920er Jahren: Russel Lemmons: *Hitler's Rival. Ernst Thälmann in Myth and Memory*, Kentucky 2013.
- 12 Der Begriff „Ikone“ wird hier im Sinne einer Person verwendet, die bestimmte Werte und Vorstellungen verkörpert.
- 13 Annette Leo: *„Stimme und Faust der Nation.“ – Thälmann-Kult kontra Antifaschismus*, in: Jürgen Danyel (Hrsg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995, S. 205–211.
- 14 Jürgen Danyel: *Vorwort*, in: ders., 1995, S. 11–14.
- 15 Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Herrschaft und Alltag in der DDR 1971–1989*, 4. Auflage, Berlin 2013, S. 37–52, 59–74.
- 16 Siehe auch Kapitel 4. Kleinbürgerlichkeit oder Proletarierimage – Thälmanns (v)erklärte Herkunft.
- 17 Der Zweiteiler sollte anlässlich des 40. Jahrestages der Vereinigung von KPD und SPD gezeigt werden und den XI. SED-Parteitag vorbereiten. Gleichzeitig wurde er in politischen Einrichtungen wie z. B. Bezirksparteischulen aufgeführt.
- 18 Erich Honecker prägte den Begriff auf der 9. Tagung des ZK der SED 1973. Er drückt aus, dass wirtschaftlich die Erfüllung „der Bedürfnisse der Menschen“ im Vordergrund stehen soll. Peter Borowsky: *Die DDR in den siebziger Jahren*, auf: <http://www.bpb.de/izpb/10111/die-ddr-in-den-siebziger-jahren> 2002 (20.09.2023). Dietrich, 2018, S. 1373f.
- 19 Der Zweiteiler aus den 1950er Jahren fand in der Wissenschaft die mit Abstand größte Beachtung, siehe Fußnote 20. Weniger wurde der Fernsehfilm der 1980er Jahre betrachtet, u. a. Lemmons, 2013, Thomas Beutelschmidt: *Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR*, Berlin 2009, S. 48. Über den Jugendfilm von 1975 lag zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit keine wissenschaftliche Veröffentlichung vor.
- 20 u. a.: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000. Detlef Kannapin: *Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945–1955/56*, Köln 1997. Sandra Langenhahn: *Ursprünge und Ausformung des Thälmannkults*, in: *Leit- und Feindbilder in DDR-Medien*, Schriftenreihe Medienberatung, Heft 5, Bonn 1997, S. 55–65. Russel Lemmons: *“Great Truths and Minor Truths”: Kurt Maetzig's Ernst Thälmann Films, the Antifascism Myth, and the Politics of Biography in the German Democratic Republic*, in: John E. Davidson, Sabine Hake (Hrsg.): *Framing the Fifties*, New York 2007, S. 91–105. Lemmons, 2013.
- 21 Martin Sabrow: *Das Diktat des Konsenses. Geschichtswissenschaft in der DDR 1949–1969*, München 2001, S. 7.
- 22 Kaum eine Überblicksdarstellung über die Geschichte der DDR kommt ohne eine Erwähnung

- der Filme und ihre Entstehung aus: u. a. Iklo-Sascha Kowalczuk: *Das bewegte Jahrzehnt. Geschichte der DDR von 1949 bis 1961*, Bonn 2003, S. 131–144. In Kapitel 14 Literatur und Kultur, in dem Kowalczuk auch auf die Filmproduktion der frühen DDR eingeht, werden die Filme und ihre Entstehung im politischen Kontext, nicht in ihrer visuellen Umsetzung besprochen.
- 23 Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Band I, II und III, Göttingen 2018.
- 24 Lemmons, 2013.
- 25 Lemmons erläutert zum Beispiel, wie die Bilder von Marx und Engels die Parteigründungssequenz ideologisch untermauern würden. Sie sind im Film allerdings nicht an der Wand angebracht worden, sondern nur im Drehbuch erwähnt. Außerdem behauptet er "Photographs of Lenin, Liebknecht, and Luxemburg grace the walls of working-class homes and party offices." Porträts von Liebknecht und Luxemburg sind aber im Film nur in Thälmanns Wohnung zu sehen. Auch die Beschreibung Thälmanns und Lenins, die in der Kremlsequenz der *Internationale* vom Fenster aus lauschen, entspricht nicht der umgesetzten Szene, in der Thälmann mit Vierbreiter am Fenster steht. Lemmons, 2013.
- 26 Koch, 2003, S. 222f.
- 27 Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1983, Bd. 1, S. 596.
- 28 Harald Welzer: *Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung*, in: ders. (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995, S. 7–13, S. 8.
- 29 Irina Gradinari: *Kinematografie der Erinnerung*. Band 1: *Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*, Wiesbaden 2020, S. 6.
- 30 Die Diskussion in der Geschichtswissenschaft über die Methode bei der Behandlung von Bildquellen ist nicht abgeschlossen. Über den Quellenwert des Films an sich herrscht Einigkeit. Günter Rieder: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96–113, ders.: *Visual History*, auf: *Docupedia-Zeitgeschichte* https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul 2016 (20.09.2023). Ders.: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016. Zu aktuellen Projekten: *Visual History. Online-Nachschlagewerk für die Historische Bildforschung* <https://www.visual-history.de/> (20.09.2023).
- 31 Einen Überblick über die Bildforschung in der Geschichtswissenschaft gibt Gerhard Paul: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: ders. (Hrsg.): 2006, S. 7–36. Rainer Rother (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
- 32 Der Begriff ist dem "linguistic turn" aus der Philosophie entlehnt, der zu einem grundlegenden Wandel in der Methode von der Bewusstseinsphilosophie zur Sprachanalyse führte. 1992 führte W. J. T. Mitchell den Begriff "pictorial turn" ein, gleichzeitig beschrieb Gottfried Boehm den "iconic turn". Beide Bildtheoretiker erkundeten das Eigenleben der Bilder in der Kultur. W. J. T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40. Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: der. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38. Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 26–46. W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, darin auch das Vorwort von Hans Belting, S. 7–10.
- 33 Paul, 2006 u. a. widmeten sich dem Bild als Quelle und der Frage des Umgangs mit ihm in der Geschichtswissenschaft: Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2001. Gerhard Paul: *BilderMACHT*, Göttingen 2013. Bernd Roeck: *Das historische Auge*, Göttingen 2004. Die Sicht verschiedener Wissenschaftsbereiche auf die Bildbetrachtung, in: Christa Maar, Hubert Burda: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004. Kritische Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung fordern, z. B.: Christoph Hamann: *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007. Michael Sauer: *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen Interpretationsmethoden Unterrichtsverfahren*, Seelze-Velber 2000. Hans-Jürgen Pandel: *Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation I*, Schwalbach 2008.
- 34 W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Berlin 2018, S. 101–135.
- 35 Das Kulturelle Gedächtnis bezeichnet „die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhundert-, ja teilweise jahrtausendlanger Wiederholung gehörten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.“ Jan Assmann: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*, München 2006, S. 67–75, S. 70. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 7. Auflage, München 2013.

- 36 Zur Einordnung des Films als Quelle für den Historiker: Johannes Etmanski: *Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze*, in: Klaus Topitsch, Anke Brekerbohn: „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa, Reihe Geschichte, Band 11, 2004, S. 67–77.
- 37 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 326.
- 38 Ebd., S. 190. Die Fotografie ordnet Bredekamp dem „substitutiven Bildakt“ zu, bei dem Körper und Bilder wechselseitig austauschbar erscheinen.
- 39 Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 4. Auflage, Hamburg 2014, S. 60–69 und 170–207. Zu Authentizität und Fotografie: Volker Wortmann: *Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten sollen? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen*, in: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines Ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 163–184.
- 40 Horst Bredekamp: *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen*, 2004.
- 41 Rainer Wirtz: *Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History*, in: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch?*, Konstanz 2008, S. 9–32.
- 42 Johannes Hürter, Tobias Hof (Hrsg.): *Verfilmte Trümmerlandschaften*, Berlin 2019, S. 3f. Auch Rasmus Greiner fordert Historiker der Visual History auf, sich den Herausforderungen des Films zu stellen, auch wenn noch methodische Unsicherheiten vorherrschen. Greiner, 2020, S. 47f.
- 43 D. W. Griffith: *“Five Dollar ‘Movies’ Prophesied”*, in: The Editor, 24.04.1915, zitiert nach: Robert Lang (Hrsg.): *The Birth of a Nation*, New Brunswick u. a. 1993.
- 44 D. W. Griffith: *Erwiderung an den New York Globe*, in: New York Globe, 10.04.1915, zitiert nach: absolut Medien (Hrsg.): *DVD Booklet. Geburt einer Nation*, 2008, S. 30–33.
- 45 Max Brym: *„Der Untergang“: Mitleiden mit Hitler?*, auf: haGalil.com. *Jüdisches Leben online*, <https://www.hagalil.com/archiv/2004/08/adolf-hitler.htm>, 2004, (20.09.2023).
- 46 Britta Wehen: *Historische Spielfilme – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?*, 11.09.2012, auf: Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme-ein-instrument-zur-geschichtsvermittlung/#footnote-reference-1> (20.09.2023).
- 47 In den Diskussionen stand die Darstellung Adolf Hitlers durch Bruno Ganz im Vordergrund. Alexandra Hissen: *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945. Ein filmgeschichtlicher Überblick*, Trier 2010. Sabine Hake: *Screen Nazis. Cinema, History, and Democracy*, Wisconsin 2012, S. 224–253. Waltraud ‚Wara‘ Wende: *Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse*, Würzburg 2011, S. 89–111. Kritik an der Darstellung übten z. B.: Jan Weyand: *So war es. Zur Konstruktion eines nationalen Opfermythos im Spielfilm „Der Untergang“*, in: Willi Bischof (Hrsg.): *Filmri:ss. Studien über den Film „Der Untergang“*, Münster 2005, S. 39–68. Lars Quadfasel: *Ummenschen, menschlich gesehen*, in: ebd.: S. 113–146. Hito Steyerl: *Mimesis als Anpassung*, in: ebd.: S. 29–37. Michael Wildt: *„Der Untergang“: Ein Film inszeniert sich als Quelle*, in: Fischer/Wirtz, 2008, S. 73–86. Zum Rezeptionsverhalten: Wilhelm Hofmann, Anna Baumert, Manfred Schmitt: *Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse*, in: *Zeitschrift für Medienpsychologie* 17/2005, S. 132–146.
- 48 Zur Verbindung von Gegenwart und der Produktion von Historienfilmen, u. a.: Laurence Raw, Defne Ersin Tutan (Hrsg.): *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*, Jefferson u. a. 2013. Verschiedene Filme werden auf diese Frage hin analysiert. „The contributions included in this book all look at the question of adapting history from a Darwinian perspective, with the emphasis placed on the ways in which individuals and/or communities make sense of the world around them, and subsequently transform it.“ S. 15.
- 49 Zu den öffentlichen Aussagen des Regisseurs, u. a.: Weyand, 2005, S. 39–68.
- 50 Rudolf Vierhaus: *Ranke's Begriff der historischen Objektivität*, in: Reinhardt Koselleck, Wolfgang J. Mommsen, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*, München 1977, S. 63–76. Wolfgang J. Mommsen: *Leopold von Ranke und die moderne Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 1988. Rudolf Vierhaus: *Leopold von Ranke. Geschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Kunst*, in: *Historische Zeitschrift*, 01.04.1987, Band 244(2), S. 285–298. Otto Gerhard Oexle: *Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung*, in: ebd., 01.02.1984, Band 238(1), S. 17–55.
- 51 Ebbrecht, 2011, S. 235–245.
- 52 Ebd., S. 243.

- 53 U. a. Steyerl, 2005. Weyand, 2005.
- 54 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: „*Opa war kein Nazi*“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002, S. 105–133.
- 55 Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, Mainz 2004, S. 15.
- 56 Z. B. Kulturfiliale Gillner und Vera Conrad (Hrsg.): *Der Untergang, Materialien für den Unterricht*, 2004, auf: http://www.bernhard-springer.de/Filmsemiotik_Filmemacher/Springer%20Filmheft%20DER%20UNTERGANG.pdf (20.09.2023).
- 57 Welzer, 2002, S. 189.
- 58 Wie Historienfilme auf Geschichtsvorstellungen der Zuschauer Einfluss nehmen untersuchte u. a. Andreas Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme*, Berlin 2010. Er befragte Geschichtsstudenten nach ihren Geschichtsbildern über Antike und Mittelalter im Zusammenhang mit ihren Kenntnissen aktueller Historienfilme, wobei sich der Einfluss des Films als vorrangig erwies. Sabine Moller: *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*, Berlin 2018, untersucht, wie Filme das Geschichtsbewusstsein der Zuschauer beeinflussen.
- 59 So überliefert z. B. von A. Lunatscharski, in: Günther Dahlke, Lilli Kaufmann: *...wichtigste aller Künste. Lenin über den Film*, Berlin 1970, S. 171.
- 60 Sogenannte „Vorbehaltsfilme“ sind Werke aus der Zeit des Nationalsozialismus, die als kriegsverherrlichend, rassistisch oder volksverhetzend eingestuft werden und nur mit Zustimmung der Murnau-Stiftung, welche die Rechte an diesen Filmen hat, und im Rahmen einer Erläuterung gezeigt werden dürfen. Rainer Rother: *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Berlin 2019, S. 171.
- 61 Im engeren Sinne bezeichnet „Propagandafilm“ Werke, die den Zuschauer gezielt zu manipulieren versuchen und oft von politischer Seite aus gefördert und in Auftrag gegeben werden. Er umfasst aber auch im weiteren Sinne Filme, die für bestimmte politische Parteien oder Interessengruppen eintreten. Ilona Grzeschik: *Propagandafilm*, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2002, S. 559–563, o. A.: *NS-Propagandafilme*, auf: [filmportal.de](http://www.filmportal.de) <http://www.filmportal.de/thema/ns-propagandafilme> (20.09.2023).
- 62 Ein Gegenbild dazu liefert z. B. der sieben Jahre später von der DEFA produzierte Zweiteiler *Die gefrorenen Blitze* (1967, R: János Veiczi), in dem Wernher von Braun als dandyhafter, seinen Adelsstand betonender „Raketenbaron“ interpretiert wird, der auf seinen eigenen materiellen Vorteil bedacht und seinem talentierten Mitarbeiter intellektuell unterlegen ist. Der US-Film *I Aim at the Stars* (1960) erhielt auch staatliche Unterstützung. Im Vorspann wird dem „Verteidigungsministerium und besonders der Armee der Vereinigten Staaten“ Dank für die „Mitarbeit und Unterstützung bei der Herstellung dieses Films“ ausgesprochen. Dazu auch die Analyse Van Ripers von sechs Filmen, entstanden zwischen 1947 und 1995, über den Bau der Atombombe. Sie zeigt, wie die jeweilige politische Situation der Entstehungszeit die Filme geprägt hat. Dabei stehen die Verbindungen von amerikanischen Wissenschaftlern, Militär und Politik im Vordergrund. A. Bowdoin Van Riper: *“The Physicists Have Known Sin”: Hollywood’s Depictions of the Manhattan Project 1945–1995*, in: Raw/Tutan, 2013, S. 97–116.
- 63 Ralf Georg Reuth: *Rommel. Das Ende einer Legende*, München 2012.
- 64 Unter der Rubrik *Film. Neu in Deutschland. Rommel ruft Kairo*, in: *Der Spiegel*, Nr. 13, 25.03.1959, S. 53. Ein Jahr später produziert Großbritannien *Foxhole in Cairo* (R: John Llewellyn Moxey), der den gleichen Stoff aus britischer Perspektive umsetzt.
- 65 Ernst Karpf: *Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen Films*, in: der. (Hrsg.): *Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film*, Arnoldsrainer Filmgespräche, Band 9, Frankfurt am Main 1992, S. 13–20.
- 66 Zitiert nach: Ralf Schenk: *Eine kleine Geschichte der DEFA*, Berlin 2006, S. 19f.
- 67 Hans Klering: *Tägliche Rundschau* vom 18.05.1946, zitiert nach: VEB DEFA Studio für Spielfilme (Hrsg.), Albert Wilkening: *Betriebsgeschichte der DEFA von 1945–1950*. Teil 1, Potsdam 1981, S. 54.
- 68 Michael Tschesno-Hell, in: *Deutsche Filmkunst 1954*, 1, S. 13f. und DEFA-Pressedienst, Michael Tschesno-Hell, *Einige Gedanken zum Thälmann-Film*, 1953, o. S.
- 69 Eisenstein, 1960, S. 80.
- 70 Jegliche historische Darstellung, sowohl als fachwissenschaftlicher Beitrag, als auch im fiktiven, künstlerischen Ausdruck, war an das DDR-Geschichtsverständnis gebunden, bei dem historische Wissenschaft und politisches Handeln miteinander verschmolz und „das die historische Erkenntnis zur Waffe im Klassenkampf und die Politik der SED-Führung für wissenschaftlich erklärte.“ Martin Sabrow: *Einleitung: Geschichtsdiskurs und Dok-*

- tringesellschaft*, in: ders. (Hrsg.): *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2000, S. 9–35, S. 22.
- 71 Carlyle unterschied fünf Typen des Helden­tums: den Propheten (Mohammed), den Dichter (Dante und Shakespeare), den Prie­ster (Luther und Knox), den Schriftsteller (Johnson, Rousseau, Burns), den Herrscher (Cromwell und Napoleon). Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Another Leaf Press 2012.
- 72 Thomas Fasbender: *Thomas Carlyle. Idealisti­sche Geschichtssicht und visionäres Heldenideal*, Würzburg 1989.
- 73 Tobias Ronge: *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Unter­suchung zur Ikonographie von Führer- und Funk­tionärsbildern im Dritten Reich*, Münster 2010. Burke, 2001. Martin Warnke: *Herrscherbildnis*, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Iko­nographie*, Band I, 2. Auflage, München 2011, S. 481–490.
- 74 Petra Gördüren: *Bildnis, stellvertretendes*, in: Fleckner/Warnke/Ziegler, 2011, S. 152–161. Uwe Fleckner: *Bildnis, theomorphes*, ebd., S. 162–169.
- 75 Martin Loiperdinger: *Kaiser Wilhelm II: Der erste deutsche Filmstar*, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München 1997, S. 41–53.
- 76 Dominik Petzold: *Der Kaiser und das Kino. Herr­schaf­tsinszenierung, Populärkultur und Filmpropa­ganda im Wilhelminischen Zeitalter*, Pader­born 2012.
- 77 Sabine Hake: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg 2004, S. 150–155.
- 78 Thomas Heimann: *Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film*, in: Sabrow, 2000, S. 41–49.
- 79 Die Auszeichnungen Sauerbruchs durch die Nationalsozialisten, wie z. B. den deutschen Nationalpreis, das Kriegsverdienstkreuz und die Beförderung zum Staatsrat werden verschwiegen. Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frank­furt am Main u. a. 1990, S. 256–273.
- 80 Siehe auch Kapitel 5, Moskau – Verbindung von Geschichte und politischer Gegenwart sowie Kapitel 6, Räume der Nationalsozialisten – Gegenwelten zum Antifaschisten Thälmann.
- 81 Weidenmann, der seit 1934 NSDAP-Mitglied war und während der NS-Zeit erfolgreich Filme und Jugendbücher herausgebracht hatte, drehte seit den 1950er Jahren bis zu seinem Lebensende zahlreiche Filme für Kino und Fernsehen in der BRD.
- 82 Heinz Höhne: *Admiral Wilhelm Canaris*, in: Gerd Ueberschär (Hrsg.): *Hitlers militärische Elite. 68 Lebensläufe*. Darmstadt 2011, S. 53–60.
- 83 Klaus Kanzog: *Militärische Leitbilder in Spielfilmen der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Nord­hausen 2016, S. 58–78.
- 84 Canaris.Inhalt, auf: http://www.filmportal.de/film/canaris_a8c82700fc264121a5a9381d86889037 (20.09.2023).
- 85 DVD *Canaris*, Extras, Trailer, 2010 Kinowelt GmbH.
- 86 O. A., Stresemann. *Weisungen aus Bonn*, in: *Der Spiegel* 5/1957, S. 43–45.
- 87 Den Begriff „Medienikone“ prägte Gerhard Paul, der ihn von der „Ikone“, einem kultisch verehrten, nach kanonischen Vorgaben angefertigten geweihten Heiligenbild der orthodoxen Kirche ableitet. Gemeint sind Bilder, die aus der Bilderflut der Massenmedien herausragen und mit bestimmten Ereignissen assoziiert werden. Gerhard Paul: *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, Göttingen 2011, S. 8, 3.
- 88 Definition filmische Biographie, bzw. „Biopic“: Henry M. Taylor: *Rolle des Lebens. Die Filmbio­graphie als narratives System*, Marburg 2002, S. 20–23. Sabine Falke: „Soldat der Revolution“: *Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzig's Thälmann-Film*, in: Klaus Finke (Hrsg.): *Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburg 2002, S. 141–163.
- 89 Zum Authentizitätsbegriff in der geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Film: Georg-Michael Schulz: *Docu-dramas – oder: Die Sehnsucht nach der „Authentizität“*. *Rückblicke auf Holocaust von Martin Chomsky und Schindlers Liste von Steven Spielberg*, in: Waltraud Wara Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart 2002, S. 159–180. Natalie Zemon Davis: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“: *Der Film und die Herausforderung der Authentizität*, in: Rother, 1991, S. 37–63. Rainer Wirtz: *Das Authentische und das Historische*, in: Fischer/Wirtz, 2008, S. 187–203 und Elm, 2008, S. 160–193. Susanne Knaller, Harro Müller: *Einleitung. Authentizität und kein Ende*, in: dies., 2006, S. 7–16. Susanne Knaller: *Genealogie des Ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, in: ebd., S. 17–35.
- 90 Hans J. Wulff: *Im Westen nichts Neues*, in: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 46–56, S. 50.

1 EINLEITUNG

- 91 Bernd Lepel auf der Bonus DVD 1 „Hitlers letzte Tage“ *Making Of* (2004, R: Eckhart Schmidt), München, Constantin Film 2005.
- 92 Moller, 2018.
- 93 Klaus Schaefer: *Grußwort*, in: Toni Lüdi (Hrsg.): *Designing Film. Szenenbildner/Production Designs*, Berlin 2010, S. 15.
- 94 Bis heute existieren unterschiedliche Bezeichnungen für das Berufsbild des Szenenbildners, was unter anderem damit zu tun hat, dass es bis vor kurzem keine akademische Ausbildungsmöglichkeit auf diesem Gebiet gab (z. B. erst seit 1991/92 an der HFF München) und sich diese Filmmitarbeiter als Architekten, Innenarchitekten, Bühnenbildner, Maler oder Kommunikationsdesigner autodidaktisch in ihr Arbeitsfeld einarbeiteten. Daher können Begriffe wie „Filmbildner“, „Szenograph“ (besonders in der DDR benutzt), „Bühnenbildner“, „Filmarchitekt“ oder „Ausstatter“, im Englischen „Art Director“ oder „Production Designer“ je nach Zeit und Ort (bis heute) Verwendung finden und je nach Entstehungshintergrund die gleiche Tätigkeit bezeichnen. Toni Lüdi: *Sprachwirrwarr. Ein Essay*, in: ders., 2010, S. 197–200. Lüdi schlägt eine inhaltlich begründete generelle Bezeichnung als „Szenenbildner“ und „Szenenbild“ vor.
- 95 Der Szenenbildner wird z. B. häufig auf DVD-Covern nicht genannt. Unter den „Filmdatei“ zu Filmeinträgen auf wikipedia.de wird er ebenfalls nicht aufgeführt.
- 96 Der Aufgabenbereich eines Szenenbildners erstreckt sich, je nach Land und Entstehungszeit der Filme, von der Suche nach Drehorten, Entwürfen und Umsetzungen von Studiokulissen, Drehplanmitbestimmung bis zur Finanzierung – denn die Umsetzung seiner Räume sind mit die kostenintensivsten Posten beim Film. Harald G. Heker: *Der urheberrechtliche Schutz von Bühnenbild und Filmkulisse*, Baden-Baden 1990, S. 57–92.
- 97 Kurt Maetzig: *Was erwartet der Film vom Autor? Eine Rede, Juni 1947*, in: Günter Agde (Hrsg.): *Kurt Maetzig. Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987, S. 177–188, S. 179.
- 98 Sie finden in den vorhandenen Analysen zu den Thälmannfilmen wenig bis keine Beachtung. So wird z. B. im Artikel von Frank Tunnat: *Filmsprache als Instrument der Politik. Anmerkungen zu Kurt Maetzig's Thälmann-Film*, in: Finke, 2002, S. 166–179, eine Analyse der Kameraperspektive für verschiedene Szenen vorgelegt, doch bleibt unerwähnt, wo sich die beschriebenen Spielorte befinden.
- 99 Im Archiv des Filmmuseums Potsdam liegen rund 15.000 Blatt überwiegend der DEFA-Szenographen. Sie bilden die größte Quelle für diese Arbeit. Im Archiv der Deutschen Kinemathek und im Archiv des Filmmuseums Düsseldorf lagern Entwürfe für DEFA-Filme in geringerem Umfang.

2 Ernst Thälmann – Formung einer politischen Ikone

Der 1886 in Hamburg geborene Ernst Thälmann war Sohn kleinbürgerlicher Eltern mit einem Gemüse-, Steinkohlen- und Fuhrgeschäft in Hamburg Eilbek.¹ Nach dem Verlassen des Elternhauses arbeitete er als Jugendlicher im Hafen, auf Werften sowie als Kutscher und fand bald in der Gewerkschaft des Transportarbeiterverbandes sein politisches Betätigungsfeld. Mit 17 Jahren wurde er Mitglied der SPD. Als Gefreiter kämpfte er ab 1915 an der Westfront im Ersten Weltkrieg. 1919 trat er in die USPD ein und wurde im gleichen Jahr Mitglied im Stadtparlament sowie Vorsitzender der Hamburger Ortsgruppe der Partei. Unter anderem durch seinen Einsatz kam es 1920 zum Anschluss des linken Flügels der USPD an die KPD. Von 1924 bis 1933 war er Reichstagsabgeordneter, ab 1925 Vorsitzender der KPD. Seine Karriere vom einfachen Hafearbeiter zum überregional bekannten Politiker erreichte mit der Kandidatur für das Reichspräsidentenamt 1925 und 1932 ihren Höhepunkt. Kurz nach der Machtergreifung Hitlers wurde er im März 1933 verhaftet und verbrachte die nächsten elf Jahre in verschiedenen Gefängnissen, bevor er 1944 im KZ Buchenwald von den Nationalsozialisten ermordet wurde.

Der von der kommunistischen Partei und Thälmann selbst initiierte Kult um seine Person setzte mit seiner Tätigkeit als Reichstagsabgeordneter ein, wurde während der NS-Zeit von der Parteiführung aus der Emigration heraus international betrieben, die gesamte DDR-Zeit hindurch auf-

rechterhalten und fand ein abruptes Ende mit dem Zusammenbruch des sozialistischen deutschen Staates. Russel Lemmons zeigt in seiner Untersuchung *Hitler's Rival. Ernst Thälmann in Myth and Memory*, dass in den 1920er und 1930er Jahren Thälmann noch Einfluss auf das propagierte Image hatte: vom einfachen Arbeiter zum Politiker im Reichstag aufgestiegen, habe er stets die Bedürfnisse des Proletariats verstanden.² Während seiner fast zwölfjährigen Haft entwarf die KPD zunehmend das Bild eines Helden, auf das Thälmann persönlich kaum einwirken konnte. Im sowjetischen Exil bauten die Parteileiter Ulbricht und Pieck ihn als Märtyrerfigur und Ikone des Antifaschismus auf, für dessen vehement geforderte Befreiung sie aber kaum konkrete Schritte unternahmten. Inwieweit daran überhaupt Interesse bestand, wird bezweifelt, immerhin hätte Thälmann seine vormalige Stellung als Parteileiter wieder einfordern können.³ Die Funktion des ehemaligen KPD-Vorsitzenden bestand nach seiner Verhaftung in der Verkörperung der propagierten internationalen Einheit der Arbeiterbewegung und des nach ihrer eigenen Auffassung stets primär vertretenen Antifaschismus der KPD.

Nach Gründung der DDR wurde an das etablierte positive Image Thälmanns angeknüpft. Der Name Ernst Thälmann sollte für jeden DDR-Bürger allgegenwärtig sein und der ehemalige KPD-Vorsitzende zur Identifikations- und Vorbildfigur werden, durch den die SED-Führung die Menschen ihres Landes

an ihre Politik binden wollte. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hielt sich die Parteiführung der KPD mit der Propagierung Thälmanns, der die SPD bis vor 1933 bekämpft und als „Sozialfaschisten“ angegriffen hatte,⁴ als Galionsfigur zunächst zurück, da sie nicht die 1946 angestrebte Vereinigung von ostdeutscher SPD und KPD zur SED gefährden wollte.⁵ Mit der Errichtung des neuen Staates DDR wurde verstärkt am Ausbau des antifaschistischen Heldenmythos Thälmann gearbeitet. Auch die Planung zu einem ersten Filmprojekt fällt in diese Zeit. In zahlreichen Darstellungen der 1950er Jahre wurde Thälmann als „Ideal eines volksverbundenen Politikers“ wiedergegeben.⁶

Der 1948 gegründeten Pionierorganisation wurde 1952 vom ZK der Name *Ernst Thälmann* verliehen. Die Pioniere sollten geloben „zu leben, zu lernen und zu kämpfen, wie es Ernst Thälmann lehrt“.⁷ Nach kurzer Zeit gab es kaum einen Ort im Land, in dem nicht eine Straße oder ein Platz nach dem Arbeiterführer benannt war. Thälmannendenkmale wurden im Stadtraum, Gedenksteine und Büsten in Schulgärten und Parks aufgestellt.⁸ An den Wänden öffentlicher Gebäude, in Schulen und Parteibüros, auf Briefmarken und im Pionierausweis sorgten Porträts des KPD-Vorsitzenden für dessen ständige Präsenz. Auszeichnungen wurden in seinem Namen an Kinder und Erwachsene verliehen. Feier- und Gedenktage ihm zu Ehren gehörten ins Programm von Betrieben und Schulen. Sein Konterfei und Ereignisse seines Lebens fanden in Malerei, Graphik oder bildhauerischen Arbeiten Ausdruck.⁹

An Biographien und Bildbänden über Thälmann und seine Zeit herrschte in der DDR kein Mangel.¹⁰ Die erste Biografie verfasste 1948 der Kommunist und Zeitgenosse Thälmanns Willi Bredel (1901–1964). Sie wurde bis in die 1960er Jahre fast jährlich neu aufgelegt.¹¹ Zu Gedenktagen von Thäl-

manns Ermordung, besonders aber anlässlich seines 100. Geburtstages 1986 erschienen weitere Bildbände und Biographien. Im Jahr 1979 wurde unter der Leitung von Günter Hortzschansky (1926–2015) und einem Autorenkollektiv des „Instituts für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED“ die erste Auflage einer neuen 800 Seiten starken Biographie beim Dietz-Verlag Berlin herausgegeben.¹²

Nach dem Mauerfall setzte einerseits eine kritische Auseinandersetzung um Thälmann und seine Bedeutung in der Geschichte, besonders der DDR-Geschichte und -Politik ein. Auch international erschienen Untersuchungen über ihn.¹³ Viele der nach 1989 herausgebrachten Biographien und Dokumentationen zeugen von dem Bemühen, der von der Ideologie überlagerten Person näher zu kommen. Doch auch ihnen ist häufig die Weltanschauung ihrer Autoren anzumerken.¹⁴ Zudem erscheinen noch immer Werke wie *Aber ich glaube an den Triumph der Wahrheit. Ernst Thälmann zum 125. Geburtstag* mit Beiträgen von Honeckernachfolger Egon Krenz (* 1937) und der ehemaligen DDR-Ministerin für Volksbildung Margot Honecker (1927–2016).¹⁵ Diskussionen um Thälmann sind aktuell, wie der immer wieder geforderte Abriss des Lew-Kerbel-Denkmal in Berlin zeigt.¹⁶

Während der DDR-Zeit wandelten sich die Darstellungskonventionen nur marginal. Die einmal erschaffene Ikone wurde kaum verändert, da sie das personifizierte, worüber sich die SED-Regierung legitimierte, die daher in ihrem Führungsanspruch von diesen Bildern abhängig war.¹⁷ Davon zeugen z. B. die Thälmannendenkmale und die damit verbundenen Einweihungsfeiern. Der sowjetische Bildhauer Lew Kerbel (1917–2003) errichtete eines der letzten in den 1980er Jahren in Berlin Prenzlauer Berg. Es besteht aus den Insignien Fahne, Faust, Hammer und Sichel sowie Thälmanns Konterfei.

Kerbel knüpft an Bildformeln an, die bereits in den 1930er Jahren der Künstler John Heartfield (1891–1968) in seinen Fotokollagen verwendete. Schönfeld beschreibt das Denkmal als „seltsame Kombination von spätstalinistischem Byzantinismus und modernistischer Symbolhaftigkeit“.¹⁸ In dem nicht verwirklichten Entwurf von Ruthild Hahne (1910–2001) von 1949 war der Held narrativ eingebunden und als Anführer eines revolutionären Demonstrationzuges geplant.¹⁹

Thälmann wurde im Carlylschen Sinne als Führergestalt präsentiert, wie ein offizielles Plakat von Andrea Kleinwächter aus dem Jahr 1983 zeigt (Abb. 3): „ARBEITERMACHT“ prangt dem Betrachter in großen roten Lettern entgegen. Getrennt in: „Arbeiter“ und „Macht“, teilt das Wort das Blatt in zwei Ebenen. Zehn Konterfeis wurden vor die Worte gestellt: in der oberen Bildhälfte, bezeichnenderweise vor dem Wort „Arbeiter“, sind es Karl Marx, August Bebel (1840–1913), Karl Liebknecht (1871–1919), Ernst Thälmann und Wilhelm Pieck, darunter die Botschaft: „Sie haben dafür gekämpft.“ In der unteren Bildhälfte vor dem größten Wort „Macht“ ist eine gleichartige Reihe von Prototypen unbekannter Arbeiter und Arbeiterinnen abgebildet, unter ihren Porträts der Schriftzug: „Wir verwirklichen sie.“ „Alles für das Wohl des Volkes und den Frieden!“ erscheint in der unteren linken Ecke des Blattes.

Die Idee der Reihung von Porträts ist nicht neu: Auch Adolf Hitler hatte sich hinter Otto von Bismarck (1815–1898) und Friedrich dem Großen (1712–1786) u. a. auf Postkarten stilisieren lassen. Er inszenierte sich als geistiger Nachfolger des Reichskanzlers und des Preußenkönigs. In der Sowjetunion und der DDR waren es auf Plakaten und Parteitagswänden die Profilansichten von Karl Marx, Friedrich Engels (1820–1895) und Wladimir Iljitsch Lenin – bis in die 1950er Jahre auch Josef Stalin – die verdeutlichen sollten, dass die aktuellen Staatsführer ihre



Abb. 3 Andrea Kleinwächter, Plakat, 1983

Politik im Sinne ihrer historischen Vorbilder betreiben. Sie standen für die historische Bedeutung und moralische Integrität der jeweiligen politischen Führung. Die wissenschaftliche Theorie des Marxismus-Leninismus wurde in den Porträts ihrer Schöpfer verbildlicht. Auf den theoretischen Grundlagen dieser historischen Personen formten ihre Nachfolger Ulbricht bzw. Honecker nun nach ihrer eigenen Auffassung die Gegenwart.

In der DDR fußte die Geschichtswissenschaft auf der Überzeugung, dass es eine zwangsläufige, weltweite gesellschaftliche Entwicklung gebe, die zum Sozialismus, bzw. Kommunismus führe, und die auf den Arbeiten von Marx, Engels und Lenin basierte. Der Marxismus-Leninismus war in diesem Sinne nicht bloß politische Weltanschauung, sondern bildete die „herrschende theoretische Grundlage“, auf die

aufbauend sämtliche historische Ereignisse interpretiert wurden und an die die Politik der Gegenwart gebunden war.²⁰ Aus diesem Anspruch, auf wissenschaftlicher Grundlage Politik zu betreiben, bezog die regierende Partei ihre Legitimation und begründete ihren Führungsanspruch. Kleinwächters Plakat verbildlicht dies. Eine Fotomontage Heartfields von 1952 zeigt, dass mit vergleichbaren Bildformeln schon dreißig Jahre vorher geworben worden war. Auch Heartfield kombiniert Porträts von Marx, Engels, Lenin und Stalin mit Arbeitsorten wie der Fabrik und dem Feld sowie Arbeiterprototypen wie den Bergmann oder die Laborantin.

Kleinwächters Plakat zeigt in den 1980er Jahren ein Ideal von kommunistischer Führerschaft und Arbeitern, dass ein idealisiertes Bild von Geschichte und Gegenwart zeichnet, welches auch in den Filmen präsentiert wird, das jedoch immer weniger mit dem Alltag des DDR-Bürgers zu tun hatte. Ein Vergleich mit DDR-Gegenwartsfilmen macht das deutlich: In den 1950er und 1960er Jahren werden in ihnen in den Alltagsgeschichten häufig idealisierte Zustände gezeigt. In den 1970er und 1980er Jahren werden in den Filmen vermehrt und mal mehr, mal weniger unterschwellig Probleme wie Mangelwirtschaft, überholte Technik in den Betrieben oder Alkoholmissbrauch thematisiert.²¹

Auf Kleinwächters Plakat musste an keiner Stelle vermerkt werden, wer die Dargestellten sind. Die Arbeiter verkörpern Prototypen wie den Bauarbeiter, die Fabrikarbeiterin oder die LPG-Landarbeiterin. Die Männer der oberen Reihe waren durch ihre ständige visuelle Präsenz längst zu Ikonen erstarrt und sofort identifizierbar: ob Marx mit grauem Vollbart²² oder Liebknecht mit Nickelbrille und zeittypischem Oberlippenbart; die Darstellungen zeigen die Männer meist im gleichen Alter und mit typischen Merkmalen. Am Ende reichen einzelne Attribute, um die jeweilige Person dahinter

sofort zu identifizieren. Auf der Gegenseite des politischen Spektrums funktioniert das ebenfalls: Prägnantes Beispiel ist Hitler: Seitenscheitelfrisur und Zweifingerbart genügen, um seine Person zu assoziieren.²³

Auch die von Thälmann durch Denkmäler, Fotografien, Kunstwerke, Drucke, Briefmarken und vor allem den Film verbreiteten Konterfeis führten zu einer Abbildungskonvention des Helden, die ihn aufgrund von wiederkehrenden Erkennungszeichen wie Hafenarbeitermütze (einem sogenannten Elbsegler) oder Kahlköpfigkeit unmissverständlich identifizierbar machten. Die typische Schiffermütze, die in dieser Zeit Hafenarbeiter und Seeleute im Norden Deutschlands trugen, stellte ein wichtiges Merkmal seiner Charakterisierung als Politiker dar, der den Proletariern und deren Leben nahestand. Sie bezeugt einerseits seine Arbeiterherkunft, andererseits seine Liebe zu seiner Heimatstadt Hamburg.²⁴ Sie fehlt in keinem der Filme über ihn, selbst in dem Jugendfilm *Aus meiner Kindheit* (1975), die Thälmanns Leben zwischen seinem 14. und 16. Lebensjahr schildert, ist er durch seine Kopfbedeckung schon im Vorspann gekennzeichnet. Während alle anderen beim Sonntagsausflug – passend zum Anzug und der zeitlichen Epoche – einen Strohhut tragen, wurde der Thälmannarsteller Michael Hundrieser mit einer Hafenarbeitermütze ausgestattet.

Stärker als Denkmäler und Fotografien sollten Filme bei der Vermittlung des Bildes von Thälmann nicht nur seine Person und bestimmte Attribute herausstellen, sondern seinen Charakter über Filmräume schildern, die vielerorts erzählten Geschichten und Ereignisse um seine Person verbildlichen und so dem Zuschauer einprägen. Aus anderen Medien bekannte Merkmale mussten wiedererkennbar sein, damit der Film die Ikone Thälmann weiterentwickeln konnte. Das Ikonenhafte seiner Figur äußert sich in den

1950er-Jahre-Filmen unter anderem darin, dass der Held nicht altert, trotzdem sich die Handlung über einen Zeitraum von 26 Jahren erstreckt. Sein Äußeres bleibt typisch, obwohl auch in der DDR Bilder von Thälmann bekannt waren, die ihn in anderen Lebensphasen z. B. mit Schnurrbart und Sonntagsanzug abbilden, wie auf einer Fotografie von 1915, kurz vor Antritt seines Kriegsdienstes.²⁵ In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), der an der Westfront 1918 einsetzt, tritt er bereits von Beginn an ohne Schnauzbart auf.

Die Schauspieler, die Thälmann in den Filmen verkörpern, wurden nach vorhandenen äußeren Ähnlichkeiten mit den bekannten Porträts des historischen Vorbilds ausgewählt.²⁶ In Gestus und Auftreten bemühten sie sich, an populäre Bildnisse des Originals heranzureichen. Schauspieler Günther Simon (1925–1972) sah sich originale Filmaufnahmen von Thälmann an.²⁷ Er konnte bereits vier Jahre vor dem Thälmannzweiteiler in dem Gegenwartsfilm *Das verurteilte Dorf* (1952, R: Martin Hellberg) als aufrechter Kämpfer gegen den von den Amerikanern geplanten Abriss seines Dorfes für den Bau eines Militärflugplatzes über-

zeugen und erhielt mit der Thälmann-darstellung die Rolle seines Lebens, mit der er fortan vom Publikum identifiziert wurde.²⁸

Wurde in Denkmälern, Fotografien oder Gemälden Thälmann als Arbeiterführer, ehemaliger Arbeiter und Revolutionär in einer erstarrten Pose festgehalten, konnte der Film bewegte Bilder in narrativer Form für den Zuschauer erlebbar machen und emotional ansprechen. Die gebauten Filmräume fungieren als soziale Hülle und beschreiben Thälmann als Klassenkämpfer, Revolutionär, Arbeiter, Familienvater und Märtyrer. Der Ikone Thälmann wurden durch die Filme Aktionsräume gegeben. Die Wirkungsabsicht erfüllte sich: Die Filmszenen sind im Gedächtnis vieler Menschen haften geblieben, wie u. a. die häufigen Bezugnahmen ehemaliger Genossen und SED-Funktionäre in ihren Reden auf Thälmann noch heute bezeugen, in denen oft die Filmfigur mit der historischen gleichgesetzt wird.²⁹ Die Szenenbilder wirken im Zusammenhang mit dem Idol und daher wird die Aufmerksamkeit, welche nicht nur die Filmemacher, sondern auch die SED-Führung der Gestaltung der Bilder und Räume in den Filmen widmeten, verständlich.

Anmerkungen

- 1 Grundlage aller Autoren zu Thälmanns Biographie ist: Ernst Thälmann: *Gekürzter Lebenslauf, aus dem Stegreif niedergelegt, stilistisch deshalb nicht ganz einwandfrei* [1935], (erstmal veröffentlicht in: *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung* (Berlin) Heft 1, 1975). In dieser Arbeit zitiert nach: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Briefe – Erinnerungen*, Berlin 1986, S. 11–67.
- 2 Lemmons, 2013.
- 3 Es gab über die Grenzen Europas hinaus in vielen Ländern Demonstrationen und öffentliche Aufrufe, welche die Befreiung Thälmanns forderten. Konkrete Versuche, dieses Ziel umzusetzen, wurden kaum unternommen. Lemmons, 2013.
- 4 Der gegen die SPD gerichtete Kampfbegriff „Sozialfaschismus“ wurde von Grigori Sinowjew (1883–1936) 1924 aufgebracht und im selben Jahr von Stalin übernommen, der behauptete, Sozialdemokratie und Faschismus seien „Zwillingsbrüder“. Die Sozialfaschismustheorie war zwischen 1929 und 1935 besonders ausgeprägt, 1935 wurde sie verworfen und Einheitsfront gegen den Nationalsozialismus propagiert. Josef Stalin: *Zur internationalen Lage*, Werke Band 6, Berlin 1952, S. 252. Ulla Plener: „Sozialdemokratismus“ – *Instrument der SED-Führung im Kalten Krieg gegen Teile der Arbeiterbewegung (1848–1953)*, in: *UTOPIE kreativ*, Heft 161 (März 2004), S. 248–256, S. 248 f.
- 5 Annette Leo: *Liturgie statt Erinnerung: Die Schaffung eines Heldenbildes am Beispiel Ernst Thälmanns*, in: Monteath, 2000, S. 17–30.
- 6 Martin Schönfeld: *Die Konstruktion eines politischen Idols: Darstellung Ernst Thälmanns in der Kunst der SBZ/DDR und ihre Funktion*, in: Monteath, 2000, S. 147–178, S. 158.
- 7 René Börrnert: *Wie Ernst Thälmann treu und kühn!*, Bad Heilbrunn 2004, S. 83 f.
- 8 Schönfeld, 2000, S. 147–178.
- 9 Ebd., S. 152.
- 10 Neben Bredels Biographie von 1948 und der Biographie von 1979 schrieb: Irma Vester-Thälmann: *Ernst Thälmann. Erinnerungen an meinen Vater*, Berlin 1954 (erschien bis 1982 in mindestens 15 Auflagen). Zum 100. Geburtstag erschien ein großformatiger Bildband: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.) unter Leitung von Günter Hortschansky, Katja Haferkorn: *Ernst Thälmann. Bilder, Dokumente, Texte*, Berlin 1986. Weitere Veröffentlichungen, siehe: Börrnert, 2004, S. 17–31.
- 11 Willi Bredel: *Ernst Thälmann. Ein Beitrag zu einem politischen Lebensbild*, Berlin 1948. Bis 1961 erschien die Biographie in acht Auflagen, Börrnert, 2004, S. 17.
- 12 Diese im Gegensatz zu Bredels Biographie eher an wissenschaftlichen Standards orientierte, mit Fußnoten ausgestattete, bebilderte Biographie wurde in drei Auflagen bis 1981 herausgebracht, Börrnert, 2004, S. 22–24.
- 13 Lemmons, 2013. Norman LaPorte: *The Rise of Ernst Thälmann and the Hamburg Left, 1921–1923*, in: Ralf Hoffrogge, Norman LaPorte (Hrsg.): *Weimar Communism as Mass Movement 1918–1933*, London 2017, S. 45–65. Norman LaPorte: *Ernst Thälmann. A Biography (Communist Lives)*, voraussichtliches Erscheinen 2024.
- 14 Der Journalist Egon Grübel erwies sich in seinem unter Pseudonym erschienenen Buch als verbitterter Abrechner mit der DDR: Thilo Gabelmann: *Thälmann ist niemals gefallen? Eine Legende stirbt*, Berlin 1996. Arnim Fuhrer: *Ernst Thälmann. Soldat des Proletariats*, München 2011, schreibt „auf der Grundlage einer bürgerlichen Sichtweise“, S. 14. Der US-Amerikaner Lemmons, 2013, schaut von außen auf den Mythos Thälmann. Um differenzierte Sicht bemüht erscheinen die Beiträge des Sammelbandes in: Monteath, 2000. Die Historiker und Thälmannanhänger Czichon und Marohn verfassten eine ausführliche, Thälmann glorifizierende über 1000seitige Biographie: Eberhard Czichon, Heinz Marohn: *Thälmann. Ein Report*, Band 1 und 2, Berlin 2010. Bereits vor 1989 erschien in der BRD z. B.: Hannes Heer: *Ernst Thälmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975.
- 15 Eberhard Czichon, Heinz Marohn, Wiljo Heinen: *Aber ich glaube an den Triumph der Wahrheit. Ernst Thälmann zum 125. Geburtstag*, Berlin 2011.
- 16 Stefan Strauss: *Ernst Thälmann Denkmal: Junge Liberale wollen Thälmann-Denkmal sprengen*, auf: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/ernst-thaelmann-denkmal-junge-liberale-wollen-thaelmann-denkmal-sprengen-li.22225,13.06.2013> (20.09.2023). Werner van Bebber: *Gegner und Freunde demonstrieren am Thälmann-Denkmal*, auf: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/streit-um-einen-antifaschisten-gegner-und-freunde-demonstrieren-am-thaelmann-denkmal/8356348.html> 15.06.2013 (20.09.2023). Fuhrer äußert Unverständnis, warum die aktuelle SPD-Regierung mit dem Denkmal bis heute ihren schlimmsten Feind ehre. Fuhrer, 2011,

- S. 336. *Thälmann-Denkmal kommentiert*, Pankower Allgemeine Zeitung <http://www.pankower-allgemeine-zeitung.de/2013/12/07/thalmandenkmal-kommentiert/> 07.12.2013, (20.09.2023). Lemmons, 2013, Kapitel 9 *„Imprisoned, Murdered, Besmirched“*. 2014 hat der Senat das Denkmal unter Denkmalschutz gestellt. Erneute Forderungen nach Abriss des Denkmals wurden 2022 laut: Erik Peter: *Betonköpfe in Pankow. CDU will Abriss von Thälmann-Denkmal* <https://taz.de/CDU-will-Abriss-von-Thaelmann-Denkmal/>!5839152/23.03.2022 (20.09.2023).
- 17 Leo, 2000, S. 17f.
- 18 Schönfeld, 2000, S. 170.
- 19 Thomas Flierl: *„Thälmann und Thälmann vor allen“. Ein Nationaldenkmal für die Hauptstadt der DDR*, Berlin, in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, Köln 1996, S. 358–385. Die Bildhauerin Ruthild Hahne arbeitete an ihrem monumentalen Denkmal von 1950 bis 1965. Die Realisierung wurde auf Beschluss des ZK der SED eingestellt. Fotografien von den Modellen, bzw. Teile desselben sind erhalten. Jörg Fidorra, Katrin Bettina Müller: *Ruthild Hahne. Geschichte einer Bildhauerin*, Berlin 1995, S. 11 und 47–70.
- 20 Sabrow, 2001. Ders.: *Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft*, in: ders, 2000, S. 9–35.
- 21 Siehe auch Kapitel 5, Die Kneipe – vom visuellen Tabu zum Positivbild.
- 22 Elisabeth Dühr (Hrsg.), *Ikone Karl Marx. Kultbilder und Bilderkult. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Simeonstift Trier. 17. März bis 18. Oktober 2013*, Regensburg 2013.
- 23 So z. B. auf dem Buchcover von *Er ist wieder da*, einem Roman über Adolf Hitler von Timur Vermes von 2012. Der Wiedererkennungswert Hitlers wurde schon zu seinen Lebzeiten erkannt und der Propaganda mit seinem Bildnis nutzbar gemacht, Ronge, 2010, S. 112f.
- 24 Siehe auch Kapitel 4, Hamburg – Thälmanns Heimat und Ort der Revolution.
- 25 Diese Porträts sind in großen Bildbänden zu finden. Hortschansky/Haferkorn, 1986.
- 26 Für den Thälmannzweiteiler von Maetzig war unter anderen Wilhelm Koch-Hooge für die Rolle Thälmann im Gespräch. Hooge hatte sich in früheren Filmen durch die Verkörperung positiv besetzter Arbeiterfiguren bewährt. (Der Charakterisierung der Thälmannfigur besonders nahe kommt er in: *Stärker als die Nacht*, 1954). Die Entscheidung fiel auf den weniger erfahrenen Günther Simon, der zwar nicht Mitglied der SED war, dessen Äußeres der Ikone Thälmann aber am ähnlichsten war. *Stand der Besetzung Film „Ernst Thälmann“ vom 14.03.1952*, S. 1.
- 27 *Presseheft Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse. Ein farbiger DEFA-Spielfilm*, S. 17–19.
- 28 Das war – laut Maetzig – für Simon Grund, in die SED einzutreten, da ihn nach dem Sehen des ersten Filmteiles jeder mit „Genosse“ angedredet habe. Günter Agde, Kurt Maetzig: *Gesellschaftlicher Auftrag: Die Thälmann-Filme*, in: Agde/Maetzig, 1987, S. 75–90, S. 81.
- 29 Viele ältere DDR-Bürger erinnern sich bis heute an die Maetzigfilme und bis heute bringen Kommunisten und ihre Sympathisanten Verweise auf die Filme, wenn sie über die historische Person sprechen: z. B. erinnert Krenz in einer Rede anlässlich einer Gedenkveranstaltung für Thälmann am 20.08.2004 in Hamburg an die Filme, die Thälmanns „Kraft, Folter und Demütigung zu überstehen“ Ausdruck verliehen hätten und ihn noch immer faszinieren: Egon Krenz: *Er hätte uns gescholten*, in: Czichon/Marohn/Heinen, 2011, S. 27–35, S. 27f. Auch der DDR-Historiker Kurt Gossweiler bezieht sich in seinen Darstellungen Thälmanns auf Bilder, die vor allen Dingen aus dem Maetzigfilm bekannt sind und weniger auf historischen Quellen basieren, z. B. Thälmanns im Film gezeigter aufrechter Gang in den Tod: Kurt Gossweiler: *Die Ermordung Ernst Thälmanns und der Umgang mit seinem Andenken – ein Beispiel des Kampfes deutscher Machteliten gegen gesellschaftliche Alternativen und deren Träger*, in: Czichon/Marohn/Heinen, 2011, S. 59–70.

3 Ernst Thälmann – Eine statische Ikone? Filme von 1954–1986

„Thälmann, das könnte die Führerpersönlichkeit werden, die das deutsche Proletariat braucht.“¹

Textzeile Lenins aus dem Literarischem Szenarium des Thälmannfilms 1. Teil, 1952

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954) und Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)

„Und das Schwerste und Größte war eben, dass dieser Film dazu bestimmt war, ein von Grund auf pervertiertes Geschichtsbewusstsein, wie wir damals sagten, vom Kopf auf die Beine zu stellen oder ‚wieder zurechtzurücken‘, die Entwicklungslinien unserer eigenen nationalen Geschichte vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus zu sehen und nicht vom Standpunkt der Bourgeoisie.“²

Kurt Maetzig, 1987

„Mit dem wirklichen Thälmann hat der ‚Sohn seiner Klasse‘, dem ein zweiter Teil mit dem Titel ‚Führer seiner Klasse‘ folgen soll, schon kaum mehr etwas gemein. Ein Cocktail ‚heroischer‘ Lügen und Fälschungen, in den einige Tropfen Wahrheit gegossen sind.“³

Erich Wollenberg, 1954

Die beiden gegensätzlichen Aussagen des Regisseurs aus einem über dreißigjährigen Rückblick einerseits und des ehemaligen

KPD-Funktionärs Erich Wollenberg (1892–1973) andererseits zeigen, aus welchem Zeitgeist heraus und mit welchen Ansprüchen an Geschichtsdarstellung die ersten beiden Spielfilme über Thälmann während der frühen Phase des Kalten Krieges produziert und wahrgenommen wurden.

Die Funktion des Zweiteilers in seinen Aussagen in Bezug auf die Gegenwart, die aktuelle politische Lage und seiner angestrebten Wirkung auf das Publikum wird in einem Brief des Regisseurs an seinen Hauptdarsteller anschaulich:

„In unserer Zeit sind viele Menschen in unserem deutschen Vaterland in ihrer politischen Haltung schwankend. Die Verhältnisse bei uns sind, bedingt durch die geschichtliche Entwicklung unseres Volkes und beeinflusst durch den kalten Krieg, in dem wir leben, oft wenig dazu angetan, den Menschen ein klares Bild dessen, was wir mit dem Wort Sozialismus meinen, vor Augen zu stellen. Man muß das Gute bei uns suchen. Fehler und Schwächen drängen sich einem leichter auf, und die feindliche Propaganda tut alles, um diese Fehler und Rückstände der Vergangenheit, Sabotage und menschliche Unzulänglichkeit als das Wesentlichste erscheinen zu lassen. Dem allen stellen wir unsere beiden Thälmann-Filme entgegen, und wir zeigen in diesen Filmen ein realistisches, ungeschminktes, aber doch großes

und, ich möchte sogar sagen, erhabenes Bild von dem moralischen Antlitz vieler kommunistischer Menschen. Es ist nicht so, daß wir der Wirklichkeit eine Propaganda gegenüberstellen, sondern im Gegenteil, unser Film ist so realistisch, so sehr Wirklichkeit, daß es in menschlicher Beziehung mehr Wirklichkeit ist als das uns umgebende Leben. Es ist gewissermaßen ein Destillat des Edelsten (?), Wahren und Guten, was uns beschäftigt, wenn wir das Wort Sozialismus aussprechen. Deshalb möchte ich heute auch die Voraussage machen, daß sehr viele Menschen durch diesen Film dazu gebracht werden, unsere Wirklichkeit mit anderen Augen, das Gute schon mit den Augen von morgen zu betrachten, die kostbaren Keime der Zukunft zu kennen, zu hüten und zu pflegen und sie nicht von dem Wust verfallener Herbstblätter erdrücken zu lassen.“⁴

Im Jahr der DDR-Gründung 1949 begannen die Vorbereitungen für einen Spielfilm⁵ über Ernst Thälmann. Ein sogenanntes „Thälmann-Kollektiv“ wurde gegründet, das den Filmstoff erarbeiten sollte.⁶

Rosa Thälmann (1890–1962), die Witwe des KPD-Vorsitzenden, sollte „das menschliche Bild Thälmanns durch Mitteilungen aus ihrem Privatleben, aus ihren Ehejahren bereichern.“⁷

Der Schriftsteller Alexander Graf Stenbock-Fermor (1902–1972) sollte sich am Exposé beteiligen und Zeitzeugen besuchen und befragen.⁸

Die Autoren Willi Bredel und Michael Tschesno-Hell⁹ sollten ebenfalls Zeitzeugen treffen und das Exposé erarbeiten.¹⁰ Später verfassten beide das Drehbuch zum Zweiteiler, das auf der 1948 erstmalig erschienenen Biographie von Bredel basierte.¹¹

Theaterregisseur und Filmproduzent Hans Rodenberg (1895–1978) erhielt die

Aufgabe, originale Bild- und Tondokumente von Thälmann zu besorgen.¹²

Otto Winzer (1902–1975), künstlerischer Direktor der DEFA (1949–1952) und Leiter der Präsidialkanzlei von Wilhelm Pieck, dem ersten und einzigen Präsidenten der DDR, sowie Regisseur Falk Harnack (1913–1991) hielten Verbindung zur SED-Führung bei der Filmentwicklung.¹³

Neben dem Zusammentragen der Materialien über Thälmann und den Gesprächen mit Zeitgenossen wurden von der Gruppe die von den Autoren vorgelegten Treatments diskutiert, über mögliche Regisseure und Hauptdarsteller beraten und potentielle Vorbildfilme geschaut.¹⁴ Zwischen 1949 und 1953 entstanden zahlreiche Drehbuchvarianten, vor allem für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954). *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) ging den Autoren schneller von der Hand. Sie wussten nun, worauf es inhaltlich und ästhetisch – auch der SED-Führung – ankam.

Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges sollte ein Monumentalfilm entstehen, der in seiner politischen Botschaft kaum Interpretationsspielraum bieten und vom Publikum nicht missverstanden werden konnte. Eventuell vorhandene Geschichtsbilder sollte der neue Zweiteiler beim Zuschauer überschreiben, Thälmann durch die Filme möglichst der gesamten DDR-Bevölkerung bekannt werden.¹⁵ Regierungschef Ulbricht beteiligte sich persönlich an der Stoffentwicklung und nahm im Drehbuch Streichungen und Berichtigungen vor.¹⁶

Die Maßnahmen, die zur Umsetzung dieses Ziels getroffen wurden, waren einmalig in der Produktionsgeschichte der DEFA. Sie sprechen für die herausragende politische Bedeutung, die die SED-Regierung den Filmen beimaß. Mit mehr als sechs Millionen Mark für jeden Film waren sie mehr als doppelt so teuer wie vergleichbare DEFA-Produktionen der 1950er Jahre.¹⁷ In

der DDR-Presse wurden sie eingehend besprochen und zu ihrem Besuch aufgefordert. Betriebe, Fachschulen und Schulklassen wurden angehalten, in organisierten Veranstaltungen die Filme anzusehen.¹⁸ Aber auch unabhängig von solchen Maßnahmen zog der Film viele Zuschauer in die Kinos, was sich unter anderem in Briefen äußert, die nach der Ausstrahlung des TV-Films 1986 beim Fernsehen eingingen. Maetzig's Filme wurden dabei häufig gegenüber der neueren Verfilmung der Vorzug gegeben.¹⁹

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse erlebte am 9. März 1954 im Berliner Friedrichstadtpalast in Anwesenheit von Wilhelm Pieck, Ministerpräsident Otto Grotewohl (1894–1964) und seinem Stellvertreter Walter Ulbricht, Volkskammerpräsident Johannes Dieckmann (1893–1969) und Vizepräsident Hermann Matern (1893–1971), dem Minister für Kultur Johannes R. Becher (1891–1958), Rosa Thälmann, den Filmemachern und internationalen Persönlichkeiten aus Politik und Kunst seine Premiere.²⁰ *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* wurde am 7. Oktober 1955 – dem offiziellen „Jahrestag der Gründung der DDR“ – in der Berliner Volksbühne ebenfalls in Anwesenheit von Regierungsmitgliedern und ausländischen Regie-delegationen uraufgeführt.²¹

Der Zweiteiler sollte den Vorgaben der internationalen Kulturpolitik der sozialistischen Staaten der 1950er Jahre folgen, die auf alle künstlerischen Bereiche bezogen eine Darstellung im Sinne des sozialistischen Realismus²² verlangte, mit dem sich die sozialistischen Staaten von den Kunstströmungen des Westens auch ästhetisch abgrenzen wollten.²³ Bei dieser Herangehensweise handelte es sich weniger um eine künstlerische Stilfrage. Ein politischer Standpunkt sollte ausgedrückt werden. Kunst sollte aufklären und „Waffe im Klassenkampf“ sein.²⁴ Deutlich sichtbar knüpft das Werk an Vorbildfilme um Stalin wie z. B. *Der Schwur* (1946, R:

Micheil Tschiaureli) oder *Der Fall von Berlin* (1950, R: Micheil Tschiaureli) an. Neben diesen sah sich das Thälmannkollektiv *Lenin im Oktober* (1937, R: Michail Romm) und *Lenin im Jahr 1918* (1939, R: Michail Romm) an, die als Richtschnur dienen sollten.²⁵ Der Thälmannzweiteiler orientiert sich an einer Ausformung idealisierter Helden, wie sie in der Sowjetunion in der bildenden Kunst, der Fotografie und im Film bereits in den 1930er Jahren mit Lenin und Stalin kreiert worden waren.²⁶

In den Beratungen des Thälmannkollektivs für einen passenden Regisseur wurden zeitweise der Schweizer Leopold Lindtberg (1902–1984), Peter Pewas (1904–1984), der niederländische Dokumentarfilmer Joris Ivens (1898–1989), Hans Rodenberg, der Bulgare Slávan Dudow (1903–1963) und Gustav von Wangenheim (1895–1975) ins Auge gefasst.²⁷ Mit Kurt Maetzig war dann 1952 ein kompetenter Regisseur gefunden, der sich mit der erwünschten politischen Einstellung an seine Arbeit machte.²⁸ Er war noch zu NS-Zeiten 1944 in die damals verbotene KPD eingetreten und gehörte 1946 zu den Mitbegründern der DEFA. Als Direktor der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* und mit Dokumentarfilmen wie *Berlin im Aufbau* (1946) oder *Einheit SPD – KPD* (1946) hatte er sich als politisch zuverlässig im Sinne der SED-Politik bewährt. Auch seine zum Teil international beachteten Spielfilme der 1940er und 1950er Jahre waren erfolgreich. Mit Themen der unmittelbaren deutschen Vergangenheit (*Ehe im Schatten*, 1947, *Die Buntkarierten*, 1949, *Der Rat der Götter*, 1950) und mit Gegenwartsstoffen (*Roman einer jungen Ehe*, 1952) hatte er sich als überzeugter Sozialist gezeigt.

Zwei Kollektive erarbeiteten das Szenenbild der Filme, jeweils unter der Leitung von Willy Schiller (1899–1973) und Otto Erdmann (1898–1965),²⁹ zwei erfahrenen Filmarchitekten, die schon in den 1920er

Jahren an so wichtigen Produktionen wie *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920, R: Paul Wegener, SB: Hans Poelzig, Mitarbeit: Schiller) oder *Die freudlose Gasse* (1925, R: Georg Wilhelm Pabst, SB: Hans Sohnle, Erdmann) mitgewirkt hatten.³⁰ Obwohl Schiller seit 1925 KPD-Mitglied war, konnte er wie Erdmann während der NS-Zeit beim Film tätig sein und arbeitete hauptsächlich an weniger politisch ausgerichteten Stoffen wie *Ein Mädchen geht an Land* (1938, R: Werner Hochbaum) oder *Kohlhiesels Töchter* (1943, R: Kurt Hoffmann) mit.³¹ Nach Kriegsende konnte er als Filmarchitekt nahtlos seine Arbeit in Babelsberg fortsetzen und gehörte wie Maetzig 1946 zu den Gründungsmitgliedern der DEFA.³²

Der zwischen 1969–1976 amtierende Direktor des Filmstudios Albert Wilkening (1909–1990) bezeichnet ihn in seiner *Geschichte der DEFA von 1945–1950* als einen der drei großen Filmarchitekten neben Erich Zander (1889–1965) und Emil Hasler (1901–1986), die ebenfalls in den 1940er Jahren für die DEFA-Studios arbeiteten. Im Gegensatz zu den anderen beiden betont er Schillers

„progressive politische Haltung, [...] für ihn die Richtschnur für seine künstlerische Arbeit. Vielleicht ein wenig zu idealisiert betrachtete er das Leben und die Kunst.“³³

Über Otto Erdmann heißt es:

„Eine Kopplung mit dem realistischen denkenden Otto Erdmann, der sich im Fantasie Reich tum mit Willi Schiller verwandt fühlte und auf seine Art von Traumideen lebte, hat manche wertvolle Arbeit wie zum Beispiel beim Thälmann-Film ermöglicht.“³⁴

Der bekannteste Szenenbildner der DEFA, Alfred Hirschmeier (1931–1996), kam wäh-

rend der Arbeitsphase am Thälmannzweiteiler nach Babelsberg und wurde Schillers Assistent. Neben den zahlreichen Zeichnungen von Schiller und Erdmann liegen auch von seiner Hand acht Entwürfe für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) vor.

Mit der künstlerischen Ausführung der Szenenbildentwürfe wurde der Kunstmal-ler Willi Eplinius beauftragt, dessen farbige Fassungen der Szenen Informationen zu den Planungen liefern und wichtige Grundlage dieser Studie sind. Sie vermitteln einen Eindruck, wie Szenen, die im Film nicht oder anders ausgeführt wurden, hätten aussehen können. Sie entstanden wahrscheinlich nach Drehbuchversionen von 1952 oder 1953 für den ersten Teil, bzw. von 1954 für Teil Zwei.³⁵ Anlässlich der Premiere des ersten Filmteils gab eine Ausstellung in den Filmstudios über die Entstehung des Zweiteilers Auskunft und präsentierte die farbigen Arbeiten von Eplinius.³⁶

Nach dem Ausscheiden von Kostümbildner Walter Schulze-Mittendorf (1893–1976) nach drei Monaten übernahm Gerhard Kaddatz die Kostümgestaltung für den Film.³⁷ Auch die Figurinen von Schulze-Mittendorf geben Einblick in die optische Gestaltung des Films.³⁸

Gedreht wurden die Filme, wie alle folgenden über Thälmann, in Farbe. Für die Kameraleute Karl Plintzner (1911–1975) und Horst E. Brandt (1923–2009) stellte sich die Herausforderung, mit Agfa-Filmmaterial zu arbeiten, das sich als besonders lichtunempfindlich erwies. Zahlreiche Szenen – auch im Außenbereich spielende – wurden daher in den Ateliers von Babelsberg aufgenommen.³⁹

Am 19. März 1953 begannen die Dreharbeiten auf dem Babelsberger Studiogelände.⁴⁰ Außenaufnahmen wurden für den ersten Teil in Berlin, Dresden, Schwerin, Rostock und Warnemünde gemacht. Der zweite Teil wurde neben Berlin in Leipzig,

Zwickau, Stalinstadt (seit 1961 Eisenhüttenstadt), Eisleben und Gorki gedreht.

Die Handlung beider Filme ist zwischen 1918 und 1944 angesiedelt. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und seiner Rückkehr von der Front erlebt der Werftarbeiter und Lokalpolitiker Thälmann von Hamburg aus die Gründung der KPD in Berlin mit. Kurz darauf erfährt er von der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs. Er treibt den Zusammenschluss von USPD und KPD in Hamburg voran und kann gegen die Drangsalierungen der Polizei und der SPD-Führung Hamburgs gemeinsam mit den Arbeitern die Hilfslieferung einer Ladung Mehl aus der Sowjetunion in Empfang nehmen. Ein Besuch in Moskau, bei dem Thälmann, Pieck, Ulbricht und Zetkin auf Lenin und Stalin treffen, stellt einen Höhepunkt des Filmes dar. Es folgen Bilder aus Deutschland, wo Unruhen gegen Inflation, Arbeitslosigkeit und Hunger in der Bevölkerung ausbrechen. Daher beschließt das ZK 1923 den „bewaffneten Aufstand in ganz Deutschland“. Da dieser jedoch von „reaktionären Elementen“ aus den eigenen Reihen hintertrieben wird, kommt es nur in Hamburg zu einer Erhebung, die aufgrund der fehlenden Beteiligung anderer deutscher Städte nach wenigen Tagen wieder abgebrochen werden muss. Fiete Jansen, „Thälmanns rechte Hand“, wird verhaftet, doch er kann durch die Eheschließung mit Anne und den solidarischen Hungerstreik der Arbeiter vor der Todesstrafe bewahrt werden. In einer Rede spricht Thälmann am Ende des Films zu den Werftarbeitern und betont die Rolle der Partei für den Kampf der Arbeiterklasse.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) setzt die Filmhandlung im Jahr 1930 ein. Thälmann lebt als Reichstagsabgeordneter in Berlin. Trotz seines unermüdlichen Einsatzes im Reichstag sowie auf der Straße, bei Bauern und im Ruhrgebiet kann der KPD-Vorsitzende den Wahlerfolg der Nationalsozialis-

ten im Januar 1933 nicht verhindern. Nach seiner Verhaftung setzt er aus dem Gefängnis seinen politischen Kampf fort. Sein Freund Fiete ist an verschiedenen Fronten gegen die Faschisten aktiv, im Spanischen Bürgerkrieg in den Internationalen Brigaden und in den letzten Kriegstagen an der Ostfront in der Roten Armee. Thälmann wird am Filmende von zwei SS-Männern aus seiner Gefängniszelle zu seiner Erschießung abgeholt.

An den Thälmannzweiteiler erinnern sich bis heute viele Zuschauer.⁴¹ Szenen finden immer wieder Eingang in Dokumentar- oder Spielfilme wie z. B. in *Wir wollten aufs Meer* (2012, R: Toke Constantin Hebbeln). Er spielt in der DDR der 1980er Jahre. Aufgrund von Überwachungsmaßnahmen der Staatssicherheit zerbricht die Freundschaft dreier junger Matrosen, die aus der DDR flüchten wollten. Zwei von ihnen müssen sich als politische Gefangene Maetzigs *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) ansehen, wobei im Film eine Szene gewählt wurde, in der Thälmann zur Revolution (1923) mit den Sätzen „Die herrschende Klasse tritt nie freiwillig ab. Man muss sie stürzen.“ aufruft. Das führt zu großem Jubel und Tumult unter den Inhaftierten, die diese historisierten Sätze wiederum auf ihre gegenwärtige Situation und die SED-Regierung beziehen.

Während in *Wir wollten aufs Meer* (2012) die Szene tatsächlich als Spielfilmszene genutzt wurde, werden die meisten Szenen von Maetzigs Zweiteiler bis heute als historische Quellenzitate verwendet oder dienen als Vorlagen für Geschichtsdarstellungen, wie dieses Buch aufzeigen wird.

Aus meiner Kindheit (1975)

„Es war ja ein Anti-Thälmannfilm gegenüber dem, was Kurt Maetzig gemacht hat.“⁴²

„Bloß keen Denkmal.“⁴³

Spätestens im ersten Schuljahr hörte jeder DDR-Bürger von Ernst Thälmann. Im Lesebuch der Ersten Klasse konnten die Schüler erfahren, dass er „ein Arbeiterführer“ war, der die Proletarier aufgefordert habe: „Kämpft gegen die Faschisten! Kämpft gegen den Krieg!“ und der für diesen Mut von den Nationalsozialisten ermordet wurde.⁴⁴ Die Kinder lernten durch Geschichten aus ihren Heimatkunde- und Lesebüchern⁴⁵ den KPD-Vorsitzenden kennen und traten in der ersten Klasse der Pionierorganisation *Ernst Thälmann* bei.⁴⁶ Ab dem vierten Schuljahr wurden sie Thälmannpioniere genannt.⁴⁷

In mehrfacher Ausgabe erschien das von Thälmanns Tochter Irma Vester-Thälmann (1919–2000) verfasste Buch: *Ernst Thälmann. Erinnerungen an meinen Vater*,⁴⁸ in dem sie für „Leser von 10 Jahren an“⁴⁹ Erlebnisse rund um ihren berühmten Vater beschreibt. Im von Pieck verfassten Vorwort zu diesem Buch werden die Kinder aufgefordert, wie Thälmann immer fleißig in der Schule zu lernen und sich „uneigennützig und mutig“⁵⁰ zu verhalten.

„Jeder junge Pionier muß also danach streben, der deutschen Arbeiterklasse so selbstlos und tapfer, so unermüdlich und treu zu dienen wie Ernst Thälmann, der nach elfjähriger Kerkerhaft von den Hitlerschergen ermordete Führer der Kommunistischen Partei Deutschlands.“⁵¹

Filmproduktionen für Kinder und Jugendliche wurde bei der DEFA viel Platz eingeräumt.⁵² Mit ihnen galt es, Einfluss auf die Heranwachsenden zu nehmen, „einen Beitrag zur Persönlichkeitsentwicklung [...] zu leisten“ und „Klassenbewußtsein und Parteilichkeit zu fördern.“⁵³ Im Jahr 1968 wurde der DEFA-Film *Mohr und die Raben von London* (R: Helmut Dziuba) nach dem Kinderbuch von Vilmos (1899–1970) und Ilse Korn (1907–1975)⁵⁴ uraufgeführt, der einem jun-

gen Publikum Karl Marx nahe bringen sollte.⁵⁵ Er gilt als erster Film, mit dem „Kindern eine lebendige, ihnen direkt zugängliche Begegnung mit Persönlichkeiten [...], die herausragende Bedeutung in der Geschichte des revolutionären Kampfes der Arbeiterklasse haben“ ermöglicht werden sollte.⁵⁶

An diese filmische Geschichtslektion für Kinder und Jugendliche knüpfte der 1975 gedrehte *Aus meiner Kindheit* an. Er behandelt Thälmanns Leben in Hamburg zwischen seinem 14. und 16. Lebensjahr. Nach der Schulausbildung verlässt er sein Elternhaus, da er nicht den Gemüse- und Fuhrhandel der Eltern übernehmen, sondern seine eigenen Erfahrungen machen will. Zunächst nächtigt er in einem Obdachlosenasyl. Dann findet er Unterschlupf bei der Mutter eines Regisseurs eines kleinen Theaters. Durch harte, schlecht entlohnte Arbeit auf Werften und in Fabriken kommt Thälmann nicht nur mit dem schweren und leidvollen Leben der einfachen Menschen in Kontakt, sondern auch mit der Gewerkschaft und der Jugendarbeit der SPD, der er sich am Filmende anschließt und die auf seinen zukünftigen politischen Weg verweist.

Anders als Maetzig's Zweiteiler lag dem Jugendfilm nicht Bredels idealisierte Thälmannbiographie von 1948 zugrunde, sondern der Filmstoff wurde nach den Eigendarstellungen Thälmanns erarbeitet, die zu der Zeit noch nicht publiziert waren.⁵⁷ Im Jahr 1935 hatte Thälmann in Gefangenschaft der Nationalsozialisten einige Seiten mit seinem Lebenslauf abgefasst, der wahrscheinlich seiner Verteidigung dienen sollte und als Dokument für die Nachwelt angelegt war, in dem er sich und seine Rolle in der Arbeiterbewegung positionierte.⁵⁸ Vor allen Dingen Thälmanns Herkunft, die nicht im Arbeitermilieu lag, wurde in *Aus meiner Kindheit* (1975) neu erzählt.

Der Film entstand in den 1970er Jahren in einem Klima der politischen Entspannung.

Dank des Politikwechsels in der BRD und der Ostpolitik Willy Brandts (1913–1992) wurde die DDR international anerkannt (1973 Aufnahme in die UNO, 1975 Unterzeichnung der KSZE-Schlussakte). Es herrschte politisches Tauwetter im Kalten Krieg.⁵⁹ Mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker, der 1971 neuer Generalsekretär des ZK wurde, war ein Umschwung in Politik und Wirtschaft der DDR verbunden – Honecker sprach auf dem VIII. Parteitag der SED 1971 zum ersten Mal vom „real existierenden Sozialismus.“ Auf kultureller Ebene schienen auf einmal größere Freiheiten möglich, die sich auch auf die Filmproduktion auswirkten.⁶⁰ Die Forderungen einer Darstellung im Sinne des sozialistischen Realismus waren seit 20 Jahren passé. Es wurde an einem Film gearbeitet, der Jugendliche ansprechen und „einen ganz normalen Jungen in seiner Entwicklung“ zeigen sollte.⁶¹ Anlässlich des „25. Jahrestages der Republik“ sollte der Film fertiggestellt werden.⁶² Der Progress Film-Verleih beabsichtigte die VI. Kinder- und Jugendfilmwoche in Neubrandenburg im Februar 1975 mit dem Film zu eröffnen. Im Dezember 1974 sollte er einmalig am Tag der Pioniere in Berlin vorgeführt werden.⁶³

Bestimmte Elemente wie die musikalische Untermalung von Gerhard Rosenfeld (1931–2003) wurden als Identifikationsangebot für ein jungliches Publikum komponiert. Die Filmemacher ließen Thälmann nicht in heldenhafter Günter-Simon-Manner auftreten; zu leicht hätte ein Film abgelehnt werden können, in dem Thälmann als altkluger Besserwisser erscheint. Eine neue Sichtweise auf die allgegenwärtigen Themen Thälmann und Klassenkampf wurde angestrebt, auch vor dem Hintergrund, dass jungen Menschen in den 1970er Jahren die Erfahrungen von Krieg und Nachkriegszeit fehlten. Diese DDR-Jugend konnte ihren Alltag nicht ohne weiteres mit Idealen wie Revolution und Klassenkampf verbinden. Der

Film setzt einen jugendlichen Protagonisten in Szene, der sich erfolgreich von seinem Elternhaus und vorgegebenen sozialen Schablonen löst. Erzählt wird die Geschichte aus jugendlicher Sicht, die sich gleichzeitig nah an die Aussagen von Thälmann hält.

Aus meiner Kindheit (1975) wirkt verglichen mit den anderen Thälmannfilmen als Ausnahmeerscheinung. Es ist der einzige Film, in dem der Held als Jugendlicher und noch nicht als fertig ideologisch geschulte und denkmalsstarre Persönlichkeit inszeniert wird. Ihm wird eine Entwicklung zugestanden. Der Film sollte seine Geschichte „undidaktisch“⁶⁴ vermitteln. Als Vorbildfilm forderten die Filmemacher den schwedischen Film *Här har du ditt liv* (*Hier hast du dein Leben*) (1966, R: Jan Troell) an.⁶⁵ Er erzählt vor poetischem Hintergrund, der in schwarz-weiß aufgenommenen Landschaft Schwedens, die Geschichte eines 14-jährigen Jungen, der seine Familie verlässt, um sich seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Er lernt die harte Arbeit bei den Flößern der Region kennen. Später arbeitet er in einer Ziegelei, in einem Sägewerk, als Verkäufer in einem Kino und bei einem Schmied. Wie der junge Thälmann in Stephans Film macht die Hauptperson Olof im schwedischen Film selbstständig Erfahrungen und zieht als kluger Beobachter eigene Schlüsse über das Leben. Er lernt auf seiner Reise verschiedene Gesellschaftsschichten kennen, macht Bekanntschaft mit der Arbeiterbewegung und wächst zu einem bekennenden, aktiven Sozialisten heran. Motive wie die selbstständig erworbene Bildung durch das Lesen von historischen und politischen Schriften und die Erfahrungen mit dem Kino und seiner Wissens- bzw. Propagandawirkung tauchen auch im DEFA-Film über Thälmann auf.

Bernhard Stephan (* 1943) begann nach seiner Ausbildung am Moskauer Allunionsinstitut für Kinematographie (WGIK) in der Klasse von Igor Wassiljewitsch Talankin

(1927–2010) seine Arbeit als Regisseur beim Fernsehen der DDR. Durch seine Erfolge dort arbeitete er ab 1972 für die DEFA und drehte vor dem Thälmannfilm das Jugenddrama *Für die Liebe noch zu mager* (1974).⁶⁶ Hatte er in diesem ein Bild der Jugendlichen im Alltag der DDR gezeichnet, dass als „überaus ehrlich und authentisch eingeschätzt“⁶⁷ wird, widmete er sich danach, angeregt durch das Schriftstellerehepaar Wera (1929–2013) und Claus Küchenmeister (1930–2014),⁶⁸ mit Thälmann erneut einem Jugendthema, diesmal vor historischem Hintergrund und mit der wichtigsten Vorbildfigur in der DDR als Hauptprotagonisten. Zusammen mit den Küchenmeisters verfasste er das Drehbuch.

Für die Filmbauten wurde Szenenbildner Peter Wilde (1939–2010) verpflichtet. Der gelernte Dekorationsmaler hatte von 1958 bis 1960 an der Fachschule für Werbung und Gestaltung in Berlin studiert und arbeitete neben seiner Tätigkeit beim Film als Maler.⁶⁹ Leider haben sich von ihm keine Entwürfe zu *Aus meiner Kindheit* (1975) auffinden lassen. Daher muss in dieser Studie die Analyse der Räume auf die umgesetzten Filmbilder beschränkt bleiben. Für das Kostümbild zeichnete Ursula Strumpf verantwortlich. Die Aufnahmen in den Babelsberger Studios, an den beiden Hauptdrehorten Schwerin und Stralsund, daneben Wismar, Gdynia (Polen), wenige sogar in Hamburg verantwortete Kameramann Otto Hanisch (1927–2021). Es wurde viel Wert daraufgelegt, „ein optisch eindrucksvolles Bild des Zeit- und Lebensmilieus des jungen Ernst Thälmann zu schaffen.“⁷⁰ Das ein Jahr nach dem Spielfilm von den Küchenmeisters und Volker Koepf (* 1944) herausgebrachte Kinderbuch *Als Thälmann noch ein Junge war*⁷¹ illustriert mit historischen Abbildungen und Zitaten Hamburg zur Jahrhundertwende und damit Thälmanns Lebensumfeld. Das Buch zeigt unter anderem Fotografien,

Drucke und Dokumente, die Vorlagen für die Konstruktion der Filmräume waren. Paradoxerweise liefern sie im Nachgang den Zuschauern die Bestätigung für die Authentizität des im Film Gezeigten.⁷²

Ernst Thälmann Teil Eins und Teil Zwei (TV 1986)

„Das war wie ne Spielfilmproduktion: die Größenordnung, was wir da zur Verfügung hatten, welche Möglichkeiten [...] Das ist wie ne Hollywoodproduktion gewesen – vom Aufwand her.“⁷³

Während in den 1950er Jahren noch erklärt werden musste, wer der Filmheld überhaupt war, waren Zusätze zum Filmtitel wie *Sohn* und *Führer seiner Klasse* in den 1980er Jahren nicht mehr nötig. Es hatte sich das Bild verfestigt, das die Darstellung in der DDR geprägt hatte. Als Titel der TV-Filme genügte der Name *Ernst Thälmann*. Jeder DDR-Bürger wusste um den Arbeiterführer und um dessen Bedeutung für die Geschichte der Arbeiterklasse, zumindest was ihm diesbezüglich aus Sicht der Staats- und Parteiführung zugeschrieben wurde. Er war im offiziellen Alltagsleben und den Köpfen der DDR-Bürger fest etabliert.

Bezogen sich die immer wieder stattfindenden Feierlichkeiten ihm zu Ehren in der Mehrheit auf seinen Todestag,⁷⁴ wurde anlässlich seines 100. Geburtstages 1986 erneut ein Zweiteiler über ihn produziert. Das Fernsehen hatte seit den 1960er Jahren das Kino als Medium mit der größten Reichweite abgelöst und verstand sich als eine Anstalt mit politischem Bildungsauftrag.⁷⁵ Der neue Thälmannzweiteiler war der einzige Fernsehfilm, der auf direkten Beschluss des Politbüros entstanden ist.⁷⁶

Vor der Fassung für zwei Filme hatte der Schriftsteller und Drehbuchautor Ger-

hard Bengsch (1928–2004) zwischen 1981 und 1984 ein umfangreiches Treatment für einen „Fernsehroman“⁷⁷ von sieben Teilen unter dem Obertitel *Im Strom des Lebens* erarbeitet, der das Leben Thälmanns von 1917 bis 1944 inklusive zahlreicher Rückblicke in seine Kindheit, Jugend und Erlebnisse, die vor seiner Zeit an der Front im Ersten Weltkrieg lagen, umfasst.⁷⁸ Diesen Darstellungen liegt Thälmanns Kurzbiographie von 1935 zugrunde, die auch für *Aus meiner Kindheit* (1975) grundlegend war. Aber auch Bilder, die durch die Filme von Maetzig und Stephan geformt wurden, sind enthalten.⁷⁹

Wurden Maetzig und sein Filmteam vom Ersten Sekretär des ZK der SED Walter Ulbricht bei der Produktion von *Ernst Thälmann – Sohn* (1954) und *– Führer seiner Klasse* (1955) „beraten“,⁸⁰ wurde für die von allerhöchster Stelle angeordnete Thälmann-TV-Produktion Staatschef Erich Honecker um Rat gebeten.⁸¹ Viele Vorschläge kamen auch von anderen führenden SED-Genossen, wie z. B. dem Minister für Staatssicherheit der DDR Erich Mielke (1907–2000).⁸² Honecker und andere SED-Mitglieder lehnten Bengschs Entwurf für die mehrteilige TV-Serie aus inhaltlichen Gründen ab.⁸³

Der umgesetzte Zweiteiler entstand unter der wissenschaftlichen Beratung der Historiker Günter Hortschansky (1926–2015) und Walter Wimmer (* 1930). Zeitlich umfasst er die Jahre zwischen 1929 bis 1933. In dieser Zeit ist Thälmann KPD-Vorsitzender und Reichstagsabgeordneter. Antifaschismus wird weiterhin als erstes politisches Ziel des Arbeiterführers in den Fokus gestellt. Die Handlung setzt mit dem sogenannten „Berliner Blutmai“ (1. Mai 1929) ein. Thälmann wird bei seiner Arbeit im Karl-Liebknecht-Haus und bei Reden auf der Straße gezeigt. Die Nationalsozialisten erstarken, während viele Arbeiter ihren Arbeitsplatz verlieren und Not leiden. Zusammen mit Pieck, Schehr und Neumann führt Thälmann Wahlkampf

für die Reichspräsidenschaft 1932. Auseinandersetzungen mit den Sozialdemokraten, die sich weigern, mit den Kommunisten gegen die Nationalsozialisten vorzugehen, stehen im Vordergrund. Neben Schwierigkeiten mit der SPD-Führung verhindern Zwistigkeiten in den eigenen Reihen, besonders mit KPD-Funktionär Neumann, einen eindeutigen Wahlsieg der KPD.⁸⁴

Thälmanns Besuch in Moskau folgt Neumanns Entlassung am Beginn des zweiten Teils. Der KPD-Vorsitzende reist durch Deutschland und Europa, um sich für die Sache der Kommunisten einzusetzen. Hitler als Reichspräsident soll verhindert werden. Der Zweiteiler endet mit dem geheimen Treffen der KPD-Führung im Sporthaus Ziegenhals vor der Überführung der Partei in die Illegalität.⁸⁵ Thälmann betont in einer letzten Rede die Notwendigkeit der Einheit der Arbeiter für den revolutionären Sieg über Bourgeoisie und Faschismus, damit eines Tages der Sozialismus Wirklichkeit werden könne.

Parallel, relativ losgelöst von den Geschehnissen um Thälmann, erzählt der Film vom Schicksal eines fiktiven Berliner Arbeiterpärchens. Willis und Hannelores Leben sind von harter Arbeit, Arbeitslosigkeit und politischem Engagement in einer Agitpropgruppe sowie dem Wahlkampf für die KPD geprägt.

Thälmann wird fast nur in seiner Position als Politiker und im Zusammenhang mit historischen Persönlichkeiten ausschließlich aus der eigenen Partei inszeniert, weniger im Kreis fiktiver Arbeiter wie noch bei Maetzig. Dennoch scheinen Dialoge und Darstellung ähnlicher Ereignisse oft dem 1950er-Jahre-Spielfilm abgeschaut zu sein. Viele der bereits von Maetzig konstruierten Bilder wurden erneut inszeniert. Die Filmhandlung wirkt weniger geschlossen, eher wie eine Aneinanderreihung von Episoden um Thälmann, die in älteren Filmen und anderen Medien vorgegeben waren. Die Filme

können kaum eine dramaturgische Einheit erzeugen und stehen für das statische Bild, das über Jahre hinweg von dem KPD-Vorsitzenden gezeichnet wurde. Thälmann wird als moralisch und geistig überlegen charakterisiert. Das Publikum der 1980er Jahre wird diese Darstellung kaum mehr hinterfragt, aber auch weniger beachtet haben.

Der Zweiteiler sollte eine historische „Geschichte, wie sie wirklich war“ erzählen und gleichzeitig „ein[en] Film für die Gegenwart“ schaffen. „Parallelsituationen zum historischen Prozeß heute“ sollten entstehen, denn dem Zuschauer sollte deutlich werden: „Die Geschichte hat entschieden, wer damals (und auch heute) Recht hatte und hat.“⁸⁶

„Der Film über Thälmann sollte die Haltung der SED zu Tradition und Kontinuität im Geiste des Antifaschismus demonstrieren und das von Thälmann initiierte ‚Programm der nationalen und sozialen Befreiung‘ quasi als theoretische Basis der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik darstellen. Honecker wollte sich gleichsam als Vollstrecker des Thälmannschen Willens zeigen“,⁸⁷

so der ehemalige stellvertretende Vorsitzende des staatlichen Komitees für Fernsehen und Mitarbeiter beim Thälmannfilm Erich Selbmann (1926–2006) in einem Nachwenderückblick. Inhaltlich wurde – wie schon in den 1950er Jahren – gefordert, die Geschichte um Thälmann als historisches Lehrstück zu produzieren, welches die Politik der Gegenwart rechtfertigt. Ästhetisch wurden andere Maßstäbe angelegt: Während für den 1950er-Jahre-Zweiteiler eine Umsetzung im Sinne des sozialistischen Realismus verlangt wurde, sollten sich die Filmemacher in den 1980er Jahren an internationalen Werken wie Warren Beattys (* 1937) mit drei Oscars ausgezeichneten *Reds* (1981) und Sergei Fjodorowitsch Bondartschuks (1920–1994)

10 Tage, die die Welt erschütterten (1983) orientieren – beides Verfilmungen des gleichnamigen Buches des kommunistischen US-Journalisten John Reed (1887–1920) über die sowjetische Oktoberrevolution.

„Der Thälmann-Film mit der so guten Grundaussage muß spannend, vergleichbar mit dem amerikanischen Film gestaltet werden“,⁸⁸

wurde von höchster Stelle gefordert. Da dem Filmstudio Babelsberg bei der Umsetzung großer Produktionen mehr Mittel und Fachpersonal zur Verfügung standen als den Fernsehstudios, wurden sie bei einem Film dieser Größenordnung angefragt.⁸⁹

Bei der Produktion des Zweiteilers war, wie in den 1950er Jahren, die oberste SED-Leitung stark involviert:

„Der Film wird in einem Klima großer gesellschaftlicher Ereignisse zur Aufführung kommen: in der Zeit des XI. Parteitag, des 100. Geburtstages von Ernst Thälmann und des 40. Jahrestages der SED. Gen. Honecker hat die Bedeutung des Films gleichgesetzt mit der Eröffnung des Thälmann-Parks als dem Volkspark der Berliner. Bestimmt wird der Sende-termin des Films vom Sekretariat des ZK der SED beschlossen. Der Film muß daher in seiner Wahrhaftigkeit und politischen Richtigkeit vor allem ein spannender Film sein. Der Schluß des Films muß die emotionale und gedankliche Brücke schlagen zu den Siegern von heute.“

*Hans-Jürgen Faschina,
Chefdramaturg, 1984*⁹⁰

Der Zweiteiler wurde von verschiedenen Einrichtungen, wie der *Bezirksparteischule Julian Marchlewski* oder der *Offiziershochschule der Grenztruppen der DDR „Rosa Luxemburg“* angefordert, die ihn als „kulturellen

Höhepunkt in Vorbereitung des XI. Parteitag des SED“ voraufführen wollten.⁹¹

Im Berliner Filmtheater *Kosmos* erlebte das Monumentalwerk am 6. Februar 1986 seine Premiere. Ihr wohnten Erich Honecker, Erich Mielke, der oberste Kulturverantwortliche Kurt Hager (1912–1998), der Vorsitzende des Ministerrates der DDR Willi Stoph (1914–1999), die Ministerin für Volksbildung der DDR Margot Honecker, der Sekretär des ZK für Wirtschaft Günter Mittag (1926–1994), der Stellvertreter des Vorsitzenden des Staatsrates Egon Krenz die höchste Parteiführung der DDR und hochrangige Gäste wie UdSSR-Botschafter Wjatscheslaw Kotschemasew (1918–1998) und Thälmanns Tochter Irma Gabel-Thälmann bei.⁹² Diese Premiere ähnelte den Premieren von Maetzig's Zweiteiler rund 30 Jahre vorher. Einen Abend nach der Kinoaufführung in Berlin, am 7. Februar 1986, sendete das 1. Programm des DDR-Fernsehens um 19:00 Uhr den insgesamt vierstündigen Zweiteiler.

Einmalig waren die allerhöchsten Anordnungen der Parteileitung an verschiedene Ministerien und Bezirksleiter, um bei der Umsetzung des Films einen reibungslosen Ablauf zu gewährleisten. Die Staatsministerien und die Ersten Sekretäre der Bezirke Berlin, Dresden, Leipzig und Potsdam wurden direkt damit beauftragt, die Filmdreharbeiten in ihren Territorien zu unterstützen. Darüber hinaus sollte Hans-Joachim Hoffmann (1929–1994), Minister für Kultur, „die unabdingbare termingerechte Verfügbarkeit der Schauspieler“ sicherstellen. Der Minister für Nationale Verteidigung Heinz Keßler (1920–2017) und der Minister des Inneren Friedrich Dickel (1913–1993) sollten bei der Realisierung der Massenszenen vor allem durch den Einsatz von NVA-Soldaten des Ministeriums des Innern und Kampfgruppen behilflich sein. Zwischen 500 und 10.000 Mann sollten an einzelnen Drehtagen mitwirken. Der Minister für Bauwe-

sen Wolfgang Junker (1929–1990) sollte die „originalgetreue [...] Ausgestaltung der Drehorte“ unterstützen, der Minister für Leichtindustrie Werner Buschmann (* 1931) „bei der originalgetreuen Einkleidung der Mitwirkenden“ sowie der Minister für Verkehrswesen Otto Arndt (1920–1992) „bei der Realisierung der umfangreichen Transportaufgaben zur Sicherung der Massenszenen durch Bereitstellung von Transportmitteln“ behilflich sein.⁹³

Für die Dreharbeiten im westlichen Ausland (Frankreich und BRD) wurden 320.000 Valutamark im Vorfeld veranschlagt. Außerdem sollten statt ORWO Kodak-Filmmaterial verwendet und zwei Kameras aus dem „kapitalistischen Ausland“ importiert werden. Insgesamt beliefen sich die Kosten auf 22,5 Millionen Mark.⁹⁴

Ausgezeichnet mit dem Nationalpreis 1. Klasse und zahlreichen weiteren offiziellen Ehrungen, gehörten die Regisseure Georg Schiemann (* 1947) und Ursula Bonhoff (1930–2021), die Autoren Otto Bonhoff (1931–2001) und Erich Selbmann sowie der Dramaturg Hans-Jürgen Faschina zum Kollektiv des TV-Films. Der Zweiteiler wurde in zwei Produktionsteams gedreht, wobei der erste Teil unter der Leitung von Bonhoff und der zweite unter der von Schiemann entstand. Ursula Bonhoff war seit 1963 als Regieassistentin und ab 1973 als Regisseurin beim Fernsehen der DDR tätig. Sie hatte als Schauspielerin ihre Karriere begonnen und einige Jahre am Theater in Neustrelitz und Wismar, am Jungen Ensemble in Weimar und am Maxim-Gorki-Theater gearbeitet. Am Deutschen Theater war sie Regieassistentin, wurde dann Regisseurin des Solistenensembles der Luftstreitkräfte, später Oberspielleiterin des Erich-Weinert-Ensembles.

Georg Schiemann, gelernter Elektro- und Fahrleitungsmonteur, begann seine Karriere am Arbeitertheater in Meerane als Schauspieler und mit kleinen Regiear-

beiten. 1969 wurde er Regievolontär beim Fernsehen und absolvierte ein Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen. Seit 1974 war er Regisseur beim DDR-Fernsehen.

Mit der Umsetzung des Szenenbildes betrauten die TV-Regisseure DEFA-Fachleute: Für Ursula Bonnhof erarbeitete Dieter Adam (* 1931) das Szenenbild. Lothar Kuhn (1946–2017) gehörte zum Team um Georg Schiemann, der auch das Drehbuch für beide Filme schrieb. Die Szenenbildner hatten bei der DEFA von so erfahrenen Filmarchitekten wie Schiller und Hirschmeier gelernt. Adam wurde nach dem Architekturstudium Mitarbeiter und später selbstständiger Szenenbildner der DEFA. Zur Zeit des Thälmanndrehs konnte er auf eine über 30jährige Schaffenszeit zurückblicken.⁹⁵ Er hatte sowohl für Historienfilme wie *Die Fahne von Kriwoi Rog* (1967, R: Kurt Maetzig), *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (1971) oder *Trotz alledem!* (1972, R: Günter Reisch) als auch für Gegenwartstoffe wie *Das siebente Jahr* (1968, R: Frank Vogel), *Ikarus* (1975, R: Heiner Carow), *Die unverbesserliche Barbara* (1976, R: Lothar Warneke) oder *Bürgerschaft für ein Jahr* (1981, R: Herrmann Zschoche) Szenenbilder entworfen. Der jüngere Kuhn, gelernter Maurer und Architekt, hatte 1978 bei der DEFA begonnen und z. B. mit Paul Lehmann (*Dein unbekannter Bruder*, 1982, R: Ulrich Weiß) und Alfred Hirschmeier (*Solo Sunny*, 1980, R: Konrad Wolf, Wolfgang Kohl-

haase) praktische Erfahrungen gesammelt. Mit *Der Sieg* (1985) und *Die Mahnung* (1982, R: Juan Antonio Bardem) hatte er bereits historische Stoffe bearbeitet.

Für den Fernsehfilm galt es

„[zwischen] 60 und 70 Handlungsorte [...] entsprechend dem Drehbuch zu finden bzw. nachzugestalten. Außenaufnahmen entstanden in der ČSSR, andere in der BRD, zum Beispiel im Hamburger Hafen, der überwiegende Teil jedoch in Städten unseres Landes, vor allem in Berlin, aber auch in Leipzig, Dresden und in Görlitz“⁹⁶

berichtet das mehrseitige Begleitheft, das zum Thälmannfilm herausgegeben wurde und neben Ereignissen, Schauspielern und Rollen auch die wichtigsten Filmmitarbeiter vorstellt.

Mit den Kameraleuten Peter Krause (1935–2008) (*Geheimarchiv an der Elbe* 1963, R: Kurt Jung-Alsen, *Berlin um die Ecke* 1965, R: Gerhard Klein) und Jürgen Lenz (*1942) (*Bankett für Achilles* 1975, R: Roland Gräf, *Einfach Blumen aufs Dach*, 1979, R: Roland Oehme), sowie dem Kostümbildner Werner Bergemann (1930–2014) (*Ich war 19* 1968, R: Konrad Wolf, *Nelken in Aspik* 1976, R: Günter Reisch) hatten sich die Regisseure weitere Spielfilmerprobte DEFA-Fachleute herangeholt.

Anmerkungen

- 1 Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Literarisches Szenarium des Thälmann-Films 1. Teil*, 21. Oktober 1952, BArch DR/117/13283, S. 128.
- 2 Agde/Maetzig, 1987, S. 77.
- 3 Erich Wollenberg: *Thälmann – Film und Wirklichkeit*, in: Monteath, 2000, S. 109–118.
- 4 Kurt Maetzig: *Brief an Günther Simon*, in: Agde/Maetzig, 1987, S. 255f.
- 5 Ursprünglich war nur ein Film geplant, dann sollte der Stoff auf drei Filme aufgeteilt werden. *Schlussbericht Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, BArch DR/117/23025.
- 6 Die Sitzungen des Thälmann-Kollektivs fanden, laut vorliegender Protokolle, am: 08.10.1949, 15.10.1949, 27.10.1949, 15.11.1949, 29.11.1949 und 02.02.1950 statt. Schriftwechsel, BArch DR/117/32624.
- 7 Protokoll der 1. Sitzung des Thälmann-Kollektivs der DEFA am 08.10.1949, Schriftwechsel BArch DR/117/32624.
- 8 Ebd. Unter anderem befragte Stenbock-Fermor gemeinsam mit Rosa Thälmann Martha Kluschinsky, bei der Thälmann als Reichstagsabgeordneter vor 1933 in Berlin gewohnt hatte (Siehe auch Kapitel 4, Bescheidenheit und Arbeitseifer – Ein Reichstagsabgeordneter als Untermieter), BArch DR/117/12910.
- 9 Tschesno-Hell wurde erst während der Vorarbeiten zum Film Co-Autor. Ursprünglich war er dafür nicht vorgesehen. Ralph Hammerthaler: *Der Bolschewist. Michael Tschesno-Hell und seine DEFA-Filme*, Berlin 2016, S. 17f.
- 10 Sie sollten u. a. Wilhelm Pieck, Hermann Matern, Franz Dahlem, den Gefängniswärter Thälmanns in Bautzen, Gustaf Gundelach, Fiete Schulze, Bruno Tach, Edgar André, Jan Westphal und Vati Hoffman befragen, Schriftwechsel, BArch DR/117/32624.
- 11 Bredel, 1948.
- 12 Protokoll, 08.10.1949, Schriftwechsel, BArch DR/117/32624.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Maetzig, 1987, S. 77.
- 16 Das Buch wurde 1950 im Politbüro diskutiert. Agde/Maetzig, 1987, S. 76. Auch Pieck und andere Mitglieder des Politbüros ließen sich Exposés während der Stoffentwicklung vorlegen, die dann von ihnen beurteilt wurden. Schriftwechsel, BArch DR/117/32624.
- 17 Selbstkosten: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*: 6.011.750,08 DM, Schlussbericht, BArch DR/117/23025. Kosten *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*: 6.237.910,56 DM.
- 18 Im Vergleich dazu kosteten z. B. die DEFA-Filme: *Thomas Müntzer* (1956, R: Martin Hellberg) 4.035.249,05 DM, *Der Teufelskreis* (1956, R: Carl Balhaus) 1.205.496 DM, *Genesung* (1956, R: Konrad Wolf) 1.565.233,81 DM, Schlussbericht, BArch DR/117/33331.
- 19 z. B.: *Millionen beim Thälmann-Film*, Berliner Zeitung, 04.11.1955. *Hunderttausende sahen bereits den Thälmann-Film*, in: Neues Deutschland, 16.03.1954. Zeitungen veröffentlichten, wie viele Mitglieder eines Betriebes den Film gesehen haben. Betriebe, die nicht genug Karten für den Filmbesuch bestellten, wurden öffentlich kritisiert: Ralf Schenk: *Mitten im Kalten Krieg*, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946–92*, Potsdam 1994, S. 51–157, S. 107. Jürgen Brettschneider: *VEB Kunst – Aus der Traum*, in: *Babelsberg – ein Filmstudio. 1912–1992*, Berlin 1992, S. 289–314.
- 20 Zuschauerbriefe in: Ernst Thälmann Post Archivbestand Fernsehen DRA E027-00-11/11 Bl. 1–99.
- 21 Werkfotos, Archiv Filmmuseum Potsdam.
- 22 z. B. Leiter der polnischen Regierungsdelegation Ministerpräsident Jozef Cyrankiewicz, Leiter der sowjetischen Regierungsdelegation M. A. Suslow, ebd.
- 23 Die Richtlinie, Kunst im Sinne des sozialistischen Realismus zu gestalten, wurde 1932 vom ZK der KPdSU festgelegt und seit 1949 auch in der DDR umgesetzt. Erst nach dem Tod Stalins verschwand sie aus Leitlinien und Debatten. Inhaltlich waren sowohl Themen aus dem sozialistischen Alltag wie z. B. Arbeit und landwirtschaftliche Kollektivierung gewünscht, die positive Zukunftsvisionen darstellten, als auch die Führer der sozialistischen Staaten, allen voran Stalin. Jegliche individuelle oder gar kritische Deutung des sozialistischen Lebens geriet dabei in Gefahr dem sogenannten „Formalismus“ zugeordnet zu werden. Aleksander Morozov: *Der sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen*, in: Boris Groys, Max Hollein (Hrsg.): *Traumfabrik Kommunismus*, Frankfurt 2003, S. 64–84.
- 24 Rüdiger Thomas: *Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“*, in: Feist/Gillen/Vierneisel, 1996, S. 16–41. Günter Feist: *Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED*, ebd., S. 42–61.
- 25 Boris Groys: *Die Massenkultur der Utopie*, in: Groys/Hollein 2003, S. 20–37.

- 25 Protokolle des Thälmann-Kollektivs, siehe Fußnote 6.
- 26 Zur Ausformung dieses Heldenbildes in der sowjetischen Kunst u. a.: Hans Günther: Der Heldenmythos im Sozialistischen Realismus, in: Groys/Hollein, 2003, S. 106–124.
- 27 Protokolle des Thälmann-Kollektivs, siehe Fußnote 6.
- 28 Lemmons, 2013, Kapitel 4.
- 29 Laut Schlussbericht stand vor Erdmann ein „hochbezahlter Architekt Herlth“ unter Vertrag, der jedoch früh aus dem Projekt wieder ausschied. Schlussbericht, BArch DR/117/23025. Es handelt sich wahrscheinlich um Kurt Herlth (1896–1966), Bruder des berühmten Filmmarchitekten Robert Herlth (1893–1962), der in dieser Zeit für einige DEFA-Filme arbeitete, u. a.: *Ehe im Schatten* (1947), ... und wenn's nur einer wär' (1949, R: Wolfgang Schleif), *Frauensicksale* (1951, R: Slátan Dudow), *Roman einer jungen Ehe* (1952).
- 30 SB = Szenenbild.
- 31 Zum Teil arbeitete er auch für Propagandafilme wie: *Drei Unteroffiziere* (1939, R: Werner Hochbaum), für den er zusammen mit Carl Haacker das Szenenbild gestaltete.
- 32 Schillers erster Film für die DEFA war *Und wieder 48* (1948, R: Gustav von Wangenheim), Erdmanns erster Film war *Ehe im Schatten* (1947). Unter Schiller und Erdmann arbeiteten für die Thälmannfilme die Architekten Artur Schwarz (1890–1957) und Franz Fürst (1900–1979).
- 33 Wilkening, 1981, S. 145.
- 34 Ebd., S. 146.
- 35 Szenarium Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952. Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann 1. Teil, Regiedrehbuch*, Exemplar Nr.: 80, Produktion 1953, BArch DR/117/2587. Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, Regiedrehbuch*, Produktion 1954, Exemplar Nr. 198.
- 36 Ausstellung anlässlich der Premiere des Thälmannfilms. Teil I, 13.02.1954, *Kalkulation – Schlussbericht*, BArch DR/117/32987.
- 37 *Schlussbericht*, BArch DR/117/23025, S. 5f.
- 38 Im Archiv der Deutschen Kinemathek Berlin liegen von Schulze-Mittendorf 102 Blatt Kostümentwürfe und -skizzen zu *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954).
- 39 Maetzig, 1987, S. 83–87.
- 40 *Schlussbericht*, BArch DR/117/23025.
- 41 Das ergaben eigene Befragungen ehemaliger DDR-Bürger. Krenz, 2011, S. 27f. Gossweiler, 2011, S. 59–70.
- 42 Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 43 Ebd.
- 44 Maria Krowicki, Ilse Liebers, Klara Schürmann, Dorothea Türk: *Janas großer Bruder*, in: *Unsere Fibel*, Berlin 1983, 10. Auflage (1. Auflage 1974), S. 108f.
- 45 Börrnert, 2004, S. 139–158.
- 46 Nicht alle DDR-Kinder waren Mitglied in der Pionierorganisation, aber die große Mehrheit. Es gab keine Schulklasse in der DDR, in der nicht die Pionierarbeit das Leben der Schüler bestimmte (mehr oder weniger auch derer, die nicht Mitglied waren). Leonore Ansorg: *Kinder im Klassenkampf. Die Geschichte der Pionierorganisation von 1948 bis Ende der fünfziger Jahre*, Berlin 1997.
- 47 1948 wurde der Kinderverband „Junge Pioniere“ gegründet. 1952 erhielt er den Namen „Ernst Thälmann“. Ansorg, 1997, S. 231.
- 48 Vester-Thälmann, 1954.
- 49 Ebd., Impressum.
- 50 Ebd., o. S.
- 51 Ebd.
- 52 1952 gliederte sich die DEFA in vier Produktionsbereiche, eine war die Kinderfilmabteilung. Ein Fünftel der gesamten Kinofilmproduktion war dem Kinderfilm vorbehalten. *Die DEFA-Kinderfilme*, auf: <https://www.filmportal.de/thema/die-defa-kinderfilme> (20.09.2023). Zwischen 1946 und 1990 wurden bei der DEFA rund 160 Kinderfilme produziert. Helmut Morsbach: *Vorwort*, in: Klaus-Dieter Felsmann, Bernd Sahling: *Deutsche Kinderfilme aus Babelsberg. Werkstattgespräche – Rezeptionsräume*, Berlin 2010, S. 7.
- 53 HA Kulturpolitische Arbeit mit dem Film. Einschätzung 19.09.1974, Aus meiner Kindheit, BArch DR1-Z/154.
- 54 Vilmos und Ilse Korn, *Mohr und die Raben von London*, Berlin 1962.
- 55 Über Karl Marx drehte die DEFA keinen weiteren Spielfilm. Es wurden allerdings mehrere TV-Serien über Marx' und Engels produziert: *Karl Marx – Die jungen Jahre* (1981, R: Lew Kulidshanow), *Marx und Engels – Stationen ihres Lebens* (1978, R: Günter Wittenbecher, Celino Bleiweiß, Michael Knof, Jörg Mischke).
- 56 Albert Wilkening, 1974, in: *Kinospielfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541.
- 57 Die autobiographischen Aufzeichnungen Thälmanns wurden dem Filmteam vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED zur Verfügung gestellt. *Führungskonzeption für die Stoffentwicklung Aus meiner Kindheit – Die Jugend Thälmanns*, 15.08.1973, BArch DR1-Z/1540 Gesch.-Z.4/10182 M325/37.
- 58 Thälmann, [1935] 1986.
- 59 Viermächteabkommen über Berlin 1971. Grundlagenvertrag 1972.

- 60 Dazu gehörten Lockerungen in Bereichen wie Musik, Mode oder Literatur. Erst die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 und der daraufhin einsetzende Protest vieler DDR-Künstler erwies sich als Wende in der Kulturpolitik, nach der versucht wurde, Künstler auf einen linientreuen Kurs zu bringen. Dietrich, 2018, S. 1370–1438.
- 61 Protokoll über die Studioabnahme des Films „Aus meiner Kindheit“ am 11.09.1974, *Kinospielfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541.
- 62 Stellungnahme zum Film, ebd.
- 63 Protokoll, 18.09.1974, *Kinospielfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541 und BArch DR 1-Z/154.
- 64 Mit diesen Worten äußerten sich lobend über den Film bei der Rohschnittabnahme am 26.08.1974 sowohl Dieter Wolf als auch Regisseur Heiner Carow. DEFA-Studio für Spielfilme, *Protokoll über die Rohschnittabnahme „Aus meiner Kindheit“*, BArch DR/117/26541.
- 65 Filmakten mit Schriftwechsel, BArch DR/117/29506.
- 66 Ines Walk: *Bernhard Stephan. Drehbuchautor, Regisseur*, 2006, auf: <https://www.defa-stiftung.de/defa/biografien/kuenstlerin/bernhardstephan/> (20.09.2023).
- 67 Ebd.
- 68 Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 69 Seine künstlerischen Arbeiten wurden und werden noch immer ausgestellt. *Peter Wilde*, 2012, auf: <http://www.peter-wilde.de/> (20.09.2023). *Mein lieber Robinson* (1971, R: Roland Gräf) war Wildes erste eigene Arbeit bei der DEFA. Peter Wilde arbeitete bis 1992 für die DEFA, sein letzter Film war *Das Land hinter dem Regenbogen* (1992, R: Herwig Kipping). Lothar Heinke: *Peter Wilde* (Geb. 1939), 02.09.2010 <http://www.tagesspiegel.de/berlin/nachrufe/peter-wildeg-1939/1917166.html> (20.09.2023).
- 70 VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Hauptdirektor, Stellungnahme zum Film, 13.09.1974, *Kinospielfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541.
- 71 Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koepf: *Als Thälmann noch ein Junge war*, Berlin 1976. Mindestens drei weitere Auflagen erschienen bis 1981.
- 72 Siehe auch Kapitel 4, Hamburg – Thälmanns Heimat und Ort der Revolution und Kapitel 5, Fabriken, Werften und Bergwerke – Charakterisierung des Industriearbeiters als Klassenkämpfer und im Widerstand gegen Faschismus und Krieg.
- 73 Interview mit Lothar Kuhn vom 14.09.2013.
- 74 Dabei wurde vor allem Thälmanns Märtyrerstatus betont. Lemmons, 2013.
- 75 Beutelschmidt, 2009, S. 44ff. Grundsätzlich zur Zusammenarbeit von DEFA und Fernsehen: Ebd., S. 60–111, 130–142 und 168–259.
- 76 „Im Frühjahr 1983 faßte das Politbüro einen formellen Beschluß zu diesem Film.“ Erich Selbmann: *DFE Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens*, Berlin 1998, S. 399–404, S. 400. Beutelschmidt, 2009, S. 225ff.
- 77 Bengsch: *Im Strom des Lebens. Gehorsamsverweigerung*. Thälmann-Film von Gerhard Bengsch. 7 Mappen, Schenkung Gerhard Bengsch 1981–1984/85, DRA E027-00-11/39.
- 78 Es sollten Ereignisse thematisiert werden, die in früheren Filmen und Darstellungen über Thälmann keine Rolle gespielt hatten, wie seine Zeit auf einem amerikanischen Dampfer als Trimmer, in den USA und in London. In den Filmen zuvor unerwähnte Parteikollegen wie Ruth Fischer (1895–1961) oder Hans Kippenberger (1898–1937) wären Teil dieser ausführlichen TV-Erzählung gewesen. IV. Teil, S. 32f. und 34f. Im V. Teil wäre, stark geschönt und ohne Nennung des korrekten Namens, die Wittdorf-Affäre behandelt worden, bei der ein Parteikollege Parteigelder unterschlagen hatte und von Thälmann gedeckt worden war. S. 42–44. Bengsch, DRA E027-00-11/39, Gerhard Bengsch: *Die Alternative. Kurzinhalt in Stichworten*, Teil: I, II, III, Drehbuch, S. 44.
- 79 Z. B. eine Szene im Gewerkschaftssaal, in dem Thälmann das erste Mal mit der politischen Arbeiterbewegung in Berührung kommt, Bengsch, Drehbuch, S. 7.
- 80 Agde/Maetzig, 1987, S. 76.
- 81 Brief an Honecker, in dem um dessen „Eindrücke“, „Vorschläge“ und „Empfehlungen“ nach einer Rohschnitt-Vorführung gebeten wird. *Ernst Thälmann Presse und Sendepapiere*, DRA E027-00-11/74. Später bedankte sich das Schöpferkollektiv Otto Bohnhoff, Ursula Bohnhoff, Hans-Jürgen Faschina, Helmut Schellhardt, Georg Schiemann und Erich Selbmann beim Genossen Honecker für die „Hinweise und Empfehlungen“ mit einem „von Fotos begleiteten literarischen Bericht über einige Episoden der Arbeit an diesem Film sowie die beiden Szenarien, die dem Film zugrunde liegen“, Ernst Thälmann Presse und Sendepapiere, 14.01.1986, DRA E027-00-11/134/135.
- 82 Protokoll der Beratung beim Gen. Joachim Herrmann nach der Beschlußfassung des Politbüros zum Thälmann-Projekt am 13.11.1984, DRA E027-00-11/103-112.

- 83 Beutelschmidt, 2009, S. 48. Notiz von Bengsch, DRA E027-00-11/39.
- 84 Heinz Neumann wurde während der Stalinistischen Verfolgungen erschossen. Im Film wird er als fehlgeleiteter Einzelgänger dargestellt, dessen Engstirnigkeit zum Parteiausschluss führt. Er geriet mit Stalin und Thälmann 1931 in Konflikt, da diese seiner Ansicht nach die Gefahr der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten unterschätzten. Im Film wird es umgekehrt dargestellt. Christian Ostermann: *Neumann, Heinz*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Band 19, Berlin 1999, S. 152f.
- 85 Die ehemalige Gaststätte *Sporthaus Ziegenhals* im Land Dahme-Spreewald war von 1953 bis 1990 Ernst-Thälmann-Gedenkstätte. 2010 wurde das Gebäude abgerissen.
- 86 Erich Selbmann: *Notate zu einem Thälmannfilm*, *Ernst Thälmann. Presse und Sendepapiere* DRA E027-00-11/123-128.
- 87 Selbmann, 1998, S. 401.
- 88 Faschina, Protokoll 16.11.1984, *Ernst Thälmann Produktionspapiere* DRA E027-00-11/103-106.
- 89 Interview mit Lothar Kuhn vom 14.09.2013.
- 90 Faschina, Protokoll 16.11.1984, *Ernst Thälmann Produktionspapiere* DRA E027-00-11/103-106.
- 91 *Ernst Thälmann Post*, DRA E027-00-11/1-99.
- 92 O. A.: *Festliche Uraufführung des Fernsehfilms „Ernst Thälmann“*, in: *Neues Deutschland Berliner Ausgabe*, 07.02.1986.
- 93 Selbmann, 9. Rapport vom 26.11.1984, *Ernst Thälmann Produktionspapiere* DRA E027-00-11/107-112. Maßnahmen zur Sicherung der Produktion des zweiteiligen Fernsehfilms „Ernst Thälmann“ zum 100. Geburtstag am 16. April 1986, ebd., E027-00-11/129–131.
- 94 Ebd., Selbmann/Faschina, Fernseh dramatik Rapport zum Thälmann-Projekt, 31.05.1985, *Produktionspapiere*, DRA E027-00-11/31–33.
- 95 Fernsehen der DDR, Chefredaktion Öffentlichkeitsarbeit (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Film des Fernsehens der DDR in zwei Teilen*, 7. Februar 19:00 Uhr 1. Programm, 1986.
- 96 Ebd.

4 Parteileiter, Familienmensch, Arbeiter – Charakterisierung Ernst Thälmanns durch seine Wohnräume

„Die Physiognomie der Interieurs – speziell der Wohnungen, der kleinsten Einheit der räumlich-gegenständlichen Umwelt des Menschen – stellt optisch die geistigen Voraussetzungen her für die Vorgänge, die sich in ihnen abspielen. Es soll nicht lediglich eine simple Synchronität zwischen dem Charakter der handelnden Personen in einer Szene und den Attributen ihres Lebens hergestellt werden, sondern die Menschen sollen definiert werden“,¹

beschreibt der Filmwissenschaftler Alfred Krautz in den DEFA-internen Fachblättern *Theorie und Praxis des Films* 1980 die Aufgabe filmischer Wohnräume. Sie vermitteln nicht nur ein Zeit- und Gesellschaftsbild, sondern charakterisieren die Filmprotagonisten als Individuen. An der Art der Einrichtung, der Ausleuchtung, welche und wie viele Räume zu sehen sind, wie sie von der Kamera erfasst werden, usw. lässt sich über die Filmfiguren Vieles in nur wenigen Sekunden aussagen, was in einem Buch seitenlange Beschreibungen einnähme. DEFA-Regisseur Siegfried Kühn fasste die Funktion von Wohnungen im Film in dem Satz zusammen:

„Der Wohnraum ist für mich die innere ‚Preisgabe‘ des Menschen, die Beichte.“²

In der Kunst war bereits vor der Erfindung der Fotografie die Widergabe von Innenräumen ein Thema. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellten professionelle Künstler in den sogenannten Zimmerbildern des Biedermeiers, zumeist kleinformatigen Werken, detailgetreu Innenräume mit ihrer Einrichtung dar, die dem privaten Gebrauch dienten.

Über visuelle Kenntnis von Privaträumen bekannter Persönlichkeiten versuchten die Menschen schon vor der Erfindung des Films auf den Charakter seines Bewohners zu schließen. Berühmtes Beispiel ist das Arbeitszimmer Kaiser Wilhelms I. im *Alten Palais* Unter den Linden am Opernplatz (heute Bebelplatz). Hier zeigte sich der Herrscher regelmäßig zur Wachablösung der Garde um 12 Uhr am Eckfenster und wurde damit zu einer Berliner Attraktion, die sogar im Touristenführer der Zeit, dem *Baedeker*, Erwähnung fand.³ Das Zimmer und seine Einrichtung waren durch Fotos, Stiche und Gemälde weithin bekannt. Diejenigen, die Zugang zu den Räumen bekamen, gaben detaillierte Beschreibungen des Gesehenen ab. Das Publikum schloss von der häuslichen Umgebung auf den Charakter des Monarchen.⁴

In späteren Historienfilmen wie den NS-Propagandastreifen *Carl Peters* (1941) oder *Bismarck* (1940, R: Wolfgang Liebe-

neiner) bauten die Szenenbildner wiedererkennbar das Zimmer in den Filmstudios nach, damit des Kaisers berühmter Blick aus dem Eckfenster nun in bewegten Bildern erlebt werden konnte.

Von den Wohnräumen Thälmanns sind keine Bilder überliefert, die sich im Gedächtnis des Publikums hätten einprägen können. Lediglich die Fassaden der Mietshäuser in der Siemssenstraße 4 und der Tarpenbekstraße 66, in denen die Thälmanns in Hamburg zwischen 1918 und 1933, bzw. 1944 lebten, sind von Fotografien bekannt.⁵

Im Eckgebäude Tarpenbekstraße – Ernst-Thälmann-Platz in Hamburg Eppendorf befindet sich heute im Erdgeschoss die *Gedenkstätte Ernst Thälmann* in einer ehemaligen Schusterwerkstatt. Sie wird seit 1969 vom Verein *Kuratorium Gedenkstätte Ernst Thälmann e. V.* betreut, deren Mitglieder das Andenken des KPD-Vorsitzenden in Hamburg bewahren wollen. Bis heute kämpft der Verein um den Erhalt des kleinen Museums und Archivs gerade in diesem Gebäude, da Thälmann hier ein- und ausging.

„In das um die Jahrhundertwende erbaute Eckhaus Tarpenbekstr. 66 in Hamburg-Eppendorf zog Ernst Thälmann – damals als KPD-Vorsitzender hauptsächlich in Berlin arbeitend – 1929 mit seiner Familie ein. Die Thälmanns hatten im 2. Stock eine Drei-Zimmerwohnung mit Blick zur Kegelhofstraße. Thälmann lebte hier bis zu seiner Festnahme am 3. März 1933, Rosa Thälmann bis zur eigenen Verhaftung 1944. Da Rosa und Irma Thälmann seit 1940 in Singen lebten, hatten sie 1943 nach den schweren Luftangriffen auf Hamburg ausgebombte Genossen aufgenommen. Seitdem leben dort bis heute Kommunisten als Mieter. Unter der Thälmannschen Wohnung lag 50 Jahre lang die Werkstatt von Schuhmachermeister Ehmke. Hier hatten auch

die Thälmanns ihr Schuhzeug reparieren lassen“⁶

so der Verein in seiner Dauerausstellung.

Für Thälmanns Rolle und Bewertung in Geschichte und Gegenwart macht es keinen Unterschied, ob er in diesem oder im Haus nebenan gewohnt hat. Doch seine Anhänger wollen das Gebäude bewahren in dem er einst lebte. Es ist zu einer Berührungsreliquie geworden die eine unmittelbare Verbundenheit zu Thälmanns Person herzustellen scheint. Der Erinnerungsort⁷ hat für die Thälmannanhänger eine identitätsstiftende Funktion.

Dennoch kann dieser Ort nur Bruchstücke der Erinnerung an Thälmann und seine Vergangenheit beinhalten. Der Spielfilm kann dieses Bild auf visueller Ebene vervollständigen, Thälmanns Leben und Wohnen als Gesamtbild präsentieren. Der Spielfilm kann auch dem Zuschauer das Gefühl emotionaler Beteiligung bieten und konkreter eine Identifikation mit der historischen Person durch optische und akustische Reize unterstützen. Filmische Wohnstätten charakterisieren Thälmann, die zeitlichen Umstände und die Gesellschaft in der er lebte.

An die filmische Umsetzung einer Wohnung werden andere Ansprüche gestellt als an einen Museums- oder Originalbau. Fragen der Kameraaufnahmemöglichkeiten aus verschiedenen Blickwinkeln, Ausleuchtung und Sichten durch das Fenster spielen bereits bei der Planung zu den Studiobauten eine Rolle. Regisseur Maetzig erinnerte sich in den 1980er Jahren:

„Ich habe zuerst bei [Szenenbildner] Otto Erdmann gelernt, wie zum Beispiel Grundrisse einer Wohnung im Film nicht nach den Regeln des Wohnungsbaus gestaltet werden, sondern nach den Regeln von Blickkorrespondenzen und von Bildwinkeln in den wichtigsten Szenen des Films.“⁸

Neben der Größe eines Raumes sollten Einrichtung und Ausstattung der Wohnung Thälmann als Privatperson und als Politiker charakterisieren. Zahlreiche Entwurfsvorschläge und unterschiedliche Umsetzungen in den jeweiligen Filmen zeugen von dem Ringen um die Auslegung von Thälmanns Charakter und familiären Beziehungen. Die Filme zeigen, wie sich die Sicht auf seine Familie im Laufe der Jahre gewandelt hat. Die Wohnräume variieren auch deshalb stärker als andere Szenenbilder, da sie ein Identifikationsangebot für den Zuschauer der jeweiligen Gegenwart bieten konnten.

Leben und Wohnen mit Partei und Familie

„Bei uns zu Hause hörte ich meinen Vater und die Genossen oft von der ‚großen Familie‘ sprechen. Damit meinten sie die Partei. Als ich nach vielen Jahren meinen Vater im Gefängnis besuchte, stellte er Fragen über die Familie. Da wußte ich sofort, daß er nicht Mutter oder jemand unserer eigenen Familie, sondern die Partei meinte.“⁹

Bevor Thälmann das erste Mal in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) in seinem familiären und häuslichen Umfeld zu sehen ist, war er bereits als Soldat, revolutionärer Anführer an der Westfront und als Agitator großer Arbeitermassen auf seinem Arbeitsplatz, einer Hamburger Werft, zu sehen. Erst nach der Einführung seiner Person als Politiker, Revolutionär und Kämpfer wird er als Familienmensch und in seinem privaten Umfeld charakterisiert, wofür die Wohnung der Familie in Hamburg in der Siemssenstraße steht. Mit Hilfe der Wohnung und ihrer Einrichtung sollte der Zuschauer nicht nur erkennen „aus welchen Verhältnissen Thälmann kommt“, wie „das Verhältnis zu seiner Frau und dem Kind“ ist, sondern es sollten

grundsätzlich die „menschlichen Züge“¹⁰ der Hauptperson herauszulesen sein.

Über die privaten Lebensumstände Thälmanns ist bekannt, dass er 1915 die als Plätterin in einer Großwäscherei arbeitende Rosa Koch, Tochter eines Schuhmachers, heiratete. Ihre gemeinsame Tochter Irma kam 1919 zur Welt. Einen Tag nach der Hochzeit wurde Thälmann als Soldat eingezogen. Als er im November 1918 von der Front zurückkehrte, zog er in die von Rosa inzwischen besorgte Zweizimmerwohnung in der Siemssenstraße 4 in Hamburg-Eppendorf.¹¹ Auf diese wurde im Juni 1922 ein Sprengstoffattentat verübt, wobei jedoch niemand zu Schaden kam. Vermutlich hatten Mitglieder der rechtsextrem-nationalistisch ausgerichteten terroristischen Vereinigung *Organisation Consul* zwei Handgranaten von außen an ein Fenster angebracht, von denen aber nur eine explodierte.¹² Seit 1929 lebte die Familie in der Dreizimmerwohnung im zweiten Stock des Eckhauses Tarpenbekstraße 66 im gleichen Stadtbezirk. Seit 1924 hielt Thälmann sich als Reichstagsabgeordneter hauptsächlich in Berlin auf.

Laut Drehbuch spielt die einzige Szene, welche die Familie in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) in ihrem häuslichen Umfeld zeigt, im März des Jahres 1920.¹³ Zu diesem Zeitpunkt ist Thälmann seit zwei Jahren von der Front des Ersten Weltkrieges zurück in Hamburg. Der Schnitt zur Wohnung stellt einen zeitlichen Sprung in der Filmhandlung dar. Eindeutiges Indiz ist die Tochter Thälmanns, vorausgesetzt dem Zuschauer ist bekannt, dass diese am 6. November 1919 geboren wurde.¹⁴ In der großen Südhalle der Studios von Babelsberg wurde für diese Szene neben dem Treppenhaus eines Mehrparteienmietshauses eine Wohnung mit Küche, Flur und Stube gebaut.

Zahlreiche Entwürfe und Drehbuchvarianten dokumentieren, wie unterschiedlich die Familien- und Wohnsituation Thäl-

manns im Film hätte aussehen können und zeugen gleichzeitig von der Schwierigkeit der Deutung von Thälmanns Charakter durch diese Filmräume.

Die umgesetzte Sequenz beginnt im Wohnzimmer: Im Vordergrund sitzt Thälmann an einem mit Büchern und Zetteln übersäten Tisch. Er liest und rezitiert aus Lenins *Staat und Revolution*. Leise, um ihn dabei nicht zu stören, stellt ihm Rosa eine Petroleumlampe und einige Stullen auf den Tisch und lässt im Hintergrund die Rollläden vor den Fenstern herunter.

Die folgende Szene beginnt am frühen Morgen. Änne und Fiete, die sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen, betreten fast zeitgleich den Hausflur, um Thälmann bzw. dessen Frau in deren Wohnung im Hochparterre zu besuchen. Dem Zuschauer wird in dieser Szene wie nebenbei ein belebtes Arbeiterviertel vorgeführt: Beim Öffnen der Haustür ist die gegenüberliegende Straßenseite zu erkennen. Männer und Frauen in Arbeitskleidung passieren eiligen Schrittes das Haus. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite – filmtechnisch mit Hilfe eines bemalten Prospektes verwirklicht – stehen Häuser mit roten Backsteinfassaden. Die genaue Lage in Eppendorf ist in der Szene nicht zu erkennen, aber das typische Baumaterial verweist auf Hamburg. Thälmanns Haus wird nicht von außen gezeigt, doch ist naheliegend, dass es von ähnlicher Architektur ist, wie die Bebauung gegenüber.

Fiete betritt das Wohnzimmer, um Thälmann von einer Bauernversammlung zu berichten, kurz darauf trifft Aßmussen, ein Parteikollege, ein, um Thälmann einen Leitartikel von USPD-Mitglied Wahlkeit zur Kontrolle vorzulegen. Weder Fiete noch Wahlkeit können vor Thälmanns strengem Urteil bestehen und so verabschiedet sich Thälmann im Wohnungsflur von seiner Frau um erst mal im USPD-Parteibüro nach dem Rechten zu sehen. Dass er eigentlich auf dem Weg zu

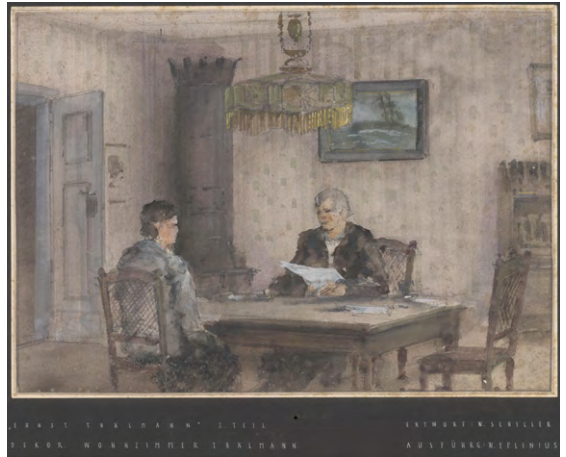


Abb. 4 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

seiner Arbeitsstelle, der Werft, ist, wird deutlich, wenn ihm Rosa Trinkflasche und Zampelbündel, einen über der Schulter getragenen Frühstücksbeutel Hamburger Hafendarbeiter, zum Abschied reicht. Ausschließlich über Kostüm und Raum wird erzählt, dass Thälmann zu diesem Zeitpunkt das Leben eines Arbeiters führt. Seine im Film gezeigten Handlungen beschränken sich auf politische Tätigkeiten wie das Lesen von Parteischriften und das Agitieren im Parteibüro, zu Hause oder vor großen Massen.

Ein Entwurf zur Stube zeigt Thälmann in seinem Gespräch mit Fiete (**Abb. 4**). Die Einrichtung charakterisiert Thälmann als geistigen Arbeiter. Bücherregal, schwarzer Ofen und ein Seestück an der Wand bilden den Hintergrund. Das Drehbuch vom November 1952 beschreibt das Interieur:

„Ein einfaches sauberes Zimmer. An den Wänden hängen Bilder von Marx und Engels und einige Reproduktionen von Hamburg. Am Fenster steht ein Schreibtisch, an der Seite ein Regal voller Bücher.“¹⁵



Abb. 5 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)



Abb. 6 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Im Film dagegen bilden die Porträts Liebknechts und Luxemburgs den Wand schmuck. Da Thälmann zu diesem Zeitpunkt (1920) noch in der USPD organisiert ist, stellen die KPD-Gründer einen Verweis auf seine politische Weitsicht und seine zukünftige Karriere als KPD-Vorsitzendem dar. Porträts von Marx und Engels anstelle von Liebknecht und Luxemburg hätten Thälmann in einen weiteren ideologischen Kontext gesetzt, weniger einen parteipolitischen Fingerzeig bedeutet. Nicht auf Fortsetzung der Politik der gerade ermordeten Parteigründer der KPD wäre verwiesen worden,

sondern auf die gemeinsamen theoretischen Grundlagen des Kommunismus und der gesamten Arbeiterbewegung.

Die auf Kanapee und Tisch liegenden Zeitschriften, Bücher und Broschüren bezeugen Thälmanns Arbeitseifer. Das Bücherregal ist unordentlicher als im Entwurf (Abb. 5). Heraushängende Zeitungen und Hefte berichten von Thälmanns unermüdlichen Fleiß. Die Ausstattung ist fast ausschließlich auf den Helden und dessen politische Tätigkeit ausgerichtet. Nur für wenige Sekunden geraten eine Nähmaschine und Schnittmuster in der Ecke unter dem Fenster ins Blickfeld der Kamera – Gegenstände, die der Ehefrau zugeordnet werden. Doch Rosa betritt diesen Raum nur dieses eine Mal, als sie ihrem Mann Essen und Licht bringt. Sie wirkt mehr wie eine Hausangestellte und nicht wie Thälmanns junge Ehefrau. Sie öffnet seinen Besuchern die Tür und erinnert ihn daran, sein Frühstück nicht liegen zu lassen. Es gibt weder Umarmungen noch Küsse zum Abschied. Beide vermitteln kaum den Eindruck eines jungen Paares. Solch ein Verhalten hätte ihren Nimbus als politische Autoritäten untergraben können. Stattdessen erzählt der Film die sich vor politischer Tätigkeit entwickelnde Liebe der fiktiven Gestalten Änne und Fiete.

Nachdem Thälmann sein Haus verlassen hat, endet die Sequenz in der Küche, in der Änne und Rosa sitzen und die nun auch Fiete betritt. Die Küche wird in einer Totalen von nur einer Seite aus aufgenommen und zeigt sich als rustikal eingerichtetes Interieur, im Vordergrund ein kleiner Tisch mit drei Stühlen und der Kinderwagen, im Hintergrund ein eiserner Ofen, eine Couch in der Ecke und Küchenborde mit Geschirr und Gemüse (Abb. 6). Fenster sind nicht zu sehen, der Boden ist aus roten Steinen gesetzt. Die Windmühlenbordüre auf den grau-blau getünchten Wänden ist ein Verweis auf eine flache norddeutsche Küsten-

landschaft. Naheinstellungen geben die Personen wieder. Thälmann betritt die Küche nie. Sie bleibt seiner Frau zugeordnet. Hier unterhält sie sich mit Änne, näht die Jacke von Fiete und kümmert sich um den Säugling, mit dem Thälmann keinen Kontakt hat. Das wirkt befremdlich, da er in den um ihn gepflegten Legenden und anderen Filmszenen als Kinderfreund stilisiert wird. In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) weist er seinen Freund Fiete ausdrücklich darauf hin, bei seiner Frau Änne zu bleiben, als diese hochschwanger ist. Die Kinder seines Parteifreundes Vierbreiter freuen sich besonders, wenn „Onkel Thälmann“ zu Besuch kommt, und laufen ihm stürmisch entgegen.

Innerhalb seiner eigenen Familie wird Thälmann als revolutionärer Kämpfer und Vorbild gezeigt. Er habe in erster Linie für die Sache der Arbeiterklasse gelebt, dem ordnete sich die Familie bereitwillig unter. Ein emotionales Familienbild, bei dem sich der Arbeiterführer als Mensch wie jeder andere nach seiner Familie und seinem Heim sehnt, war in den 1950er Jahren nicht erwünscht.

In einer Drehbuchvariante vom Januar 1953 wurden Wohnung und Familie sogar vollends gestrichen. Hier findet die Szene von Thälmanns nächtlichen Studien im Parteibüro der USPD statt. Damit wäre Thälmann als ein Mann ohne Privatleben dargestellt worden.¹⁶ Im Parteibüro hätten auch das Treffen mit Fiete und die Diskussion über die Leninlektüre stattgefunden.

Zwei Entwürfe der Küche zeigen, dass zunächst eine Interpretation geplant war, die Thälmann als Familienmenschen porträtieren sollte, der von der Front heimkehrt und sich freut, sein Kind das erste Mal in den Armen halten zu dürfen. Die Küche ist von zwei gegenüberliegenden Standpunkten aus abgebildet. Dadurch kann sie komplett erfasst werden (Abb. 7, 8). Der lichte kleine Raum wird von einem Fenster erhellt. Ein schwarzer Herd auf der einen und ein dunk-

les Kanapee mit Tisch, Stühlen und Küchenschrank auf der anderen Seite richten die Wohnküche ein.

Im Hintergrund befinden sich zwei Türen. Eine führt in den Wohnungsflur, die andere verschließt eine kleine Vorratskammer. Zahlreiche Details wie Topf und Kanne auf



Abb. 7 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 8 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 9 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

dem Herd, Geschirr auf dem Tisch oder der Kohleneimer in der Ecke verleihen neben der Anwesenheit des sich waschenden Thälmann und der kochenden Rosa diesem Ort eine Lebendigkeit, von der im Film weniger zu spüren ist. Das Szenarium schreibt:

„Thälmann steht mit bloßem Oberkörper in der Küche und wäscht sich. Am Fenster steht ein Kinderwagen, in dem das Baby schläft. Rosa hantiert am Herd, gießt aus einer Kanne einen Schuß Kaffee in eine Bratpfanne mit geschnittenen Kartoffeln. Es zischt kurz auf und brutzelt weiter. Thälmann und seine Frau unterhalten sich mit gedämpfter Stimme, um das Kind im Schlaf nicht zu stören.“¹⁷

Im zweiten Entwurf, der die Küche von der gegenüberliegenden Seite zeigt, hält Thälmann seine Tochter im Arm. Halb vom Betrachter weggedreht lehnt er am Tisch und scheint vollkommen von der Beschäftigung mit seinem Kind eingenommen. Der Entwurf folgt der Drehbuchbeschreibung:

„Das Baby wacht auf und fängt an zu plärren. Liebevoll, aber ungeschickt, nimmt Thälmann es heraus. Er spielt mit dem Kind, das ihn erst ängstlich ansieht, dann aber durch seine Scherze zum Lachen gebracht wird. Thälmann geht in dieses [sic] Spiel mit seinem Kind auf und scheint die ganze Welt vergessen zu haben.“¹⁸

Auch für die Stube war ursprünglich ein Interieur vorgesehen, das ein Familienidyll betont hätte, statt einen Homo politicus: Der Entwurf Schillers zeigt einen eng mit Möbeln vollgestellten Raum (**Abb. 9**). Neben dem hohen, schwarzen Eisenofen in der linken hinteren Ecke drängt sich das Ehebett und lässt bis zur Fensterwand Platz für einen Waschtisch mit Schüssel und Krug. Im Vordergrund wird auf der linken Seite ein Tisch mit Kanapee angeschnitten, dem gegenüber ein Schreibtisch mit Stuhl, hinter diesem ein Kinderwagen für das Baby.

Das Bild gedrängten Wohnens, wie es der Entwurf wiedergibt, dem das Fehlen eines Schlafzimmers eingeschrieben ist, hat u. a. filmische Vorbilder. Der Zuschauer konnte ein Milieu bescheidenen Großstadtlebens damit verbinden und zeitlich einordnen. In Filmen versinnbildlicht solch ein Interieur die sozialen Verhältnisse, in denen die Protagonisten leben, und erzählt häufig gleichzeitig Positives über das harmonische Familienleben seiner Bewohner.¹⁹

In dem Stummfilm *Asphalt* (1929, R: Joe May) z. B. steht eine solche Einrichtung für die einfache aber solide Herkunft der positiven Hauptfigur, des Polizisten Albert Holk und dessen Eltern. Zusammen leben sie in einer Berliner Mietwohnung, die im Studio nahezu komplett für den Zuschauer erfassbar gebaut wurde. Sie besteht aus einem großen Zimmer, einer Kammer, einer kleinen Küche und einem Flur. Mit Hilfe beweglicher Wände war es möglich, den

Wohnraum aus verschiedenen Perspektiven aufzunehmen und dabei dessen Enge fühlbar werden zu lassen.²⁰ Szenenbildner Robert Herlth (1893–1962) hat im Wohnraum gegenüber von Couch und Tisch die Ehebetten neben einem Ofen angeordnet und macht damit die bescheidenen Verhältnisse, aus denen der Hauptprotagonist Albert stammt, überaus deutlich. Die Wohnung seiner Eltern stellt in der Erzählung den Gegensatz zum Leben der zweiten Hauptfigur, der Juwelenelse, dar. Sie gehört zum Gaunermilieu und wurde in gehobenem Luxus als verführerische Femme fatale inszeniert. Sie wird durch exklusive, große Möbel, die Größe ihrer Wohnung und Luxusgegenstände charakterisiert.

In dem DEFA-Film *Die Fahne von Kriwoj Rog* (1967) wurde die Wohnung der Bergarbeiterfamilie Brosowski im Mansfelder Land ähnlich beengt wie die für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) und für *Asphalt* (1929) entworfen. Einzelne Mitglieder der Familie erzählen 1945 im Rückblick die Geschichte um eine Fahne, die als Freundschaftsgeschenk ukrainischer Bergarbeiter vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten zu den Brosowskis gelangte und die während der NS-Zeit von ihnen und anderen Mitgliedern der KPD und Freunden unter Lebensgefahr versteckt wird. Sie avanciert zum Widerstandssymbol gegen den Faschismus. Das kleine Haus der Brosowskis ist der Hauptschauplatz, an dem die Familie zusammenkommt und mit Parteigenossen politische Diskussionen führt. Die Stube ist gleichzeitig das Schlafzimmer der Familie und da in diesem beengten Zimmer auch die Zusammenkünfte mit Parteifreunden stattfinden, verschwimmt die Trennlinie von privatem und politischem Leben.

Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wurde eine Stube mit integriertem Schlafzimmer, das für ein idyllisches und einfaches Familienleben aus dem Arbei-

termilieu steht, als nicht passend empfunden und wie die Kinderwagenszene nicht umgesetzt. Die Intimität, die Ehebett und gedrängtes Zusammenleben betonen, war nicht gewollt. Drehbuchautor Tschesno-Hell fand:

„Aber das Private und Zufällige wäre hier ganz fehl am Platze. Thälmann ist ein ‚Brocken‘, ein Riese, das Zuhause ist zu klein für ihn. Warum die Gestalt zu sich herabziehen, [...]? Warum die Gestalt Thälmanns einengen, statt ihn, den Soldaten der Revolution, in seiner ganzen Größe darstellen zu lassen, im fortwährenden unbeirrbaren Kampf, der der Inhalt seines Lebens war?“²¹

Die Idee, die Geschichte emotionaler zu erzählen, wobei der Fokus auf einem Kriegsheimkehrer gelegen hätte, hätte Thälmann menschlichere Züge verliehen, die sicher viele Zuschauer der 1950er Jahre hätten nachempfinden können und die in vielen frühen DEFA-Filmen thematisiert werden (z. B. *Irgendwo in Berlin*, 1946, R: Gerhard Lamprecht). Aber Thälmann sollte in erster Linie als Homo politicus inszeniert werden und nicht als Familienmensch. Für die hagiographischen Aspekte der Geschichte war es wichtiger, ihn als Helden zu isolieren, ihn als außergewöhnlichen Menschen zu zeigen, statt eine Heimkehrergeschichte zu erzählen, die zwar emotional verständlich, aber austauschbar gewesen wäre. Maetzig bedauerte den Wegfall der Küchenszene mit Baby.²² Zeitlich kann sie nicht wie im Szenarium vorgesehen stattgefunden haben, da Irma erst viele Monate nach Thälmanns Rückkehr von der Front geboren wurde.²³ Maetzig wollte die Familiensequenz nicht streichen. So lässt sich die filmische Umsetzung als eine Art Kompromiss deuten, indem sie Thälmanns Stilisierung zum stets mit der Partearbeit und ideologischen Weiterbildung beschäftig-



Abb. 10 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 11 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

einer dunklen Kellerwohnung, bestehend aus einem Zimmer. Während auf den beiden Entwürfen die Räumlichkeiten durch die gewählten Pastelltöne relativ hell und freundlich wirken, über mehrere Fenster verfügen und mit Grünpflanzen und Ohrensessel Gemütlichkeit ausstrahlen, erzählen sie im Film mit ihren schmutzig braun-grauen Wänden, den rustikalen, abgestoßenen Möbeln aus bemaltem Holz und der niedrigen Deckenhöhe von den schlimmen Zuständen, in denen die Familie des KPD-Mitgliedes Vierbreiter leben muss (**Abb. 10, 11**). Die Wohnung liegt unterhalb des Straßenniveaus. Sie ist ordentlich, aber armselig eingerichtet. Der fensterlose hintere Raumteil bietet Platz für zwei Betten, ein Kinderbett und einen Schrank. Vorne liegen Küche und Eingang. Martha Vierbreiter ist in jeder Szene mit Hausarbeiten wie Wäsche waschen und Kochen beschäftigt. Sie verkörpert das harte Leben einer Arbeiterfrau.

Ursprünglich sollten Vierbreiters Wohnverhältnisse auch im Außenbau sichtbar gemacht werden. Der nicht umgesetzte Entwurf eines Hinterhofes verortet die Wohnung in den Hamburger Gängevierteln.²⁴ Gezeigt wird ein schmaler Hinterhof mit Laubengängen auf einer Seite der dreistöckigen Häuser. Auf der anderen sind zum Teil einige Fensterflügel, wie typisch in dieser Gegend, nach außen geöffnet. Im Drehbuch ist dagegen von Hamburg Barmbek als Wohnort der Familie die Rede. Der Wechsel der Stadtviertel hatte sicher inhaltliche Gründe: Während die Gängeviertel zwar als eng bebaute Gegend, in der viele Menschen auf wenig Raum beieinander leben mussten, ein anklagendes Sozialbild abgegeben hätten und durch zahlreich verbreitete Fotografien auch bekannt genug waren, um als solche erkannt zu werden, wurde durch die Verortung Vierbreiters in Barmbek, einem Viertel, in dem bekanntlich viele Kommunisten lebten, auf seine KPD-Mitgliedschaft verwiesen.²⁵

ten Helden, der keinen Schlaf braucht, in ein familiäres Ambiente verlegt.

Die Rolle einer durch bescheidenes Wohnen charakterisierten Arbeiterfamilie wurde in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) der fiktiven vierköpfigen Familie Vierbreiter zugeschrieben. Ihre Lebensverhältnisse sind zugleich Anklage sozialer Missstände. Die Vierbreiters leben in

Thälmann wiederum wird in besseren Wohnverhältnissen inszeniert. Der Arbeiterführer muss nicht selbst aus dem Elend erlöst werden, sondern sorgt dafür, dass künftige Generationen von Arbeitern nicht mehr in einem Milieu wie dem der Vierbreiters leben müssen. Mit Hilfe der Wohnsituation wird eine Hierarchie zwischen Thälmann und den fiktiven Arbeitern hergestellt, die den „Führer der Arbeiterklasse“ vom einfachen Arbeiter abhob, ihn aber gleichzeitig zum Arbeiter stilisierte, ein Paradox, das durch das Szenenbild sichtbar gemacht wird.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) spielt die Wohnsituation von Thälmanns Familie in Hamburg keine Rolle mehr. Seine Familie ist wichtiger emotionaler Träger in den Gefängniszenen.²⁶ Als Besucher von Vater und Ehemann halten seine Frau und die nun erwachsene Tochter die Verbindung zur Außenwelt aufrecht.

In dem mehr als dreißig Jahre später gedrehten Fernsehzeiteiler wurde an dem einmal etablierten Heldenimage Thälmanns festgehalten. Seine familiären Bindungen wurden jedoch zeitgemäß interpretiert, um dem Zuschauer der 1980er Jahre Identifikationsmöglichkeiten zu bieten. Bereits in den ersten Bildern, die den Helden bei seiner Familie zu Hause zeigen, scheint es, als hätte man versucht, die nicht verwirklichten Entwürfe für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) umzusetzen. Die Kamera erfasst in einer Halbnahen Thälmann in der Küche am Tisch sitzend, seine ungefähr zehnjährige Tochter auf dem Schoß. Er erkundigt sich nach der Schule, während sie zusammen *Mensch ärgere dich nicht* spielen. Rosa ist im Hintergrund am Herd beschäftigt. Ein Bücherbord soll laut Szenenbildner Adam diesen Raum als denjenigen kennzeichnen, in dem „Teddy“ am liebsten arbeitet.²⁷ Durch die Verbindung von Küchenraum und politischer Arbeit tritt Thälmann im Gegensatz zum 1950er-Jahre-Film weniger patri-

archal auf. Er sucht bei der geistigen Arbeit die Nähe zu Frau und Kind. Die Bilder Thälmanns als Familienvater wurden vor allen Dingen durch das Buch Irma Thälmanns: *Erinnerungen an meinen Vater* geprägt.²⁸

Die Familienszenen im Fernsehfilm stehen, anders als bei Maetzig, für die harte Arbeit eines Reichstagsabgeordneten und Reichspräsidentenskandidaten, den Heimweh und Sehnsucht nach seiner Familie immer wieder in seine Heimat Hamburg ziehen. Die Geschichte spielt zwischen 1929 und 1933 ausschließlich in der Zeit, in der Thälmann auf dem Höhepunkt seiner politischen Karriere angekommen ist und seine Tage zumeist in Berlin unter den Genossen im Karl-Liebknecht-Haus verbringt oder für den Wahlkampf in ganz Deutschland unterwegs ist. Die drei Szenen der Familienbesuche in Hamburg werden als Ausnahmen dargestellt, die besonders von der 10–14-jährigen Irma als schmerzhaft selten empfunden werden.

Zwischen 1922 und 1929 wohnten die Thälmanns in der Siemssenstraße, im Drehbuch als „Thälmanns alte Wohnung“²⁹ bezeichnet. Die Szene zu Beginn des ersten Filmteils spielt hier. Außenfassade oder Straßen- und Stadtsituation werden nicht gezeigt. Wo sich die Wohnung befindet, erschließt eine Bemerkung von Parteikollege Schehr:

„n bißchen mehr Platz wäre wirklich ganz gut – und es wäre sicherer als hier im Parterre...“³⁰

Damit wird auf das Attentat von 1922 angespielt. Für die enge Wohnung wurden in den Babelsberger Studios Küche, Flur und Stube gebaut. Der vor allem von Rosa geäußerte Wunsch nach mehr Platz ergibt sich in erster Linie durch die zahlreichen Besucher, die sich stets einstellen, sobald Thälmann in seiner Heimat weilt. Das Drehbuch beschreibt

Rosas Reaktion bei der unangekündigten Ankunft einiger Genossen in ihrem Heim:

„Rosa ist für einen Augenblick nicht sehr glücklich. Sie hätte ihren Mann gern einmal ein paar Stunden allein gehabt und ihm etwas Ruhe gegönnt. Aber sie findet sich mit dem ‚Gewohnten‘ ab.“³¹

Auch der zwanglose Umgang Irmas mit den Genossen, denen sie u. a. ein Lied vorsingt, verstärkt den Eindruck, dass stets viele Besucher bei der Familie zu Gast sind, sobald der Vater da ist. Auch zeigt sie einem der Genossen ihre Kamera, ein Geschenk ihres Vaters und filmischer Verweis auf eine der bekanntesten Fotografien von Thälmann, welche seine Tochter heimlich von ihm im Gefängnis aufgenommen hat (Abb. 116).

Die durch die Gäste entstandene Enge in der Wohnung quittiert Rosa mit dem Satz:

„Kaum drehen kann man sich hier, wenn ein paar Leute da sind!“ „Wir hätten die Gelegenheit, eine größere Wohnung zu bekommen. Drei Zimmer hier in Eppendorf, in der Tarpenbekstraße. Aber dieser Sturkopf ...“³²

Dabei deutet sie auf ihren Gatten, der offensichtlich Schuld am Verweilen in der spartanischen Unterkunft hat. Erneut wird mit Hilfe der Wohnung Thälmanns Bescheidenheit betont, denn trotz seiner Position als Reichstagsabgeordneter und Parteivorsitzender ist er mit der kleinen Behausung zufrieden.

Die letzte Sequenz im ersten Filmteil ist wieder der Familie gewidmet. „Thälmanns [im Drehbuch so bezeichnete] neue Wohnung“³³ wird nur dem aufmerksamen Zuschauer durch den Vergleich mit der ersten Szene, am anderen Schnitt der Zimmer und den neuen Tapeten an den Wänden auffallen. Auch die Möbel stehen anders (Abb. 12, 13). Angesprochen wird der Umzug nicht.

In den Filmstudios wurden Küche, Flur und Stube gebaut, zusätzlich ein Schlafzimmer, in das sich Thälmann zur Untersuchung mit seinem Hausarzt zurückzieht. Im Drehbuch ist vom „Arbeitszimmer Thälmanns“ die Rede.³⁴ Doch lag offensichtlich der Schwerpunkt in diesen Filmräumen auf der Familie und nicht auf Thälmanns Arbeitseifer, wie noch in den 1950er Jahren.

Zeigt sich durch den Besuch von Parteifreunden in allen drei Wohnungssequenzen, dass Thälmann auch zu Hause immer in erster Linie Politiker ist, so ist im Fernsehfilm die Familie in dieses Parteileben stärker integriert. Dies liegt u. a. an der politischen



Abb. 12 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)



Abb. 13 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

Funktion Rosa und Irma Thälmanns in der DDR. Beide sollten als Zeitzeugen und nächste Verwandte des Arbeiterführers dessen Andenken im Sinne der von der SED-Führung vorgegebenen Direktive aufrecht halten. Sie nahmen an öffentlichen Veranstaltungen teil, saßen oft auf Ehrentribünen unter der Parteiführung, waren bei den Filmpremierer anwesend, hielten Gedenkreden und führten Gespräche mit Arbeitern und Schülern. Sie sollten den Mythos Thälmann mit Leben füllen und der Bevölkerung im direkten Kontakt vermitteln. Sie waren in den 1980er Jahren Prominente in der DDR. Daraus ergab sich die Charakterisierung Rosas im 1980er-Jahre-Film als selbstbewusste Gattin, die selbstverständlich bei gemeinsamen Mahlzeiten an politischen Gesprächen mit den Genossen teilnimmt.

Die Einrichtung der Hamburger Wohnungen in *Ernst Thälmann* (1986) hat wenig mit der aus Maetzigs Film gemeinsam. In beiden Zweiteilern wurde Thälmanns Nähe und Liebe zu seiner Heimat Hamburg mit Hilfe eines Seestücks vermittelt. Es fehlen im Fernsehfilm Porträts kommunistischer Politiker oder Theoretiker. Eine Zeichnung von Käthe Kollwitz (1867–1945) betont dagegen die emotionale Seite des Helden, als er seine Familie verlassen muss und der über das Schicksal des KPD-Vorsitzenden informierte Zuschauer weiß, dass dies ein Abschied für immer sein wird. Zum Ende des Zweiteilers, als Thälmann bereits im Aufbruch nach Berlin ist, berichtet ihm ein Parteikollege von der neuen Regierungsbildung nach dem Rücktritt des Kabinetts Schleicher. Die Regierungsübernahme durch die Nationalsozialisten steht unmittelbar bevor. Nachdem Thälmann in der Szene davor bei einer Wattwanderung Rosa darum gebeten hatte, gut auf Irma aufzupassen, illustriert das Bild von Kollwitz diesen Wunsch (**Abb. 14**): *Familie* von 1931 zeigt ein Elternpaar bis zur Hüfte. Auf seinen großen Händen hält der Mann ein



Abb. 14 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

Kleinkind, das mit seinen Armen über seine Schulter strebt, um dort von der es anlachenden Mutter in Empfang genommen zu werden. Die Gesichter von Vater und Kind überdecken einander. Der Bildbetrachter wird durch das Streben des Kindes von rechts unten nach links oben auf das Gesicht der Mutter gelenkt. Das Bild weist im Film auf künftige Gefahren hin, wenn Thälmann gefangen genommen und ermordet wird. Er wird seine Familie vor den Nationalsozialisten nicht schützen können. Auch sein Kind wird auf die Obhut und den Schutz der Mutter angewiesen sein. Mehrere Sekunden lang bleibt Thälmanns Gesicht mit der Zeichnung Kollwitz' an der Wohnzimmerwand in einer Einstellung stehen, während er über die neuesten politischen Ereignisse unterrichtet wird. Sein Gefühlszustand wird interpretiert: Nicht nur die Sache der Arbeiter bewegt ihn, auch persönlich ist er betroffen.

Die stark emotional aufgeladenen Zeichnungen von Kollwitz dienen in den 1950er Jahren in DEFA-Filmen häufig der Deutung des Schicksals der Kommunisten in Kerkern der Nazis, in die sie aufgrund ihrer Parteizugehörigkeit und Widerstandsaktionen geworfen werden. Die Wohnung der fiktiven kommunistischen Familie Löning in dem

zeitgleich mit Maetzigs Film gedrehten *Stärker als die Nacht* (1954, R: Slatan Dudow) hat, neben Liebknechts Porträt, mehrere Kollwitzbilder an den Wänden. Hans Löning agiert und agitiert ähnlich wie Thälmann in Maetzigs Zweiteiler.³⁵ Auch er leidet am Ende des Films im Gefängnis der Nazis, während seine Frau für den kleinen Sohn sorgen muss. *Mutter mit Kind*, eines der Bilder von Kollwitz in der Wohnung der Lönings, wird immer wieder mit den Eltern erfasst, wenn eine Gefahr für den Vater unmittelbar bevorsteht. Für den Helden Thälmann wird so eine Einstellung erst in den 1980er Jahren möglich.

Kollwitz sah sich mit ihrer zweckgebundenen Kunst als Mahnerin gegen Krieg und Not und stellte sie in den Dienst proletarischer internationaler Organisationen. Obwohl sie zeitweise der KPD reserviert gegenüberstand, spielten ihre Werke eine Rolle in deren Kulturpolitik, da sie ihre Darstellungen dem Arbeiterleben und ihren Problemen widmete. Die Kunst von Kollwitz wird so gedeutet, dass sie allgemein menschliche Werte in den Mittelpunkt stellt. Ihre Bilder eigneten sich, um in Filmen kommunistische Protagonisten positiv und emotional zu charakterisieren und ihre Opferbereitschaft zu unterstreichen.³⁶

Ein sentimentales Familienbild, bei dem norddeutsche Landschaft als Stimmungsträger eingesetzt wurde, hat *Ernst Thälmann* (1986) ebenfalls geschaffen: Thälmanns Abschied von seiner Heimat und von seiner Familie kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten sollte den Zuschauer emotional ansprechen. Sie unterstreicht die Heimatverbundenheit des Helden. Das Drehbuch schreibt:

„Ganz bewußt ist Thälmann mit Rosa hierher zum Wattenmeer gekommen. Dieser Spaziergang bedeutet für Ernst auch Abschied von seiner Heimat, an der er hängt.“³⁷

In dicke Mäntel gehüllt unternimmt die Familie kurz vor dem Abtauchen der Partei in die Illegalität eine Wattwanderung. Vor der Szenerie des sich zurückziehenden Meeres, in dem verlassen einige Boote treiben, laufen Rosa, Ernst und Irma durch das Watt. Die sonst menschenleere Umgebung unterstreicht die wehmütige Stimmung und deutet den Abschied für immer an. Der Zuschauer weiß, dass der Held kurze Zeit später verhaftet werden wird und nie zu seiner Familie zurückkehren konnte. Naturaufnahmen, die für Thälmanns Gefühlsleben stehen, wurden in den 1950er Jahren noch nicht realisiert.

Der Vergleich beider Thälmannzweiteiler aus den 1950er und 1980er Jahren zeigt, wie sich das Bild Thälmanns in der DDR trotz aller Starrheit innerhalb von 30 Jahren entwickelt hat. Bei der Planung von Thälmanns Wohnung und der Inszenierung seines Familienlebens für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) befanden sich die Filmemacher in einer Zwickmühle: auf der einen Seite sollte der KPD-Vorsitzende in seiner häuslichen Umgebung als Familienmensch inszeniert werden, mit dem sich der Zuschauer identifizieren konnte, gleichzeitig musste er als der allen überlegene unantastbare Führer der Arbeiterklasse charakterisiert werden. Die Darstellung privater Wohnverhältnisse barg die Gefahr, diese Distanz zu unterlaufen und der Heldengestalt ihre Unnahbarkeit zu nehmen.

Die familiäre Inszenierung Thälmanns in den 1980er Jahren, die seine Liebe zu seiner Frau und seiner Tochter hervorhebt, sollte den sonst eher statischen Helden für sein Publikum sympathisch machen. Die Familienszenen boten die einzige Möglichkeit, den zum Denkmal erstarrten Arbeiterführer innerhalb eines historischen Rahmens so zu verorten, dass er dem Zuschauer eine Identifikationsmöglichkeit mit seinem eigenen Alltag bot. Schlichtere Möbel als in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Spielen

von *Mensch ärger Dich nicht*, der Schnitt der Wohnung mit ihren kleinen Zimmern oder der Umgang der Besucher mit Thälmann, Rosa und Irma kamen den Lebensverhältnissen der 1980er Jahre nahe. In den 1950er und 1960er Jahren galt ein anderes Familienideal. In dem DEFA-Film *Sommerwege* (1960, R: Hans Lucke) z. B. wird ein im Hof mit seinen Kindern spielender Vater durch diese Beschäftigung negativ charakterisiert.

Der Weg nach Hause – Szenenbilder einer Ankunft

Alfred Döblins (1878–1957) bekanntester Roman *Berlin Alexanderplatz* von 1929, der zu den Hauptwerken der deutschen Moderne gerechnet wird,³⁸ beginnt seine Geschichte um den Lohnarbeiter Franz Biberkopf mit dessen Entlassung aus dem Gefängnis. Den Kampf des kleinen Mannes um seinen Platz in der Metropole verfilmte zwei Jahre nach Erscheinen des Romans Piel Jutzi (1896–1946) unter dem gleichen Titel. Der Bucherzählung folgend zeigt der Film in seinen ersten Bildern Biberkopf beim Verlassen des Gefängnisgebäudes. Döblins Beschreibung Biberkopfs dramatischer Fahrt mit der Straßenbahn in die Innenstadt übersetzt der Film in Bilder: Extreme Kameraperspektiven lassen Mauern bedrohlich wirken und deuten damit Biberkopfs verwirrten Gemütszustand an. Auf dem Trittbrett einer „Elektrischen“ bricht Biberkopf bei deren zügiger Fahrt der Schweiß aus. Immer schneller ziehen am Zuschauer Bilder vorbei, auf denen meistens etwas fährt oder die sich, aus der Straßenbahn heraus gefilmt, selbst bewegen: Baustellen, Schienen, eine berittene Polizeitruppe, belebte Einkaufsstraßen, Autos und die für Berlin typischen Doppelstockbusse. Dazwischen werden Aufnahmen von Biberkopf auf dem Trittbrett eingblendet, der sich die Augen reibt und ängstlich auf

das Straßengeschehen blickt, das in seiner Wahrnehmung unnatürlich schnell an ihm vorbeirauscht. Wie im Roman flüchtet er sich am Ende der Sequenz in einen Hausflur, um der ihn überwältigenden Bilderflut zu entkommen.³⁹ Erst jetzt kommt auch das Filmbild zur Ruhe: Die Kamera ist auf Augenhöhe auf die Ecke des Inneren eines Hausflures gerichtet, in dem sich Biberkopf erschöpft auf einen Vorsprung gesetzt hat.

Damit ist die Stadt eingeführt. Berlin als gewaltige und gewalttätige Metropole wird von Döblin immer wieder im Laufe des Romans in drastischen Bildern beschrieben. Die Stadt erscheint als Widersacher Biberkopfs, der einen Neuanfang machen und „anständig“ bleiben will. Jutzi präsentiert dem Zuschauer im Laufe des Films Aufnahmen des Alexanderplatzes, der Berlin als große belebte, schnell wachsende Metropole charakterisiert: Wenn Biberkopf Schlipshalter auf der Straße verkauft, zeigt Jutzi ihn zunächst in einer Totalen vom Alexanderplatz vor dem Bretterzaun eines Bauplatzes. Autos und Busse umfahren die Baustelle. Im Hintergrund ist eines der großen Kaufhäuser am Alexanderplatz zu erkennen. Extreme Perspektiven, häufig aus den Baustellen heraus gefilmt, und Aufnahmen des gerade erst fertig gestellten Berolinahauses stehen für den schnellen Wandel und die Modernität der Großstadt. Gleichzeitig charakterisieren sie Biberkopfs Erlebnisse, sein Inneres und sein Leben an sich, wenn etwa am Ende des Films nach dem Mord an seiner Freundin Bilder von Baustellen eingblendet werden, auf denen in scheinbarem Chaos Bretter herumliegen, die das Durcheinander in Biberkopfs Leben illustrieren.

Das erste und letzte Filmbild zeigt den Alexanderplatz aus einer Totalen von einem erhöhten Standpunkt aus und bildet so den optischen Rahmen für die Geschichte: In der vorderen unteren Bildecke arbeiten Bauarbeiter am Dach des Kaufhauses Tietz. Im

Hintergrund sind auf den Freiflächen hinter Bretterwänden weitere Baustellen erkennbar.⁴⁰ Der Verkehr durchschneidet die einzelnen Flächen: Zahlreiche Doppelstockbusse und Autos rollen durch die Straßen, auf den Gehwegen viele Menschen. Die sich rapide in den 1920er und 1930er Jahren wandelnde Metropole, in der Biberkopf sich zunächst „nicht zurechte“ findet, scheint am Ende trotz aller Widrigkeiten auch dem vormaligen Lohnarbeiter seinen Platz zuzuweisen. In der letzten Szene verkauft er am Alexanderplatz vor dem Bauzaun Stehaufmännchen, Symbol für sein eigenes Schicksal.⁴¹

Durch die große Bekanntheit von Döblins Roman und durch zahlreiche Filme, die Berlin in den 1920er und 1930er Jahren als moderne Metropole, als Vergnügungsort, aber auch als Ort von Gewalt und Verbrechen zeigen, verband der Zuschauer in den 1950er Jahren mit dem Alexanderplatz und der Jahreszahl „1930“ dieses zeittypische Image. Maetzig lässt *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) im Jahre 1930 ebenfalls am Alexanderplatz beginnen. Nicht den Reichstagsabgeordneten Thälmann setzt er an diesen Ort, sondern den wie Biberkopf gerade aus dem Gefängnis entlassenen fiktiven Protagonisten Fiete Jansen der am Ende von *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) nach dem Scheitern des Hamburger Aufstandes 1923 verhaftet worden war. Im Film als „Thälmanns rechte Hand“ bezeichnet und zweiter Hauptakteur neben dem historischen Helden, betritt er nach sieben Jahren Gefängnis die Stadt. Fiete, ein ehemaliger Hamburger Werftarbeiter, der seinen Neuanfang nun in der Hauptstadt beginnen muss, trägt wie Biberkopf einfache Kleider und ein verschnürtes Paket unter dem Arm. Diese „Koffer“, in denen beide ihre Habe transportieren, lässt den Neuanfang in der Stadt sinnfällig werden. Fiete tritt aus einem Bahnausgang am Alexanderplatz.



Abb. 15 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Einstieg in den Film ist wie bei Jutzi eine Totale vom Alexanderplatz (Abb. 15): Aufgenommen am Original wird im Vordergrund ein Rasenrundell von vielen Autos umfahren. Menschen überqueren hastig die Straße. Im Hintergrund erheben sich die bis 1930 in moderner Stahlbetonskelettbauweise errichteten Bürogebäude von Peter Behrens (1868–1940), das Alexander- und das Berolinahaus. Dazwischen saust eine S-Bahn über die Stadtbahntrasse. Zwei Straßenbahnen unter der Brücke und die hinteren Gebäude wie Kaufhaus Wertheim oder der Turm des Roten Rathauses wurden mit Hilfe eines Trickverfahrens eingefügt, da sie zur Filmdrehzeit entweder zerstört oder ruiniös waren bzw. sich im Wiederaufbau befanden.⁴² In den folgenden Szenen kommt der Alexanderplatz fast nur in Ausschnitten ins Bild, so dass weitere aufwendige Filmtricks nicht nötig waren. Diese Szenen wurden vor den Behrensbauten oder Bahneingängen aufgenommen, gedrängter Verkehr mit Doppelstockbussen und zahllosen Menschen im Vordergrund. Im Gegensatz zu Jutzis Film sind keine Baustellen zu sehen, was mit dem Zustand der Hauptstadt in den 1950er Jahren zu tun haben könnte, wo mit Baustellen zu sehr an die eigene Gegenwart

erinnert worden wäre, in der allerorten die Nachkriegsschäden behoben wurden.

Berlin wird als lebhafteste Weltstadt, modern, mit viel Verkehr und vollen Schaufenstern inszeniert. Alexanderplatz und Potsdamer Platz stehen in Filmen der 1920er und 1930er Jahre für modernes Großstadt- und pulsierendes Nachtleben.⁴³ Doch während Letzterer eher die Vergnügungen und das Lasterhafte des Molochs Großstadt charakterisiert und daher z. B. in *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) erst am Ende des Filmes bei Nacht neonbeleuchtet Varietés und andere Vergnügungen präsentiert, steht der Alexanderplatz für das Alltagsleben der Metropole: Hier bündelt sich der Verkehr, hier stehen die Kaufhäuser und kleine Händler auf der Straße und hier ist auch das große Polizeipräsidium, in das die großen und kleinen Verbrecher zu Recht oder Unrecht verbracht werden. Der Alexanderplatz entspricht der Lebenssituation und dem Charakter Fietes, der nicht aus Vergnügungssucht und Erlebnishunger in die Großstadt gefahren ist. Berlin ist der neue Wirkungsort seines Mentors Thälmann. Wie Biberkopf in *Berlin – Alexanderplatz* (1931) liegt hier der Ausgangspunkt für das Leben des „kleinen Mannes“, der arbeiten muss, um sich seinen Unterhalt zu verdienen.

Mit der eingeblendeten Jahreszahl „1930“ beginnt auch die NS-Komödie *Die Umwege des schönen Karl* (1938, R: Carl Fröhlich), ein Film, der die Zustände der Weimarer Republik negativ charakterisiert bzw. karikiert, um sie von der nun vorgeblich besseren NS-Gegenwart abzuheben. Wie Maetzig hatte auch Fröhlich vor Berliner Aufnahmen die Jahreszahl eingeblendet, hinter der in schneller Abfolge nacheinander Bilder des Berliner Reichstages, Wahlplakate zahlreicher Parteien, Ausschnitte aus Tanzveranstaltungen, Kneipengestalten bei Schiebergeschäften, ein Polizeieinsatz, Diebstahl und ein Pferderennen zu sehen sind, bevor der Film an einem

Ostseebad einsetzt. Der fiktiven Geschichte wird durch die konkrete Jahresangabe zu Beginn und die Mischung von Bildern der Zeit wie der Wahlplakate mit Spielfilmszenen historische Authentizität in ihrer allgemeinen Kritik an Demokratie und Parteien in der Weimarer Republik verliehen.

Durch das Einblenden einer Jahreszahl wird der Geschichte ihre Beliebigkeit genommen. Den fiktiven Gestalten Fiete Jansen im Thälmannfilm und dem Kellner Karl Kramer (Heinz Rühmann) im NS-Film gibt das Szenenbild einen Rahmen, der als authentisch wahrgenommen werden konnte: Ist auch die Geschichte erfunden, so präsentiert doch das Umfeld die damalige Wirklichkeit.

In beiden Filmen soll in den ersten Bildern die politisch aufgeladene Atmosphäre der Weimarer Republik in den frühen 1930er Jahren spürbar werden. Ein „Tag ohne Sonne“ gibt das Thälmann Drehbuch vor.⁴⁴ Die Stimmung wird auch durch die unterschwellig aufwühlende Musik getragen.

In den folgenden Aufnahmen kauft Fiete an einem Kiosk die kommunistische Zeitschrift *Die Rote Fahne* mit der Meldung seiner Entlassung und der Schlagzeile eines Grubenunglücks im Ruhrgebiet. Danach erwirbt er ein Sträußchen roter Nelken bei einer Blumenhändlerin für seine Frau Anne. Die Reihenfolge seiner Handlungen ist bezeichnend für sein künftiges Agieren im Film: Erst kommt die Partei, dann Ehefrau und Familie, wie es von einem vorbildlichen Genossen erwartet wurde. Der Stand einer Blumenfrau befindet sich neben dem Schaufenster eines großen Kaufhauses (**Abb. 16**). Eine bewegliche Schaufensterpuppe preist elegante Herrenmode an. Solche mobilen Ausstattungen stehen auch in *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) für die Moderne Berlins. Die Blumenverkäuferin ist typisch für Berlinfilme der 1920er und 1930er Jahre.⁴⁵



Abb. 16 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)



Abb. 17 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Die dem Alexanderplatz folgenden Filmbilder sollen das Großstadtleben abseits von Glamour und Weltstadtrubel charakterisieren und das soziale Umfeld zeigen, in dem Fiete in der Hauptstadt als Arbeiter und Revolutionär leben wird.

Das Drehbuch gibt vor:

„5. Totale

In der Dircksenstrasse. Fiete Jansen überquert die Straße, kommt auf die Kamera zu. Im Hintergrund rast ein S-Bahnzug durch die Kurve. Auf der rechten Seite stehen lange Reihen unschöner Arbeiterwohnhäuser. Die Giebelseiten sind mit großen Reklameschriften bedeckt. Am Bürgersteig stehen Lastwagen und Karren mit leeren Obst- und Gemüsekisten. In einem Abfallhaufen suchen Frauen und Kinder nach brauchbaren Gemüseresten. Hier ist die Kehrseite des imposanten Großstadtverkehrs am Alexanderplatz.“⁴⁶

Fiete fragt sich zur Bertiusstraße durch. Sein Weg führt ihn an den Berliner S-Bahnbögen

entlang. Eine „Collage“ von Wahlplakaten der zahlreichen Parteien an einer Bretterwand illustriert ähnlich wie im Vorspann *Die Umwege des schönen Karl* (1938) das politische Chaos bzw. die Kämpfe der politischen Parteien der Weimarer Republik. Fiete überquert einen von viergeschossigen Mietshäusern der Jahrhundertwende umgebenen Platz, in einem Arbeiterviertel, den träge herumlungernde Arbeitslose bevölkern (Abb. 17). Ihre graue Kleidung verkörpert übereinstimmend mit dem trüben Wetter die angespannte Atmosphäre und das Elend in Deutschland inmitten der Weltwirtschaftskrise.

Diese Bilder haben offensichtlich andere Filmemacher beeinflusst. Zwei Jahre nach *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) inszenierte Konrad Wolf für seinen Film *Lissy* (1957) am gleichen Drehort vergleichbare Szenen. Der Film spielt im gleichen Zeitraum wie der Thälmannfilm. Auch hier verkörpern Karten spielende Arbeiter auf einer Parkbank das Arbeitslosenelend der frühen 1930er Jahre. Sogar in ihrer Bekleidung ähneln die Figuren denen von Maetzig.

Bescheidenheit und Arbeitseifer – Ein Reichstagsabgeordneter als Untermieter

Nach den einführenden Bildern in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) in den Handlungsort Berlin und Fietes Wohnort in einem typischen Arbeiterviertel zeigt das nächste Bild einen Innenraum. Schon der Wandel in der Musik, die jetzt sanft und friedvoll klingt, lässt den Zuschauer einen positiv konnotierten Filmraum erwarten.

In Nahaufnahme wird eine Broschüre mit Thälmanns Konterfei und jene schon bekannte Ausgabe der *Roten Fahne* auf einem Tisch eingblendet. Dahinter packt eine Hand Lebensmittel aus. Durch diese Gegenstände wird die Bewohnerin, bevor sie ins Bild kommt, als politisch aktive Kommunistin und fürsorgliche Ehefrau geschildert, die sich hauptsächlich der Partearbeit widmet und auf die Heimkehr ihres Mannes vorbereitet. Änne hat sich von einem naiven Mädchen im ersten Filmteil zu einem engagierten ZK-Mitglied der KPD gemausert. Die Aufnahme der Gegenstände erfolgt in qualitativer Reihenfolge: erst werden *Die rote Fahne* und Thälmannheft von der Kamera fokussiert, bevor der Blick auf Butter und Mehl fällt.

Die Kamera fährt hoch und erfasst Änne, die ihre Einkäufe aus der Tasche nimmt. Sie wird in ihrer Tätigkeit unterbrochen, als eine Parteifreundin zu Besuch kommt, um ihr eine Fahrkarte nach Amsterdam zu bringen, wo Änne an einem internationalen Antikriegskongress teilnehmen soll. In dem kurzen Gespräch mit der Genossin wird auch der Zuschauer daran erinnert, dass Änne im vorangegangenen Filmteil Fiete geheiratet hat und nun darauf wartet, dass er aus dem Zuchthaus zu ihr nach Hause kommt. Sie rechnet am folgenden Tag mit ihm. Doch unvermutet steht der einen Tag früher entlassene Fiete plötzlich in der Wohnung.

Die in den Babelsberger Studios gebauten Wohnräume entsprechen Ännes poli-

tisch entwickeltem Charakter: Treppenhaus, Wohnungsflur und Wohnzimmer erscheinen im Film, jedoch keine Küche. Änne sollte nicht als Hausfrau charakterisiert werden, sondern als fortschrittliche Genossin, die sich der Partearbeit verschrieben hat und in ihrer freien Zeit sozialistische Schriften liest. Während ihrer Schwangerschaft zu einem späteren Zeitpunkt im Film schenkt Thälmann ihr den Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* von Nikolai Alexejewitsch Ostrowski (1904–1936) aus dem Jahr 1932. Selbst kurz vor der Niederkunft bildet sich die werdende Mutter politisch weiter.

Ostrowskis Roman gilt als Beispiel für die Literatur des sozialistischen Realismus, der „bei der sozialistischen Erziehung in der Sowjetunion und bei der sozialistischen Bewußtseinsbildung der fortschrittlichen Jugend in der ganzen Welt eine bedeutende Rolle gespielt“⁴⁷ habe. Doch war er im Jahr der Filmhandlung 1933 noch nicht auf Deutsch erschienen. Er kam erst 1937 in übersetzter Form heraus und war in der DDR Schullektüre. Der Verzicht auf historische Korrektheit an dieser Stelle ist der Gegenwart der 1950er Jahre geschuldet, in der das Buch mit Hilfe des Films populär gemacht werden sollte.

Zahlreiche Entwürfe von Eplinius zur Szene von Fietes Heimkehr zu seiner Frau bezeugen die diesen Filmbildern zugeschriebene Relevanz. Allein vier farbige Entwürfe zeigen Fietes Gang durchs Treppenhaus (**Abb. 18**). Sechs weitere bilden den Wohnraum ab (**Abb. 19**). Entsprechend diesen Bildnissen definiert das Zimmer ordentliche Menschen aus der Arbeiterklasse mit politischem Betätigungsfeld: Ein großer weißer Ofen neben der Eingangstür mit Holz und Kohlen zu beiden Seiten steht für die kalte Jahreszeit; Kleiderschrank, Couch und Spiegel vermitteln gemütliche Wohnatmosphäre. Der Tisch mit Stühlen in der Mitte des Raumes und die Bücherregale stellen

4 PARTEILEITER, FAMILIENMENSCH, ARBEITER – CHARAKTERISIERUNG ERNST THÄLMANNS



Abb. 18 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 19 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

wie die Bilder von Lenin und Stalin an den Wänden die politische Überzeugung und Tätigkeit seiner Bewohner in den Vordergrund. Allerdings sind die Porträts der Sowjetführer verhältnismäßig klein. Im Fokus stehen Ännes Warten und ihre Treue zu ihrem Ehemann Fiete. Seine große Porträtfotografie über dem Sofa hat sie mit roter Schleife und Tannengrün bekränzt. Keinerlei Nippes oder Spitzendeckchen zieren den Raum, womit unterstrichen wird, dass den klassenbewussten Bewohnern bürgerliche Bestrebungen nach sozialem Aufstieg fremd sind.

Da Änne nicht auf die vorzeitige Ankunft Fietes vorbereitet ist, trägt sie nicht das blaue Kleid, das sie laut Drehbuch extra für seine Rückkehr bereitgelegt hat. Dem Zuschauer erschließt sich dieser Fakt nicht ohne weiteres. Doch in dem vom Henschelverlag parallel zum Film herausgegebenen Literarischen Szenarium von Bredel und Tschesno-Hell konnte die Geschichte um Thälmann, Änne und Fiete nachgelesen werden. Darin heißt es:

„Änne ist eben vom Einholen gekommen. Auf dem Tisch liegen eine kleine Kiste Zigarren, ein bunter Schal und einige prall gefüllte Tüten und Päckchen. All das ist für den Empfang von Fiete bestimmt, der am nächsten Tag aus dem Zuchthaus entlassen werden soll. Änne schmückt liebevoll ein Bild Fietes mit frischem Grün. Dann nestelt sie die Schnüre eines der Pakete auf und holt einen Rock und eine Bluse hervor. Die beiden Stücke hält sie sich prüfend an, tritt vor den Spiegel und betrachtet sich mit einem abschätzenden Blick.“⁴⁸

Im Film erfasst die Kamera statt Rock und Bluse mehrfach, wie nebenbei, am Wäscheschrank im Zimmer auf einem Bügel hängend oder im Spiegel gegenüber ein blaues Kleid. Die Episode ist im Film nicht enthal-

ten. Sie könnte gestrichen worden sein, da durch diese Selbstbespiegelung Änne eitel erschienen wäre. In dem zeitgleich gedrehten DEFA-Film *Stärker als die Nacht* (1954) wird die Protagonistin Lotto Bachmann, Ehefrau des Kommunisten Erich, mit einer solchen Geste negativ als unpolitisch interpretiert. Einen bunt bedruckten Kleiderstoff in Händen dreht und wendet sie sich prüfend vor einem Spiegel. Kurz darauf erfährt der Zuschauer, dass sie sich mit der gefährlichen Widerstandstätigkeit ihres kommunistischen Mannes gegen die NS-Herrschaft nicht anfreunden kann und statt politischen Kampfes lieber ein bequemes Leben in einem gewissen Wohlstand führen möchte. Sie wird als schwache Persönlichkeit charakterisiert, die dem Anspruch der politisch notwendigen Untergrundarbeit nicht gewachsen ist. Erst gegen Ende des Films macht sie eine Wandlung durch und opfert sich für die Sache. Derartige ambivalente Assoziationen sollten bei der eindimensional positiven Figur Änne in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) von vornherein vermieden werden.

Nach der Begrüßung seiner Ehefrau erkundigt sich Fiete ehrfurchtsvoll nach „unserem Untermeter.“ Änne fragt: „Willst Du sehen, wie er wohnt?“ Sie nimmt Fiete bei der Hand. Ein Schnitt versetzt den Zuschauer hinter die Tür eines weiteren Innenraumes der Wohnung, die nun von Änne geöffnet wird. Mit einem langsamen Schwenk tastet die Kamera ein kleines, verwinkeltes Zimmer ab, das sich im hinten gelegenen Teil der Mietwohnung befindet. Untermalt von sanfter Geigenmusik und Ännes Satz: „Hier wohnt Ernst“, fällt der Kamerablick zunächst auf ein Hafengemälde. Dann kommt ein einfaches Sofa mit darüber befindlichem Liebkechtporträt, Bücherschrank, kleinem Schreibtisch am Fenster und Bett ins Bild. Das Fenster geht auf einen Hinterhof. Eine S-Bahn fährt dahinter durch die Szene-



Abb. 20 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

rie (**Abb. 20**). Der Außenraum vermittelt so in wenigen Sekunden den Eindruck einer Wohnlage in einem Berliner Arbeiterviertel, auch dem nicht aus Berlin stammendem Zuschauer vertraut aus Filmen wie z. B. *Der letzte Mann* (1924 R: Friedrich Wilhelm Murnau) oder *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929, R: Phil Jutzi), die beide ausgiebig Berliner Hinterhöfe mit ihren Bewohnern zeigen (**Abb. 41**).⁴⁹

Die Kamerafahrt endet an einem Tisch im Vordergrund, auf dem ein Telefon steht und Bücher und Schriftstücke liegen. Sie erzählen von Thälmanns unermüdlicher politischer Arbeit, ein Leninporträt an der Wand von seiner Verbindung mit Moskau. Fiete nimmt ein beschriebenes Blatt vom Schreibtisch. Darauf heißt Thälmann ihn willkommen und bedauert, dass ihn seine Pflichten von einer persönlichen Begrüßung abhalten. Das folgende Bild zeigt den Helden das erste Mal im Film auf dem Weg durchs Mansfelder Gebiet zur Beerdigung der Grubenarbeiter. Darauf hatte der Artikel in *Die Rote Fahne* bereits angespielt.

Auch zu Thälmanns Zimmer liegen zahlreiche Entwurfszeichnungen von Eplinius und Skizzen von Schiller vor, die sich an den Beschreibungen des Szenariums orientieren:

„Es ist ein einfacher, peinlich sauberer länglicher Raum mit nur einem Fenster. An einer Seite steht ein Bett, daneben ein Kleiderschrank, gegenüber ein Sofa. An der Wand neben dem Sofa ein einfacher Tisch. Darauf ein Telefonapparat, Bücher und Broschüren, aus denen Merkzettel hervorragen. Über dem Tisch hängt ein Bild Lenins. An einer anderen Stelle der Wand ein Bild von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht im Gespräch.“⁵⁰

Das Gemälde mit Hafensicht steht für Thälmanns Verbundenheit zu seinem Geburtsort Hamburg, in dem seine Familie lebt. Neben dem Porträt von Liebknecht stellen kleinere Bilder von Lenin und Stalin an den Wänden die politische Verbindung zum Vorbild Sowjetunion und den KPD-Gründern heraus. Das typische Profilbildnis von Marx, Engels, Lenin und Stalin findet sich im Film nicht wieder, jedoch auf einem farbigen Entwurf von Eplinius. Es passt jedoch eher in ein offizielles Umfeld. In Thälmanns Zimmer sollten die Porträts der Parteigrößen auf dessen persönliche Verbindung zu ihnen verweisen.⁵¹

Das Szenenbild überhöht die Hauptfigur denkmalsgleich, schreibt ihr aber gleichzeitig die Tugenden eines einfachen und bescheidenen Menschen zu. Einige der Entwürfe zu Thälmanns Zimmer betonen die Enge mehr als die filmische Umsetzung (**Abb. 21**). Thälmann hat einen gewaltigen Karrieresprung gemacht, lebt jetzt als Reichstagsabgeordneter und Parteivorsitzender in Berlin und reist durch ganz Deutschland, um in schwierigen Zeiten für die gerechte Sache der Arbeiter einzutreten. Dennoch wohnt er anspruchslos zur Untermiete bei Freunden, die in geradezu sakraler Ehrfurcht sein Zimmer betrachten, aber es kaum zu betreten wagen. Der Film konstruiert einen fiktiven Erinnerungsort für Thälmann; er schafft eine visuelle Vorlage. Erst

nach diesem langen Vorspann, nach mehr als neun Minuten, tritt Thälmann das erste Mal im Film auf.

Der Fokus liegt auf der Darstellung von Thälmanns politischer Zugehörigkeit und seinem unermüdlichen Arbeitseifer. Sein Äußeres entspricht seiner neuen Position: er trägt Anzug und schweren Mantel. Die Lederjacke, die ihn im ersten Filmteil als Hamburger Arbeiter charakterisierte, hat jetzt sein Chauffeur an. Seine Wohnsituation zeugt jedoch von seinem einfachen und anspruchslos gebliebenen Lebensstil.

Der Mythos von Thälmanns Nähe zum einfachen Arbeiter, die er trotz Karriere als Vorsitzender der KPD, Abgeordneter mit Reichstagsmandat und Kandidatur für das Reichspräsidentenamt nie verloren habe,

wurde schon zu seinen Lebzeiten gepflegt. In der Eingangssequenz von *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wird dieser Mythos durch die im Film inszenierte Wohnsituation des Helden reflektiert.

In dem über 30 Jahre später erschienenen TV-Zweiteiler *Ernst Thälmann* (1986) erlebt der Zuschauer den KPD-Vorsitzenden ebenfalls als Untermieter in seinem Berliner Zimmer. Doch wurde dieses nicht in verklärender Weise wie bei Maetzig in die Filmerzählung eingebunden. Im ersten Filmteil liegt der Schwerpunkt auf Thälmanns Besuchen bei seiner Familie in Hamburg. Erst Teil Zwei zeigt zwei Szenen im Untermietzimmer. In der ersten, ungefähr in der Mitte des Filmes, erfasst die Kamera in einer Halbnahen den Parteivorsitzenden an ei-



Abb. 21 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 22 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

nem Schreibtisch in einem durch Vorhänge abgedunkeltem Zimmer. Nur die Schreibtischlampe spendet Licht (Abb. 22). Die Tür öffnet sich und Thälmanns Vermieterin tritt ein. Sie tadelt ihn, der die Nacht hindurchgearbeitet hat. „Willste gar nicht mehr schlafen?“ fragt sie. „Wie soll ich denn das den Genossen erklären? Die wollen, dass ich auf dich aufpasse. Wenn ich denen sage, dass du jede Nacht ...“ Thälmann unterbricht sie: „Behalt’s einfach für dich.“ Erneut glänzt er durch Bescheidenheit. Den die Nächte hindurch geistig arbeitenden Thälmann hatte bereits Maetzig inszeniert. In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) sorgen sich Ehefrau Rosa und Fiete um Thälmanns Gesundheit nach durchwachten Nächten.⁵²

Über andere Medien war dieses Motiv bereits zum Topos geworden: Auf einem in der Sowjetunion weit verbreiteten Plakat von 1950 erscheint Stalin in einer ähnlichen Pose (Abb. 23). Er sitzt an seinem Schreibtisch im Vordergrund und beugt sich, einen Federhalter in der Hand, über ein Blatt Papier, neben sich eine eingeschaltete Schreibtischlampe. Im Hintergrund links zeigt der Blick aus einem Fenster dunkle Nacht, in der sich die schwarze Silhouette des Erlöserturms mit dem rot leuchtenden Stern an seiner Spitze erhebt. Die Bildunterschrift



Abb. 23 Viktor Goworkow: *Um jeden von uns kümmert sich Stalin im Kreml*, Plakat, 1950

lautet: „Um jeden von uns kümmert sich Stalin im Kreml.“

Auch der NS-Film bedient sich bei der Darstellung historischer Helden häufig dieses Motivs: Für *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) inszenierte der Regisseur mystisch ausgeleuchtete Räume, in denen der Mediziner nachts über sein Mikroskop gebeugt den Tuberkelbazillus sucht oder makellos scheinende junge Frauenleichen sezziert. Wie bei Thälmann muss auch bei Koch die Familie für seine bedeutende Arbeit zurückstecken, wobei sie dies – im Gegensatz zu den Thälmanns – nur widerwillig tut.

Den Mythos des wissbegierigen und stets arbeitenden Thälmann verbildlichte sogar der Jugendfilm *Aus meiner Kindheit* (1975): Im abendlich ausgeleuchteten Küchenraum unter der Deckenlampe am Kü-

chentisch liest Thälmann in einem großen Geschichtsbuch. Das Motiv wiederholt sich im Fernsehfilm rund zehn Jahre später, nur dass hier ein erwachsener Mann, lesend an einem Tisch in abgedunkeltem Zimmer, in einer Halbnahe von der Kamera eingefangen wird.

Obwohl auch in *Ernst Thälmann* (1986) durch das Untermietzimmer Thälmanns bescheidener Charakter und seine Arbeiternähe betont werden sollte, hat der in den Babelsberger Studios gebaute Raum kaum Ähnlichkeit mit seinem Zimmer bei Änne und Fiete. Er ist mit dunkelbraunen, fast schwarzen Möbeln eingerichtet, hat grüne Tapeten an den Wänden und grüne Vorhänge vor den Fenstern. Weder Kameraperspektive noch musikalische Untermalung überhöhen Thälmann durch den Raum. Die Untermietsituation wird wie nebenbei er-

wähnt. Der Fokus liegt auf Thälmann und seiner anstrengenden politischen Tätigkeit, wovon der mit Büchern, Zeitungen, beschriebenen Blättern, Kaffeekanne und Tasse überladene, von der Lampe beleuchtete Schreibtisch zeugt.

Bilder von Stalin, Lenin, Marx oder Engels finden sich weder im Film noch auf den Entwürfen von Kuhn. Zum einen konnte Thälmann dadurch besonders auf ein DDR-Publikum, das von Bildnissen dieser Art übersättigt war, menschlicher wirken. Kaum jemand hätte in den 1980er Jahren sein privates Umfeld mit Liebkecht- oder Leninporträts ausgestattet. Zum anderen war Thälmann inzwischen selbst zur Ikone geworden und bedurfte keiner Legitimation durch andere Parteigrößen mehr.

Der Schwarz-Weiß-Entwurf Kuhns offenbart mehr Details als der Film (**Abb. 24**):



Abb. 24 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

Über einem schmalen Bett hängt ein Gemälde an der Wand; Standuhr, Ohrensessel und Blumen auf dem Fensterbrett geben eine Wohnsituation für eine Person wieder. Die Unterkunft ist auffällig klein. Thälmann wird als spartanisch und genügsam charakterisiert, die Liebe zu seiner Heimat durch das Seestück mit Dampfer illustriert. Weder dieses, noch Bett oder Uhr sind im Film in dem kurzen Moment zu erkennen, in dem der dunkle Raum von seiner Eingangstür aus als Ganzes erfasst wird. Thälmann bei der nächtlichen geistigen Arbeit unter seiner Schreibtischlampe war entscheidend, weniger die Aussagekraft einzelner Möbel oder Bilder im Zimmer. Mit zwei großen Schränken, einem Kamin in der Ecke und dem Tisch in der Mitte ist Thälmanns Zimmer eng möbliert und ausgefüllt. Durch verstellbare Wände konnte die Kamera es von allen Seiten aus aufnehmen und dabei diese Enge betonen.

In einer der letzten Szenen im Film trifft Thälmann in seinem Zimmer Schehr und Pieck, um die nächsten Schritte der zukünftigen Parteiarbeit zu besprechen. Im Drehbuch auf den 30. Januar 1933 datiert, befindet sich die KPD in Vorbereitung auf die Arbeit im Untergrund.⁵³ Der Raum erzählt durch leicht veränderte Ausstattung und Kameraaufnahme von den eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten der Partei. Zuvor hatten sich die Genossen zu Beratungen in ihrer Parteizentrale im Karl-Liebknecht-Haus versammelt.⁵⁴ Das Untermietzimmer erlaubt nur noch ein Treffen des engsten Führungszirkels der KPD. In dieser Szene wird der Raum von der Deckenlampe erhellt. Mehr Details werden sichtbar. Am runden Tisch sitzen Thälmann, Pieck und Schehr. Der dunkle Schrank im Hintergrund ist mit einem Pappkarton, einigen Büchern und dem Radioapparat vollgestellt, mit dem Thälmann im ersten Filmteil im Karl-Liebknecht-Haus die Ansprache des Reichskanz-

lers von Papen gehört hatte. Dass er nun hier steht, erinnert daran, dass es Thälmann und seinen Genossen nicht mehr möglich ist, in ihrer offiziellen Parteizentrale Versammlungen abzuhalten. Helle Flecken an der Wand verweisen auf ehemals dort hängende Bilder. Alles vermittelt eine beängstigende, gehetzte Atmosphäre vor dem Aufbruch in die Illegalität, in der die Parteiarbeit eine lebensgefährliche Angelegenheit sein wird.

Eingebettet ist diese Szene in Thälmanns Abschied von Hamburg und seiner Familie. Dem Treffen mit Schehr und Pieck folgt ein SA-Aufmarsch im nächtlichen Berlin. Im Gegensatz zu den Wohnungen in Hamburg durfte das Berliner Zimmer nicht den Eindruck gemütlichen Wohnens vermitteln. Dafür steht das Heim der Familie. Thälmanns Untermietsituation unterstreicht seine Pflichten als Politiker. Dieser Wohnraum war nötig, um zu zeigen, dass Thälmann in Berlin auch in seiner kargen Freizeit und in den Nächten unermüdet arbeitet. Thälmann wird durch die dunkle Einrichtung, die Enge und das Fehlen persönlicher Gegenstände als ernster, pflichtbewusster Charakter, als Homo Politicus charakterisiert.

Im Film wird der volle Name der Frau, die Thälmann beherbergt, nicht genannt. Das Drehbuch schreibt historisch korrekt Martha Kluczynski, bei der er in Berlin lebte.⁵⁵ Dass es sich dabei wahrscheinlich um seine Geliebte handelte, erwähnen weder die in der DDR erschienenen Biographien, noch die Filme über ihn.⁵⁶

In Vorbereitung für den 1950er-Jahre-Zweiteiler besuchten Rosa Thälmann und Alexander Stenbock-Fermor Martha Kluczynski, um sie zu Thälmann zu befragen.⁵⁷ Sie spielt allerdings in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) keine Rolle. Das Protokoll dieses Besuches vermerkt:

„Kluschinskys [sic] bewohnten früher eine Dreizimmerwohnung in einem Miet-

shaus in Charlottenburg, Alte Lützower Strasse 9, eine Treppe (durch Bomben vernichtet). Es war ein typisches Kleinbürgermilieu, die Einwohner dieses Hauses und der benachbarten Häuser gehörten zumeist dem kleinen Beamten- und Rentnerstand an. Die Wohnung galt als besonders günstiger Unterschlupf für Illegale, da man in dieser bürgerlichen Gegend keine Funktionäre der KPD vermutete.⁵⁸

Wider besseres Wissen und trotz überzeugender Begründung für die Wohngegend: „besonders günstiger Unterschlupf für Illegale, da man in dieser bürgerlichen Gegend keine Funktionäre der KPD vermutete“, zog es Maetzig in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) vor, mit Thälmanns Untermietzimmer Thälmann als bescheidenen Helden und Arbeiter zu porträtieren. Auch der TV-Film aus den 1980er Jahren inszeniert Thälmann – bei allen Unterschieden – weiterhin in einem Arbeitermilieu. Zwar wird die übrige Wohnung im Film nicht gezeigt, doch an Marthas Verhalten: wie sie Thälmanns vollen Aschenbecher ergreift, sein benutztes Geschirr einsammelt und ihm anbietet einen Kaffee zu kochen, wird die Figur und die ihr zugeordnete Umgebung als die einer Arbeiterin suggeriert. Die Gefahr, beim Zuschauer einen unerwünschten Eindruck von Thälmanns Charakter durch die Visualisierung der historisch überlieferten Umstände zu hinterlassen, erschien den Filmemachern offenbar zu groß.

Um den DDR-Helden von seinem Sockel zu stoßen, setzt der 2009 gedrehte Dokumentarfilm *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* das beschriebene „typische Kleinbürgermilieu“ ausführlich in Szene. Der Darstellung um Thälmanns Berliner Wohnsituation wurde viel Platz eingeräumt. Mit Thälmanns Affäre mit Martha Kluczynski konnte ein Aspekt aus dessen Biographie erzählt werden, der in der DDR bis dahin unerwähnt

geblieben war und den Dokumentarfilm, besonders für ehemalige DDR-Bürger, interessant machen sollte. Thälmann wird in den Spielfilmszenen nicht in einer Untermiet-situation inszeniert, sondern als in einer Partnerschaft mit Martha lebender Mann und Ersatzvater für deren Sohn. Wohn- und Schlafzimmer stehen für eine klassische Familienkonstellation, mit Ehebett im gemeinsamen Schlafzimmer und Abendbrot mit Frau und Kind, aber ohne Besuche von Genossen. Nichts in diesen Räumen deutet auf Thälmanns politische Funktion oder Einstellung hin. Im Dokumentarfilm wird er durch die Berliner Wohnung ausschließlich als Privatmensch charakterisiert, dessen Privatleben sich kaum von dem anderer Menschen seiner Zeit unterschied. Solche Szenenbilder sollen den Mythos Thälmann widerlegen.

Kleinbürgerlichkeit oder Proletarierimage – Thälmanns (v)erklärte Herkunft

Trotz des Filmtitels *Aus meiner Kindheit* (1975) wird weder in diesem noch in anderen Filmen der DEFA die Kindheit Thälmanns thematisiert. In dem Jugendfilm von Stephan aus dem Jahr 1975 ist der spätere KPD-Vorsitzende zu Beginn ungefähr 14 Jahre alt und steht vor seinem Übertritt in die Welt der Erwachsenen. Dem Film diente nicht, wie Maetzig's Zweiteiler aus den 1950er Jahren, Bredels immer wieder verlegte Biographie *Ernst Thälmann – Ein Beitrag zu einem politischen Lebensbild* als Grundlage für die Stoffentwicklung, sondern Thälmanns eigene Aufzeichnungen von 1935.⁵⁹ Wenn auch diese Beschreibungen nicht frei von Idealisierung sind, da Thälmann sich damit sicher auch für die Nachwelt inszenieren wollte, wird seine Herkunft weniger verklärt, seine Eltern, anders als bei Bredel, nicht als Kämpfer für die Sache der Arbeiter

dargestellt. Bei Bredel stammte der als „Fleegenwirt ‚Jan‘“ bezeichnete Vater aus der revolutionären Arbeiterschaft und war aktives Mitglied der SPD, der zu Zeiten des Sozialistengesetzes in seiner Gastwirtschaft illegale Treffen ermöglichte und dafür sogar ins Zuchthaus kam.⁶⁰ Thälmann selbst schreibt über seine Eltern:

„Mein Vater, der als Soldat im ersten Garderegiment zu Fuß in Potsdam gedient hatte, gehörte allen möglichen bürgerlichen und militärischen Vereinen an“⁶¹

„Meine Mutter war streng religiös und betete (mein Vater das Gegenteil, ohne Freidenker zu sein)“⁶²

„Ebenfalls war meine Erziehung im Elternhaus und in der Schule keineswegs eine sozialistische, sondern man könnte fast mit Recht behaupten, sogar eine dem entgegenstehende. Vielleicht kann man einen gewissen Unterschied gelten lassen gegenüber der Erziehung bei den anderen Arbeiterkindern, daß die Einflüsse in der Kinderzeit, die mir ein bestimmtes Gepräge geben halfen, die Selbsterziehung, zu der die gegebenen Verhältnisse mich zwangen, eine schon bestimmbarere Rolle eingenommen hatten, als es bei anderen Kindern sonst im Allgemeinen der Fall war.“⁶³

Nach diesen Angaben wurde Thälmanns Familienumfeld in *Aus meiner Kindheit* (1975) gestaltet. Der jugendliche Held lebt mit Vater, Mutter und Schwester in einer Wohnung in Hamburg. Die Eltern betreiben ein Gemüse- und Fuhrunternehmen in Eilbek, in dem er vor und nach dem Schulunterricht mitarbeiten muss. Nur in einer kurzen Szene kommt der dunkle Innenraum des Gemüseladens ins Bild und ist als solcher kaum auszumachen. Die Kamera fährt schnell an Obst- und Gemüseboxen vorbei und erfasst außer diesen nur Teile der grauen Wände

und Ecken; eine Uhr verweist auf die frühe Stunde des Tages. Der Blick durch die Ladentür auf die Umgebung des Geschäftes wird durch einen Pfeiler eingeschränkt.⁶⁴ Mehr als eine Hauswand mit Eingang und das mit Gemüse beladene Fuhrwerk der Eltern ist nicht zu erkennen. Im Drehbuch wird diese Umgebung differenzierter beschrieben:

„Das Pferdefuhrwerk steht in einer Straße in Hamburg-Eilbeck. Gründerbauten, doch etwas besser als die Häuser im Gängeviertel. Am Haus, vor dem das Fuhrwerk steht, ist zu lesen: Gemüse – Steinkohlen- und Fuhrwerksgeschäft Jan Thälmann, Hamburg-Eilbeck“⁶⁵

Bereits in der ersten Szene, in der Thälmann zusammen mit seinen Eltern auftritt, wird der soziale Unterschied zwischen deren Leben und dem der armen Bevölkerungsschichten deutlich, denn bevor Thälmann mit seinem Vater im Laden ankommt, führt sie ihr Weg durch Hamburgs Gängeviertel (**Abb. 25**).

Geschäft und Umgebung wurden in den Babelsberger Studios errichtet. Das Gängeviertel wurde in einer Gasse in Schwerin gedreht. Laut Drehbuch sollte sie folgenden Eindruck vermitteln:



Abb. 25 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

„Die Straße ist schmal, Kopfsteinpflaster. Zu beiden Seiten Backstein- und Fachwerkhäuser. Die Häuser sind im schlechten Zustand. Zwei oder drei Fensterfronten über der Ladenetage. Reklameschriften an den Läden.“⁶⁶

„Ein Loch von einer Straße. Drei Meter breit vielleicht. Vor den Fenstern hängt Wäsche. In der Mitte der Gasse ein Abwasserrinnal.“⁶⁷

Hamburgs Gängeviertel waren zur Zeit der Jahrhundertwende eng bebaute Wohnquartiere in Alt- und Neustadt, deren verwinkelte Hinterhöfe und Wege namensgebend waren und die durch die stark wachsende Stadtbevölkerung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Heimat vor allem ärmerer Menschen waren. Historische Fotografien zeigen schmale Straßen mit ihren typischen, nach außen geöffneten Fensterflügeln. Die hohe Bevölkerungsdichte führte in den Gängevierteln zu schlechten hygienischen Zuständen. Sie galten als Seuchenherde.⁶⁸ Über Hamburg hinaus kannten ältere Zuschauer diese Gegend aus Filmen wie z. B. dem in Zusammenarbeit mit Hafentarbeitergewerkschaft und SPD produzierten, den großen Hamburger Hafentarbeiterstreik von 1896/97 thematisierenden Stummfilm *Brüder* (1929), der ausführlich das harte Leben einer Arbeiterfamilie in dieser Wohngegend in Szene setzt.

Eilbek hingegen, der Ort, an dem die Thälmanns wohnten⁶⁹ und ihr Gemüsegeschäft betrieben, war bis 1894 ein Vorort von Hamburg, der durch den Bau der Eisenbahn schnell gewachsen und mit mehrstöckigen Häusern und Villen entlang breiter Straßen bebaut war.⁷⁰

Das Haus, in dem die elterliche Wohnung Thälmanns liegt, kommt nicht als Außenbau ins Bild. Schnitt und Ausstattung weisen darauf hin, dass die Wohnung in einem typischen,

mehrstöckigen Hamburger Mietshaus liegt, wie sie um die Jahrhundertwende in Städten wie Berlin und Hamburg errichtet wurden, um die durch die fortschreitende Industrialisierung rapide anwachsende Bevölkerung zu beherbergen. Wie ihr Bezug zur Stadt ist und wie viele Zimmer sie insgesamt hat, ist vom Zuschauer nicht zu ermessen, denn es werden weder Blicke aus den Fenstern, noch alle Räume in ihrem Zusammenhang gezeigt. Eine verwinkelte Küche, die sogenannte „gute Stube“ und ein großzügig geschnittener Wohnungsflur wurden in den Babelsberger Studios von Szenenbildner Wilde und seinen Mitarbeitern gebaut. Sie lassen in ihrer Ausstattung auf ein bequemes, nicht zu beengtes Quartier für die vierköpfige Familie schließen.

Die von Thälmann beschriebene Erziehung seiner Eltern, die „eine[r] sozialistische[n]“ „entgegenstehend“ gewesen sei, wird durch die Gestaltung der Wohnung als kleinbürgerlich ausgedrückt. Kennzeichen für den Anspruch seiner Eltern nicht zu den Arbeitern zu gehören, ist die „gute Stube“, die für eine Szene, die den Bruch mit den Eltern markiert, entworfen wurde.

Im 19. Jahrhundert richteten sich oft auch weniger wohlhabende Familien einen solchen Raum in ihren Mietwohnungen ein, auch wenn das unter Umständen zu erheblichen Einschränkungen im Alltag führte. Die „gute Stube“ wurde mit Sofa und anderen wertvolleren Möbeln ausgestattet, die häufig zusätzlich mit Häkeldeckchen geschont wurden. Sie hatte nicht selten als einziger Raum Tapeten an den Wänden und zeigte sich mit allerlei Nippes und aufgehängten Bildern mit einem Interieur, mit dem man nach außen hin zu repräsentieren suchte. Mit der Einrichtung einer „guten Stube“ wollten sich ihre Bewohner vom einfachen Arbeiter abheben und bewusst nach unten abgrenzen. Solch ein Raum galt als Kennzeichen, gesellschaftlich aufgestiegen zu sein und einen gehobenen Lebensstil pflegen zu

können.⁷¹ Nur an Feiertagen und bei Besuchen wurde die „gute Stube“ benutzt, was dazu führte, dass teilweise vielköpfige Familien ihren Alltag in der restlichen Wohnung verbrachten, auch wenn diese dann gegebenenfalls nur noch aus einem Zimmer bestand.⁷² Durch einen solchen Filmraum werden Thälmanns Eltern als Ladenbesitzer mit bürgerlichem Anspruch charakterisiert.

In dem im Drehbuch so bezeichneten „guten Zimmer“⁷³ feiert Familie Thälmann in *Aus meiner Kindheit* (1975) die Konfirmation ihres Sohnes. Nach dem Kirchenbesuch erfolgt ein Schnitt in den Wohnraum, der, von der Schmalseite des Tisches aufgenommen, eine Gesellschaft von rund zehn Personen zeigt, die sich um eine Kaffeetafel versammelt haben (Abb. 26), am Kopf des Tisches der Vater. „Ernst darf neben dem Vater auf dem Sofa sitzen“,⁷⁴ das auch im Film mit dem unvermeidlichen Spitzendeckchen versehen wurde. Die Tapete mit Jugendstilornamentik⁷⁵ verweist auf einen gewissen Wohlstand. Filmisch werden bereits in den 1930er Jahren Jugendstilornamente Protagonisten mit einem betont bürgerlichem Anspruch zugeordnet, z. B. Bürgermeister Dr. Obermüller in *Der Hauptmann von Köpenick* (1931, R: Richard Oswald). Auch in der gleichnamigen Verfilmung von 1956 von Helmut Käutner (1908–1980) sind die Wohnräume der Familie des Bürgermeisters von Szenenbildner Herbert Kirchhoff (1911–1988) und Albrecht Becker (1906–2002) im Jugendstil gestaltet worden. Die Ausstattung entspricht dem Zeitgeschmack bürgerlicher Leute. Nur Wohlhabende konnten sich das moderne Design leisten.⁷⁶

Gardinen und schwere Vorhänge am Fenster tauchen das „gute Zimmer“ in *Aus meiner Kindheit* (1975) in ein dunkles Licht. Das Geräusch einer schlagenden Wanduhr vervollständigt das solide Mobiliar um einen Gegenstand, der vom Zuschauer nur auditiv wahrgenommen werden kann. An der Wand



Abb. 26 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

hängt neben allerlei Nippes das „Traditionsbild vom ersten Garderegiment Potsdam“, bei dem der Vater gedient hatte,⁷⁷ und über dem Sofa der gerahmte Spruch: „Wandle vor Gott und sei fromm!“, der auf die in Thälmanns Kurzbiographie beschriebene und im Film immer wieder thematisierte Religiosität der Mutter Bezug nimmt. Die Wohnung verfügt über Strom und fließend Wasser, was zur Jahrhundertwende für erhöhten Komfort spricht.⁷⁸

Der Stolz der Eltern auf diesen kleinen Wohlstand wird im Film von den Schauspielern durch Mimik und Gestik betont und durch die Raumgestaltung glaubwürdig. Die Verwandten zeigen sich beeindruckt. Sie fragen die Mutter nach der Anzahl der Eier im Kuchen. Ernst bekommt zur Feier des Tages von seinem Vater eine Taschenuhr geschenkt. Die Mutter bringt eine Spieldose auf den Tisch, zieht sie auf und ein Ballerina-ppchen dreht sich zur Musik.

Ernst Thälmann wird von der Tante gefragt, was er werden wolle, und setzt an: „Lehrer will ich ...“ Er wird jäh von seiner Mutter unterbrochen: „Unser Ernst übernimmt das Geschäft.“ Das wird von den Anwesenden gelobt, da es sich doch um „ein gut gehendes“ handele. Wie von einem Erwachsenen erwarten die Eltern von Thälmann Mitarbeit im Gemüse- und Fuhrhandel; mitreden und eigenen Interessen nachgehen darf er nicht.

Die Einrichtung und der Ablauf der Feierlichkeiten in diesem Filmraum stehen im Gegensatz zu den Thälmann zugeschriebenen Charakteristika und politischen Überzeugungen. Sie sind das Gegenteil von Thälmanns Image, mit Stolz zu den Arbeitern zu gehören. Thälmann seien bürgerliche Bestrebungen gesellschaftlich aufzusteigen fremd gewesen. Der Raum verbildlicht die nachvollziehbare Begründung seines Auszugs aus seinem Elternhaus.

Filmische Vorlagen zu der Szene in der „guten Stube“ konnten die Filmemacher u. a. in Werken wie *Kuhle Wampe* (1932, R: Sláta Dudow) finden. Bertolt Brecht (1898–1956) und Sláta Dudow inszenierten in dem berühmten Film, der einzelne, eher lose zusammenhängende Episoden aneinanderreicht, in den ersten beiden Akten eine Arbeiterfamilie, bei der die Tochter das fortschrittliche Element ist, die Eltern jedoch als in ihrem kleinbürgerlichen Denken gefangene Generation auftreten. Das Wohnzimmer der Familie Bönicke in einer Berliner Mietwohnung ist nicht im eigentlichen Sinne eine „gute Stube“, denn es handelt sich um einen Raum, der von der Familie im Alltag benutzt wird. Raumausstattung und das Verhalten der Eltern zeugen jedoch von ihrem Anspruch, gesellschaftlich einen höheren Status zu wahren. Zu sehen sind: Häkeldeckchen auf dem Kanapee und dem gepolsterten Sessel, auf Vertiko und Spiegelkommode, Deckchen auf dem Tisch und allerlei Nippes in der Wohnung. Nachdem der Familie aufgrund von Mietschulden die Wohnung gekündigt worden ist, zieht sie auf den Zeltplatz *Kuhle Wampe* am Stadtrand. Dieser wird von Menschen bevölkert, die ihre Hoffnung auf Arbeit aufgegeben haben und müßiggängerisch und unpolitisch ihr Leben führen. Der Film zeigt sie beim Sonnenbaden in Liegestühlen, Kanu fahren und Kartenspielen während im Radio „Deutsche Kaiserklänge“ zu hören sind. Sie bilden

einen Kontrast zu den dynamischen und aktiven Jungkommunisten, die in den folgenden Episoden ihr Sportfest vorbereiten, durchführen und sich in der Schlussequenz des Films als einzige gegen die bestehenden Strukturen in der Welt wehren wollen.

Nach dem Umzug ins Zelt bemühen sich die Eltern, ihren alten Lebensstandard aufrecht zu erhalten. Die Einrichtung zeugt davon. Der Wandspruch aus der Küche: „Be-klage nicht den Morgen, der Müh und Arbeit gibt. Es ist so schön, zu sorgen für Menschen, die man liebt“, ist in der neuen Behausung wieder angebracht worden und steht für patriarchale Familienstrukturen.

Obwohl sich die Lebensumstände der Familie drastisch verschlechtert haben, wollen sie die Verlobungsfeier der Tochter, die ungewollt von ihrem Freund schwanger wurde, in würdigem Rahmen stattfinden lassen. Die Kamera fängt in einer Totalen die enge Umgebung ein, in der sich Freunde und Familie um eine lange Tafel versammelt haben, die bis ins Vorzelt reicht. Geht es beim Kaffeetrinken noch steif und gesittet zu, entwickelt sich die Gruppe nach üppigem Abendessen und ausgiebigem Bierkonsum zu einer trunkenen Gesellschaft. Filmtheoretiker Siegfried Kracauer (1889–1966) beschreibt die Szene:

„[Fritz] Antrag führt zu einer Verlobungsfeier, die angesichts der beschränkten Verhältnisse der Zeltkolonisten überraschend üppig ausfällt. Annis Eltern und die anderen älteren Leute leeren Teller und Schüsseln mit gefräßiger Gier, zeigen ihre Gefühle durch ausgelassenes Grölen und Singen und sind zum Schluß hoffnungslos betrunken. Dahinter steht offensichtlich die Absicht, die alte Arbeitergeneration als einen Haufen von Spießern hinzustellen, die keinen Kampfgeist mehr in sich haben und ihre Resignation in schäbigen Exzessen ersäufen.“⁷⁹

Kameramann Günther Krampfs (1899–1950) Nahaufnahmen der dargebotenen Speisen, die von gierigen Händen gegriffen und in fetttriefende Mäuler gestopft werden, verstärken den Eindruck, Essen und Trinken ist der eigentliche Grund für den Besuch des Festes. Die Besucher verkörpern Stereotypen, wie die Verwandten Thälmanns an der Kaffeetafel.

Seit der Stummfilmzeit war der Zuschauer mit der filmischen Darstellung kleinbürgerlichen Ambientes und dessen negativer Interpretation vertraut. Karl Grunes (1885–1962) *Die Straße* von 1923 ist der Auftakt zu Filmen, die Kracauer unter dem Begriff „Straßenfilm“ zusammenfasste.⁸⁰ *Die Straße* charakterisiert seinen Hauptprotagonisten als langweiligen Spießier, indem er ihn zu Beginn in einem plüschigen Wohnzimmer auf einer mit Spitzendeckchen versehenen Couch liegend zeigt. Seine Frau bereitet in der Küche das Essen zu, während er sich nach einem aufregenden Leben sehnt. Als von der Straße verzernte Schatten durchs Fenster an die Wand geworfen werden, flüchtet er aus seinem als beengt empfundenen kleinbürgerlichen Leben nach draußen. Er landet in kriminellen Kreisen und unschuldig im Gefängnis. Reumütig kehrt er am Filmende zu seiner Ehefrau zurück, die ihm im Ofen die Suppe warmgehalten hat.

Bereits das Drehbuch zu *Aus meiner Kindheit* (1975) betont die patriarchalen Familienstrukturen der Thälmanns. Die Mutter ist stets mit Hausarbeiten wie Bügeln oder Kochen beschäftigt. Die Schwester pellt Kartoffeln, während Ernst in seinem Geschichtsbuch und der Vater in der Zeitung lesen. Diese Szenen erinnern an *Kuhle Wampe* (1932), wo der Vater frivole Geschichten aus der Zeitung zum Besten gibt, während die Mutter im Haushaltsbuch nachrechnet, ob das Geld für die täglichen Lebensmittel reicht. Bei den Thälmanns bestimmt der Vater, wieviel Geld Ernst für seine Arbeit bekommt und wann er zu Bett zu gehen hat. Der Vater erhält zum



Abb. 27 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

Mittagessen zwei Fische, während alle anderen nur je einen bekommen.

Im Gegensatz zu dem vor den Verwandten zur Schau gestellten gehobenen Lebensstil besteht der Alltag der Familie aus harter Arbeit. Auch zuhause geht es robuster zu als auf der Familienfeier. Nach der Konfirmationssequenz versetzt ein Schnitt Thälmann und seinen Vater in die Küche der Wohnung. Eine Nahaufnahme zeigt ein großes Weckglas mit Wurst, aus dem sich beide abwechselnd bedienen.

Hob sich die Familie mit der „guten Stube“ vom einfachen Arbeiterleben ab, zeigt der Hauptaktionsraum Küche die Nähe zu dieser Schicht, denn die Wohnküche ist typisch für das Arbeiterwohnen der Zeit,⁸¹ das so auch in vielen Filmen inszeniert wurde (z. B. *Die Unbesiegbaren*, 1953, R: Arthur Pohl). Die Küche ist Arbeitsplatz der Mutter und Ort der täglichen Mahlzeiten der Familie (Abb. 27). Dennoch sollte der Zuschauer auch in diesem Raum durch die Einrichtung spüren, dass die Thälmanns keine armen Proletarier waren:

„Alles sehr sauber und solide: In der Mitte schwerer Gründer[zeit]tisch mit festen Stühlen. Ein großer Herd, eine Anrichte, eine Waschgelegenheit mit Porzellschüssel“,⁸²

beschreibt das Drehbuch die Möblierung, die sich deutlich von der Wohnküche der armen Frau abheben sollte, bei der Thälmann später im Film Unterkunft findet.

Thälmann wurde kein eigener Raum in der elterlichen Wohnung eingerichtet. Das Fehlen seiner Schlafstätte verdeutlicht die Abhängigkeit von den Eltern, denn, was er zu tun hat, bestimmen sie, und wenn der Vater der Meinung ist, dass er genug gelesen hat, schaltet er ihm einfach das Licht aus. Thälmanns Rückzugsort im Film ist der Hafen. Hier spielt er mit seinen Freunden. Gleichzeitig betonen die Bilder des Ortes Hamburg Thälmanns Verbundenheit und Liebe zu seiner Heimat.

Thälmann verlässt sein Elternhaus. Die folgenden Unterkünfte verdeutlichen, wie schwierig und zum Teil gefährlich es für ihn war, seinen Platz im Leben zu finden, dass er aber die Kraft und Einsicht dazu aus sich selbst gewonnen hat. Die Wohnung seiner Eltern steht für deren Welt und Ideale, die den seinen entgegenstehen.

Obdachlosenheim und Arme-Leute-Küche – Gegenwelten zum Elternhaus

Thälmann, der laut seinen eigenen Aufzeichnungen „befürchtete, im Elternhaus zu einseitig aufgezogen zu werden“,⁸³ spürte

„den Drang und Willen, Menschenunterschiede kennenzulernen, und war fest davon überzeugt, daß eine Schule bei fremden Leuten durch eine vorübergehende Abwechslung in meiner Tätigkeit nur nützlich und vorteilhaft für mein weiteres Fortkommen sein müsse.“⁸⁴

Diese Selbstbeschreibungen Thälmanns übersetzt der Film in Bilder: Er inszeniert einen Jugendlichen, der sich selbständig und kaum mit finanziellen Mitteln ausgestattet

um Unterkunft bemüht und bei der untersten Schicht der Gesellschaft, in einem Obdachlosenasyll, Unterschlupf für einige Nächte findet. Zunächst zeigt ihn die Kamera frierend „an seinem Lieblingsplatz“, „im Hafen.“⁸⁵ „Er fröstelt. Er ist zu leicht bekleidet.“⁸⁶ In der folgenden Einstellung steht er vor einem gelben Backsteinbau, von dem die Kamera eine große, verschlossene Toreinfahrt und die Eingangstür erfasst.⁸⁷ „CONCORDIA Obdachlosenasyll“⁸⁸ ist mit weißer Schrift an das braun gestrichene hölzerne Tor geschrieben, vor dem Obdachlose, Seeleute und Betrunkene, typische Vertreter des sogenannten „Lumpenproletariats“, herumlungern (**Abb. 28**).⁸⁹

„Jämmerliche, verwahrloste Gestalten, Männer ohne Würde, Wermuttrinker“,⁹⁰

schreibt das Drehbuch.

In einem kargen Vorraum stehen Regale mit grauen Decken. Eine wird ihm von einem hageren Aufseher ausgehändigt. Thälmann betritt den Schlafsaal. In diesem stehen ihm nur eine der Pritschen, ein darüber befindlicher Haken und jene Decke für die Nacht zu. Der Raum wirkt durch seine strenge Ordnung entindividualisiert. Der Name „Concordia“ = Eintracht steht für das Zusammengehörigkeitsgefühl einer sozi-



Abb. 28 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)



Abb. 29 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)



Abb. 30 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

alen Gruppe, das Thälmann allerdings in dieser Unterkunft nicht erlebt (Abb. 29). Nur temporär ist er hier geduldet. Früh morgens müssen alle diesen Ort wieder verlassen. Es geht gefahrvoll und ungerecht zu. Thälmann wird von einem älteren Jungen mit einem Messer bedroht. Der Filmzuschauer weiß: Das ist keine Gesellschaft, zu der Thälmann gehören will und von der er sich durch Charakterfestigkeit abgrenzen wird.

Orte wie diesen kannte der Zuschauer aus Filmen wie *The Kid* (1921, R: Charlie Chaplin) oder Alfred Hitchcocks (1899–1980) *Young and Innocent* (1937). Auch in diesen Filmen sind Obdachlosenheime stets einheitlich und eng ausgestattet, ungemütlich und es herrscht ein rauer Umgangston. Hier möchte niemand freiwillig hinkommen. Die nächtlichen Bewohner sind von Alkoholkonsum und Armut gezeichnet. Oft wird auch Kleinkriminalität gezeigt.

Wie der Vorhölle entkommen macht Thälmann eine Katharsis durch und landet auf der nächsten Station seines Weges im Hamburger Drucker-Theater⁹¹ in dem er auf Menschen trifft, die ihm helfen. Der Regisseur des kleinen Volkstheaters, der davon träumt, mal an einem „richtigen“ Theater arbeiten zu dürfen, bringt ihn bei seiner Mutter unter. Die Außenfassade ihres Hauses

kommt nicht ins Bild. Ein niedriger, schmutziger Hausflur deutet an, dass es sich um ein Mehrparteienmietshaus armer Bewohner handelt. In der düsteren Kellerwohnung der Mutter sind keine Fenster zu sehen. Sie besteht aus nur zwei Räumen und kontrastiert mit der behaglichen Wohnung von Thälmanns Eltern und deren grundsolider Küche.⁹² Einige Stufen führen in die dunkle Wohnküche hinab (Abb. 30).

„Eine Proletarierküche: Altes Sofa, ein Herd, Eisentöpfe, ein kleiner Schrank, ein Tisch, zwei Stühle, ein Hocker mit einer Blechschüssel. Abgenutzt alles.“⁹³

Die einfache Holzbank vermietet die Frau an Thälmann als Schlafstelle. Von seiner alten Gastgeberin wird er mütterlich und mit Verständnis für seine Situation versorgt.⁹⁴

Eine verglaste Tür führt in ein Nebenzimmer, das in seiner Größe nicht zu erfassen ist, da die Kamera nur einen Teil des Raumes aufnimmt. Die Wände sind tapeziert; auf einem Regal stehen Bücher. Ein kleines Heft, vielleicht ein Theaterstück, putzt die alte Dame sorgfältig. Gerahmte Theaterausgänge, der verzierte Aufsatz einer Vitrine und die aufgestellten Fotografien lassen erahnen, dass ihr Leben einmal bessere Tage kannte.

„Die Frau ist alt und weißhaarig, wirkt bei aller Ärmlichkeit der Kleidung aber irgendwie gepflegt.“⁹⁵

„es gibt jedoch Gegenstände, die darauf schließen lassen, daß auch die alte Frau beim Theater gewesen sein muß“,⁹⁶

Thälmann wohnt zeitweise bei ihr, die Einrichtung gehört ihm nicht und sagt mehr über die alte Frau aus als über ihn. Die Wohnung beschreibt einen neuen Aspekt im Leben des Jungen: Er gerät in Kontakt mit einer armen aber intellektuellen Schicht, die ihm Einsichten vermittelt, die ihm aus seinem Elternhaus unbekannt waren.

Thälmann fehlt zunächst das Geld für Miete und Verpflegung, doch die Frau schenkt ihm Vertrauen und wartet, bis er zahlen kann. Für dieses Geld muss er hart arbeiten. Neben der Suche nach Unterkunft nimmt die Suche nach Arbeit und das Zeigen körperlich schwerer Tätigkeiten viel Raum im Film ein.⁹⁷ Die Szene, in der Thälmann seiner Vermieterin sein hart verdientes Geld auf den Tisch zählt, belegt einerseits seine neu erworbene Eigenständigkeit. Er kann nun für sich selbst sorgen. Zugleich wird er als ehrlich und zuverlässig beschrieben.

Die Wohnräume in *Aus meiner Kindheit* (1975) zeigen, dass Thälmann nicht armen Verhältnissen entstammte, auch wenn das Leben bei seinen Eltern von harter Arbeit geprägt war. Sie erzählen von Thälmanns entbehrensreichem Leben am unteren Rand der Gesellschaft, den er aus eigener Kraft wieder verlassen hat. Das Szenenbild verdeutlicht seine Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft. Zum Ende des Films ist sie nicht abgeschlossen, aber Thälmanns neu erwachtes Selbstbewusstsein und sein daraus folgender Werdegang werden angedeutet. So wie noch kein Raum von ihm selbst gestaltet wurde und ihn charakterisiert, hat Thälmann noch nicht seine politische Mei-

nung vollständig ausgebildet. Die Wohnräume sind Spiegel seiner inneren Suche nach dem moralisch und politisch richtigen Weg.

Hamburg – Thälmann's Heimat und Ort der Revolution

Hamburg gehört zu Thälmann wie Faust und Hafenarbeitermütze. In der DDR-Historiographie galt die Stadt als „Hochburg der sozialistischen Arbeiterbewegung“ im späten 19. Jahrhundert.⁹⁸ Frühe linke Filme wie *Brüder* (1929) produzierten später weiter verbreitete Bilder des harten Arbeiterlebens in der Handelsmetropole.⁹⁹

In zahlreichen Historienfilmen der DEFA ist Hamburg Schauplatz von Widerstandsgeschichten gegen den Nationalsozialismus, z. B. in *Dein unbekannter Bruder* (1982), einem Film nach dem gleichnamigen Roman von Bredel, oder *Stärker als die Nacht* (1954), einer Geschichte um ein fiktives kommunistisches Hamburger Arbeiterpaar, das sich im Widerstand gegen die Nationalsozialisten bewähren muss.¹⁰⁰

Hamburg steht in den Thälmannfilmen für die Heimat des Helden, in der er aufwächst, Streiks und Aufstände leitet und als Berliner Reichstagsabgeordneter eine bekannte Lokalgröße und beliebt bei der Arbeiterschaft geblieben ist. In *Aus meiner Kindheit* (1975) werden die sozialen Gegensätze in Hamburg betont, die Thälmann wahrnimmt und die seinen Lebensweg motivieren. *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) zeigt Hamburg als revolutionäre Hochburg der Arbeiterbewegung mit Thälmann an der Spitze. Im Fernsehweiteiler (1986) ist die Stadt Familien- und Sehnsuchtsort des Helden, dem er sich verbunden fühlt und welcher die emotionale Seite der idealisierten Heldenfigur beschreibt.

Alle Szenenbildner der Thälmannfilme standen also vor der Aufgabe, die Hafen-



Abb. 31 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

stadt wiedererkennbar ins Bild zu setzen. Da Hamburg nach der deutschen Teilung in der BRD lag, war das Filmen am Original zumeist mit Schwierigkeiten verbunden. Die meisten Aufnahmen entstanden im Studio und an Ersatzorten in der DDR. Doch wünschten sich alle Filmemacher Originalbilder der Hansestadt. Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) beauftragte die DEFA den westdeutschen Kameramann Wolfgang Krimmel mit der Aufnahme verschiedener Motive, die bei einer Sichtung vor Ort mit Regisseur, Kameramann und Szenenbildner festgelegt worden waren.¹⁰¹ Sorgenvoll fürchtete Krimmel die Aufdeckung seines Vertrages mit der DEFA von westdeutscher Seite aus. Da die Aufnahmen ohne Wissen westlicher Behörden erfolgen sollten, fürchtete wiederum die DEFA, dass Krimmel seinem Auftrag nicht ordnungsgemäß nachkommen würde.¹⁰² Wie und welche Bilder er letztendlich machte und ob sie zur DEFA gelangten, erschloss sich nicht aus den Akten im Bundesarchiv.

Nur zwei kurze Szenen zeigen Hamburg in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) im Original: Beide wurden vor dem Hintergrund des 1876 errichteten Kaiserspeichers der Speicherstadt am Kaiserhöft gedreht, der weithin über die Elbe sichtbar war (**Abb. 31**).

Dieses Motiv war dem Zuschauer aus erfolgreichen Filmen wie *Große Freiheit Nr. 7* (1944, R: Helmut Käutner) oder *Opfergang* (1944, R: Veit Harlan) bekannt. Eingebunden waren sie im Thälmannfilm in die Sequenz des ausbrechenden Generalstreiks.

In der ersten Aufnahme legen mehrere Barkassen vom Ufer ab. Der Film suggeriert, hier brächen Arbeiter zum Streik auf. Solche Aufnahmen enthält auch *Brüder* (1929). Auch hier werden Dockarbeiter mit Fährdampfern zu ihren Arbeitsorten im Hafen transportiert. Im Hintergrund ist der Kaiserspeicher zu sehen.

In der zweiten Szene in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), die von der dem Kaiserspeicher gegenüberliegenden Hafenseite aufgenommen wurde, geht hinter dem mäßig bewegten Wasser die Sonne unter. Die eingefangene sentimentale Abendstimmung geht Thälmanns Abschied von der Heimat voran und wurde seinem Besuch in Moskau vorangestellt.

In den 1980er Jahren war es für die DEFA-Filmleute weniger problematisch, für Historienfilme wie z. B. *Dein unbekannter Bruder* (1982), in Hamburg zu filmen. Für das politisch bedeutende Filmprojekt *Ernst Thälmann* (1986) fuhr ein kleiner Drehstab mit dem Hauptdarsteller Helmut Schellhardt (1929–2002) in die Hansestadt. Thälmanns Gang durch die Speicherstadt sollte die Liebe zu seiner Heimat, die Verbindung zu alten Genossen und Kollegen und seine Familienverhältnisse charakterisieren. Eine Kameratotale von der Ecke Teerhof aus zeigt das rote Backsteinmauerwerk der Speichergebäude als linke Bildbegrenzung. Im Hintergrund erhebt sich der hohe Turm der Sankt-Katharinen-Kirche, davor mehrstöckige Mietshäuser und die Metallkonstruktion der Brücke Bei St. Annen, die über den Zollkanal führt (**Abb. 32**). Thälmann wird beim Passieren zahlreicher Brücken in der Speicherstadt aufgenommen. Ausschließ-



Abb. 32 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

lich Arbeiter und Matrosen bevölkern die Straßen. Viele grüßen Thälmann oder wechseln einige Worte mit ihm. So entsteht der Eindruck, dass jeder ihn hier kennt. Das Drehbuch beschreibt soziale Missstände, die das Hintergrundgeschehen prägen sollten:

„Thälmanns Spaziergang durch das Freihafengelände verschafft ihm die Möglichkeit, sich einen Überblick von der sozialen und politischen Situation der Arbeiterklasse in Hamburg zu verschaffen. An einer Brücke hat sich eine Gruppe Arbeitsloser getroffen. 3 spielen Karten, andere kibitzen. [...] Am Brückengeländer stehen Arbeitslose, sich langweilend. [...] Der Kamera entgegen kommt ein Arbeitsloser mit einem selbstgefertigten Schild vor der Brust: „Mache jede Arbeit.“¹⁰³

„Kamera verweilt auf einer jungen Frau, die offensichtlich auch arbeitslos ist. Sie sammelt bei Verladearbeiten verstreute Papierreste als Altstoff und bündelt sie.“¹⁰⁴

„An einer Brücke, auf Fischkisten sitzend, eine Gruppe Arbeiter, denen Kinder im Henkelmann Essen gebracht haben. Thälmann und Pitt gehen an ihnen vorüber.“¹⁰⁵

Auch Regisseur Stephan stellte für den Jugendfilm 1974 für Aufnahmen am Original Reiseanträge. Hauptdirektor Albert Wilkening (1909–1990) gegenüber wurde der Wunsch für die Reise folgendermaßen begründet:

„Es handelt sich um Schnittbilder, die beim Zuschauer Assoziationen erzeugen sollen, daß alle unsere Aufnahmen in Hamburg gedreht wurden (Hamburger Michel, Bismarck-Denkmal, Gängeviertel, Fleet mit Speicherwand, Landschaft der Vierlande).“¹⁰⁶

Diese Aufnahmen sollten mit solchen in ostdeutschen Ostseestädten gedrehten zusammengeschnitten werden. Nur dem Regisseur, dem Produktionsleiter Gerrit List, Kameramann Otto Hanisch, Kamera-Assistent Detlef Hertelt und einem Kraftfahrer der DEFA wurde gestattet, in die Bundesrepublik zu reisen.¹⁰⁷ Dem jugendlichen Hauptdarsteller Michael Hundrieser wurde die Einreise in die BRD nicht erlaubt. In Hamburg wurden die Speicherstadt und der „Michel“ (Turm der evangelischen Hauptkirche Sankt Michaelis) aufgenommen.

Die in den 1880er Jahren errichtete Speicherstadt Hamburgs gehört heute zum Weltkulturerbe. Sie steht in allen Filmen für die Handelsmetropole schlechthin und für das Nebeneinander von Reich und Arm in der Gesellschaft. In *Aus meiner Kindheit* (1975) charakterisiert sie die harte Arbeitswelt, in der Thälmann, sein Freund Karlchen und andere Männer für wenig Geld schufteten. Die in Hamburg gedrehten Szenen sollten mit in der DDR gedrehten ergänzt werden. Damit alles zusammen glaubhaft als Hamburg wirken kann, wurden in der DDR Städte gesucht, in denen es rote Backsteingebäude aus dem 19. Jahrhundert gab, die denen der Hamburger Speicherstadt ähneln.

Passend erschien die Mecklenburger Stadt Wismar, durch die der regulierte Bach



Abb. 33 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)



Abb. 34 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

Grube oder Mühlenbach fließt. Ihn säumen rechts und links an kopfsteingepflasterten Straßen neben der Alten Mühle mehrere Speicherhäuser. Diese historischen Stadtbauten aus rotem Backstein überzeugen als Hamburger Stadtlandschaft (Abb. 33). Der jugendliche Thälmann lenkt in einer Szene einen Pferdewagen über die verregneten Straßen zu einem der Speicher, um dort von einem Händler Kartoffsäcke abzuholen.

Zahlreiche Szenen wurden im Hafen von Stralsund mit seinen großen Speichergebäuden aus rotem Backstein im Hintergrund gedreht. In staubiger Atmosphäre schieben Arbeiter aus einem solchen Haus schwere Säcke auf Handkarren in einen Zugwaggon (Hafenstraße 8, im sogenannten Türmchenspeicher gedreht). Thälmanns Arbeitssuche wurde ebenfalls in Stralsund aufgenommen. Er drängelt sich mit anderen Arbeitslosen vor einer Arbeitsvermittlungsstelle. Vor den Stralsunder Speichergebäuden wurde auch Thälmanns Lieblingsplatz inszeniert. Mehrere Stufen einer bossierten Kaimauer führen zum Wasser. Aus extremer Froschperspektive erfasst die Kamera im Hintergrund die Speicher neben Krananlagen. Im Vordergrund spielt Thälmann mit seinen Freunden in einem Kahn.

Für Thälmanns Konfirmationsfeier wurde eine neogotische Kirche aus rotem Back-

stein gesucht, die der Friedenskirche in Hamburg Eilbeck ähneln sollte, wie sie als Originalort in dem Jugendbuch *Als Thälmann noch ein Junge war* abgebildet ist.¹⁰⁸ Gedreht wurde vor und in der zwischen 1863 und 1869 erbauten Paulskirche an der Moritz-Wiggers-Straße in Schwerin.

Die Szene von Thälmanns Schulabschluss, in der auf einem Schulhof die Klasse für ein Gruppenfoto zusammenkommt, wurde in der Friedenschule in der Schweriner Friedensstraße gedreht, ebenfalls einem Backsteinbau.

Die aufwendigsten in Schwerin gedrehten Außenszenen für *Aus meiner Kindheit* (1975) waren Kaiserbesuch an der Alster¹⁰⁹ und der Hopfenmarkt.¹¹⁰ Auf dem Marktplatz in Hamburg vor der Nikolaikirche wurden seit dem großen Hamburger Brand 1842 zwei Mal täglich Obst und Gemüse angeboten. Drehort war der Schweriner Marktplatz. Dekorateur gestalteten die Ladenschau-fenster und versahen sie mit Schildern wie „Tauwerk-Anker-Winden“, „Destillation Erich Lahrssen“ oder „Neuer Hamburger Generalanzeiger“ (Abb. 34).¹¹¹ Vollendet wurde der zeitgenössische Anstrich durch eine Kopie des 1878 von Engelbert Pfeiffer (1830–1896) geschaffenen Vierländerin-Brunnens, der dem Hamburger Original zum Verwechseln ähnlichsieht. Vermittelt der Filmschauplatz



Abb. 35 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

infolge seiner kleineren Ausdehnung nicht ganz die großstädtische Erscheinung, die sein originales Vorbild noch heute auf Fotografien ausstrahlt, so wurde durch die historisierende Dekoration und die Menschen auf dem Marktplatz Lokalkolorit und Internationalität einer Handelsmetropole erzeugt. Im Szenarium heißt es:

„Meist sind es Arbeiterfrauen und Leute aus dem Mittelstand, die hier einkaufen. Einige Dienstmädchen. Dazwischen Männer mit steifen Hüten, Männer mit großen Bärten und Schiffermützen. Eine Gruppe Chinesen mit Zöpfen. Sie erregen kein Aufsehen, es ist so in Hamburg.“¹¹²

Drei Szenen spielen auf dem Hopfenmarkt. Thälmann hilft Vater und Mutter beim Gemüseverkauf. Die Kameraaufnahmen inszenieren den betriebsamen Ort als ein Fenster zur Welt für den jugendlichen Protagonisten, dessen beobachtendes Gesicht in Nahaufnahmen festgehalten wird. Afrikaner, Asiaten, Seeleute, Dienstmädchen und Äpfel stehlende Kinder bevölkern den Markt. Die Verkäufer und Händlerinnen, zum Teil in der typischen Tracht der Vierländerinnen mit flachen breiten Strohhüten mit schwarzen Bändern und gestreiften Röcken, bieten neben Kohl, Gurken und Äpfeln exotische

Früchte wie Zitronen, Apfelsinen und Bananen feil, die von der Kamera in Nahaufnahmen präsentiert werden.

Gegenbild zum Hafen und zum Hopfenmarkt, die für authentisches Hamburger Alltagsleben stehen, ist die Scheinwelt eines Jahrmarktes, den der Hauptprotagonist in der ersten Sequenz des Films mit seinem Freund besucht. In Werder bei Potsdam gedreht, sollte der Schauplatz den berühmten Hamburger Dom verkörpern, bis heute das größte Volksfest Norddeutschlands.¹¹³ Hier sind exotisch ausschauende Menschen kein Teil des Alltagsgeschehens, wie auf dem Hopfenmarkt, sondern werden marktschreierisch einem sensationslüsternen Publikum auf einer Bühne präsentiert (Abb. 35). Nachdem König Karl der Große und Hauptmann Alfred Dreyfus in Form schlecht kostümierter Schausteller von einem Ansager vorgestellt wurden, schleppen ebendiese eine offensichtliche Kunstpalme auf die Bühne, während der Ansager den „Höhepunkt“ der Vorstellung ankündigt: „Original-Neger aus Afrika in ihrer Originalumgebung.“ Historische Postkarten geben derartige Schaustellungen auf dem Hamburger Dom wieder (Abb. 36). Von solchen haben sich die Filmemacher bei der Konzeption dieser Sequenz vielleicht inspirieren lassen.



Abb. 36 *Grüss vom Hamburger Dom*, historische Postkarte

Spätestens seit dem berühmten Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, R: Robert Wiene) ist der Rummel filmisch als Scheinwelt etabliert, in welcher zwielichtige Jahrmärkteleute ihr Publikum verführen, schockieren oder gar betrügen.¹¹⁴ Wie in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) kann sich der Zuschauer nicht sicher sein, was Wirklichkeit ist und was Sinnestäuschung.

Als Einführung in *Aus meiner Kindheit* (1975), noch vor dem Vorspann, sollte laut Regisseur besonders durch die Sätze des Schaustellers:

„Meine Herrschaften, diese berühmten Menschen sehen Sie alle in ihren Original-Kostümen.
Die Menschen die sie sehen sind der Wirklichkeit so angeähnelte, dass sie von wirklichen Menschen, gewöhnlichen Menschen; überhaupt gar nicht mehr zu unterscheiden sind.“¹¹⁵

das ostdeutsche Publikum auf den Kunstcharakter der Darstellung der politischen Ikone Thälmann aufmerksam gemacht werden.¹¹⁶ Die Umgebung Rummelplatz unterstreicht dieses Anliegen.

Nach der Hamburger-Dom-Sequenz führt der Film in Ort und Zeit ein, indem er das Gesicht des jugendlichen Thälmann in Nahaufnahme vor sonnigem, hellblau leuchtendem Himmel und imposanten Segelschiffen präsentiert. Im polnischen Gdynia fand zur Filmdrehzeit eine internationale Schiffsregatta statt. Mit den vielen dort liegenden „Tiefseesegelschiffe[n]“¹¹⁷ im Hintergrund war Thälmann als Bewohner einer Hafenstadt aus dem späten 19. Jahrhundert in die Filmhandlung eingeführt.

Stephan war es wichtig, bei den Hamburger Bauten „reale“ Gebäude zu zeigen, was heißt, es sollte weniger vor Studiokulissen als vor solider Stadtarchitektur gedreht werden.¹¹⁸ Dafür wurde in Kauf ge-

nommen, dass weniger bekannte Gebäude im Film ihren historischen Vorbildern nicht unbedingt ähnlichsehen. Die Fassade des Hans-Drucker-Theater ist im Kinderbuch abgebildet.¹¹⁹ Ersatzort für das im Hamburger Stadtteil St. Pauli gelegene Gebäude war das damalige *Haus der Offiziere* am Leninplatz (heute Marienplatz) in Schwerin. Es ist dem Originalbau kaum ähnlich. Da das Theater jedoch eher regional bekannt und keine stadtprägende Erscheinung ist, wird das kaum einem Zuschauer aufgefallen sein. Nur im Drehbuch wird das Theater namentlich genannt.¹²⁰ Atmosphärisch wird der Ort, dessen Außenbau nur einmal für wenige Sekunden im Ausschnitt ins Bild kommt, durch seine nächtliche Straßenstimmung mit lallenden Betrunknen und leichten Mädchen auf der Reeperbahn verortet. Die Innenaufnahmen der Theateraufführungen wurden im Elbe-Elster-Theater in Wittenberg in der Thomas-Münzer-Straße gedreht.¹²¹

Hamburg als Stadt der Gegensätze wird in *Aus meiner Kindheit* (1975) über Innenräume definiert. Thälmann erhält als Möbelpacker Einblick in das Haus eines Hamburger Senators. Nachdem die Kamera ihn beim Gang durch ein großzügig geschnittenes Treppenhaus mit hellen Fenstern aufgenommen hat, versetzt ihn ein Schnitt in eine exotisch anmutende Bibliothek, wo er die vielen Bücher bestaunt (**Abb. 37**). Die Szenen in der Halle wurden in Schwerin in der Schloßstraße, der Staatskanzlei (ehemals Haus der SED-Bezirksleitung), die in der Bibliothek in einer Potsdamer Villa in der Bertinistraße 16 (damals ein Altersheim) gedreht.¹²² Die nach ihren Vorbesitzern benannte Villa Gutmann in Potsdam ist regional bekannt für ihr kostbares Interieur. Zum wertvollsten gehört das sogenannte Arabicum, ein in Damaskus im 18. Jahrhundert gefertigter Raum mit aufwendiger Boiserie aus Edelhölzern, der 1920 in die Villa integriert wurde.¹²³ Dieser im Film als Bibliothek



Abb. 37 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)



Abb. 38 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

eines Hamburger Senators eingerichtete Raum konnte durch seine exotische Ausstattung sowohl für den Reichtum seines Bewohners, als auch für die weltoffene Handelsmetropole Hamburg stehen.

Auch beide Thälmannzweiteiler schufen Bilder, welche die Diversität Hamburgs verdeutlichen sollten: In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) zeigt eine Szene das wohlhabende Hamburg als Gegenbild zu den Arbeitervierteln. Gleichzeitig charakterisiert es die Nebenfigur Dr. Mattes. Eine Geschäftsstraße in der Hamburger Innenstadt wurde auf dem Filmgelände errichtet. Vor dem vergitterten Schaufenster eines Gold- und Silberhandels, rechts im Anschnitt, flanieren gut gekleidete Bürger (Abb. 38). Im Hintergrund erhebt sich vor dem Abendhimmel ein mehrstöckiges Geschäftsgebäude mit dem auffällig leuchtenden Schriftzug „Woermannlinie“, ein Verweis auf die großen Dampferlinien, die durch repräsentative Häuser im Stadtbild auf sich aufmerksam machten.¹²⁴

Die Woermannlinie gehörte einer Kaufmanns- und Reederfamilie, die eine regelmäßige Schiffsverbindung mit Nigeria, Kamerun und Namibia (zwischen 1884 und 1915 deutsche Kolonie: Deutsch-Südwestafrika) eingerichtet hatte. So kam dem Han-

delshaus eine – in seiner Zeit auch öffentlich diskutierte – umstrittene Rolle bei der Kolonialisierung Afrikas zu, vor allem weil die Linie zur Bekämpfung des Herero-Aufstandes deutsche Truppen nach Namibia verschifft und daran sehr gut verdient hatte.¹²⁵ Die Woermannlinie galt in ihrer Zeit als wichtigste Reederei in der Afrikafahrt. Ihren Sitz hatte sie im 1899 erbauten Afrikahaus in Hamburg-Altstadt. Es hat mit dem Studiogebäude im Film keine Ähnlichkeit. Dem Filmbau wurde eine repräsentative Außenfassade über mehrere Stockwerke gegeben, deren Architektur vergleichbaren Geschäftsbauten der Hamburger Innenstadt entspricht. Bei der Inszenierung sollte offensichtlich beim Zuschauer eine Erwartungshaltung bedient werden, die den Eindruck von Authentizität erweckt. Dabei war es weniger wichtig akribisch jedes Detail originalgetreu nachzustellen.

In *Ernst Thälmann* (1986) diente die Leipziger Innenstadt mit ihren breiten Jugendstilfassaden der großen Kaufhäuser als Ersatzdrehort für Hamburgs wohlhabende Seite. Thälmann wird, begleitet von seinem Sicherheitsmann, erst bei einem Spaziergang durch die Innenstadt gezeigt, bevor ein Schnitt ihn in die Speicherstadt versetzt. Der Szenenbildentwurf von Adam, eine über-



Abb. 39 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

malte Fotografie der Leipziger Innenstadt, zeigt Thälmanns Begegnung mit einem befreundeten Arbeiter, der eine Werbetrommel trägt (Abb. 39). Damit werden vor dem Hintergrund repräsentativer Fassaden, die für den wirtschaftlichen Erfolg der Hansestadt stehen, die negativen Aspekte des Kapitalismus verdeutlicht: Die Stadt ist wohlhabend, aber ein arbeitslos gewordener Schaueremann muss sich mit einer würdelosen Tätigkeit ein paar Groschen dazuverdienen, um seine Familie ernähren zu können.

Wie für *Aus meiner Kindheit* (1975) dienten DDR-Küstenstädte in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) als Ersatzorte für Hamburger Schauplätze. In Warnemünde wurden die Werftszenen mit Thälmann als Redner umgeben von Hunderten von Arbeitern nach dem Tod von Luxemburg und

Liebknecht gedreht (Abb. 61).¹²⁶ Große, im Bau befindliche Schiffsrümpfe bilden den Hintergrund eines industriellen Arbeitsumfeldes im Hafen.

Rostock war Ersatzort für die Sequenz, in der ein sowjetischer Dampfer eine Ladung Mehl nach Hamburg bringt. Die Fracht wird gegen den Widerstand der sozialdemokratischen Stadtregierung gemeinsam von sowjetischen Matrosen und Hamburger Arbeitern gelöscht.¹²⁷ Schauplatz dieser aufwendigen Massenszenen waren die Anlagen des Baumwallkais, an dem die Hochbahn in Hamburg nah am Hafenrand entlangfährt. Da so eine bauliche Situation in den ostdeutschen Küstenstätten nicht gegeben war, wurden die den Hafenanlagen gegengeschnittenen Aufnahmen in Dresden (Bischofsplatz) und Schwerin gedreht.

Die Bahn auf der Brücke und der Turm des Hamburger Michels im Hintergrund wurden tricktechnisch eingefügt.

Schwerin und Dresden waren auch für Straßenszenen beliebte Ersatzorte für Hamburg. In beiden ostdeutschen Städten existierten noch Straßen mit mehrstöckigen Mietshäusern aus der Gründerzeit mit ihrer zeittypischen Stuckverzierung, die je nach Erscheinungsbild Arbeiterviertel oder vornehmes Wohnen verkörpern konnten. In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) ist Hamburg hauptsächlich Ort von Revolution und Aufständen. Thälmann führt die Arbeiter bei der Niederschlagung des Kapp-Putsches an, die laut Drehbuch in der Hamburger Grindelallee stattfindet. In Schwerin wurde in der Wittenburger Straße und der Wallstraße gedreht. Die Tagesszenen des Hamburger Aufstands 1923 mit den Kämpfen der Arbeiter gegen die Freikorpsstruppen wurden in der Louisenstraße der Dresdner Neustadt gefilmt.¹²⁸

Sämtliche nächtliche Szenen in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) mussten auf dem Babelsberger Studiogelände aufgenommen werden, da sich das wenig empfindliche Farbfilmmaterial für Aufnahmen bei wenig Licht nicht eignete. In einer Szene der Barrikadenkämpfe während des Hamburger Aufstandes wird suggeriert, eine der Barrikaden befände sich der Hamburger Nordelbbrücke gegenüber. Die 1887 erbaute Brücke mit ihren pompösen steinernen neogotischen Vorbauten, die an alte Stadttore erinnern, und ihren ineinander verschlungenen sogenannten Fischbauchträgern war ein Wahrzeichen Hamburgs. Auch in dem Film *Opfergang* (1944, R: Veit Harlan) z. B. soll es in den Eingangsbildern, neben Aufnahmen von der St. Nikolai-Kirche durch eine enge Straßenschlucht im Gängeviertel oder den Hafen mit St. Michaelis im Hintergrund, den Handlungsort Hamburg für den Zuschauer glaubwürdig zu machen. Alle

weiteren Szenen des Films wurden in Berlin und Potsdam gedreht.

Im Thälmannfilm wird die Brücke in einer Totalen vor dunkelblauem Nachthimmel gezeigt (**Abb. 40**). Ein Modellbau ermöglichte diese Aufnahme. Brückenpfeiler und ein Teil der Stahlkonstruktion sind ein von Schiller entworfener Studiobau.

Allen Filmen ist das Bemühen anzumerken, überzeugendes Hamburger Ambiente der Zeit zu kreieren. Die Filmemacher orientierten sich an historischen Fotos, um authentische Bilder der Hansestadt an Ersatzorten zu finden oder im Studio originalgetreu nachzubauen.¹²⁹ Auch nicht umgesetzte Entwurfszeichnungen zeugen von diesem Anspruch. So sollte z. B. in einer frühen Drehbuchversion von *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) Thälmann als Frontheimkehrer in seiner Heimatstadt am Hauptbahnhof ankommen.¹³⁰ Maßstabsgetreue Entwurfszeichnungen Schillers stellen Teile des Innen- und Außenbereichs des 1906 errichteten Hauptbahnhofs, die dem Original entsprechen, dar.

Nachprüfbar wurde das filmisch erzeugte Hamburger Zeit- und Lokalbild für junge Zuschauer von *Aus meiner Kindheit* (1975) durch das 1976 erschienene Kinderbuch *Als Thälmann noch ein Junge war*.¹³¹ Die histori-



Abb. 40 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

schen Fotos und Illustrationen in dem Buch konnten mit den Filmbildern verglichen werden. Sie waren zum Teil die Vorbilder, welche die Szenenbildner bei der Gestaltung der Filmräume nutzten, um die Lebensbeschreibung Thälmanns und die geschichtlichen Ereignisse und Orte umzusetzen. Beim Leser konnte diese Wahrnehmung nun umgedreht werden. Mit den historischen Abbildungen im Buch konnte der Zuschauer sich vergewissern: so ist es gewesen.

Anmerkungen

- 1 Alfred Krautz: *Filmszenographie und Kostümbild*: kommentierte Quellen, *Aus Theorie und Praxis des Films*, Heft 2/1980, S. 70.
- 2 Siegfried Kühn: *Zeugnisse. Filmregisseure über Alfred Hirschmeier und seine Arbeit*, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier*, Berlin 1989, S. 14.
- 3 Der *Baedeker* ist ein Reiseführer, der 1832 erstmals erschien und von Karl, später von seinem Sohn Ernst Baedeker herausgegeben wurde.
- 4 Alexa Geisthövel: *Wilhelm I. am „historischen Eckfenster“: Zur Sichtbarkeit des Monarchen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Jan Andres, Alexa Geisthövel, Mathias Schwengelbeck (Hrsg.): *Die Sinnlichkeit der Macht*, Frankfurt am Main 2005, S. 163–185.
- 5 Von der zweiten Wohnung existiert außerdem ein Grundriss im Archiv des Filmmuseums Potsdam.
- 6 Kuratorium Gedenkstätte Ernst Thälmann: *Kleine Chronik 1969–1999*, Ausstellungstext.
- 7 Im Anschluss an das kollektive Gedächtnis (Maurice Halbwachs) geht der Begriff Erinnerungsort auf den französischen Kulturhistoriker Pierre Nora zurück, der damit die historische Identität der französischen Nation für die Zukunft bewahren wollte. Für ihn können Ausdrucksformen des gemeinschaftlichen Gedächtnishaushaltes, reale Orte, stoffliche Dinge, Ereignisse, Institutionen Vorstellungen und Begriffe, Bilder, Kunstwerke, Mythen, Werte etc. umfassen. Heutigentags „bedient er das Bedürfnis nach einer möglichst unverstellten und unmittelbaren Begegnung mit der Vergangenheit. Der Erinnerungsort bildet die Komplementärfigur zum Zeitzeugen und schlägt wie dieser die Brücke zu einer früheren Zeit, die so unmittelbar wie möglich erfahren werden und zugleich unwiderruflich vergangen bleiben soll.“ Martin Sabrow: *Die DDR erinnern*, in: ders. (Hrsg.): *Erinnerungsorte der DDR*, Bonn 2010, S. 9–25, S. 20.
- 8 Kurt Maetzig: *Zeugnisse*, in: Akademie der Künste, 1989, S. 17.
- 9 Vester-Thälmann, 1954, S. 16 f.
- 10 Agde/Maetzig, 1987, S. 236.
- 11 Thälmann, [1935] 1986, S. 61–63.
- 12 Hamburger Volkszeitung vom 19. Juni 1922, zitiert nach: Hortschansky/Haferkorn, 1986, S. 83.
- 13 Regiedrehbuch Bredel/Tschesno-Hell, 1953, S. 46.
- 14 Bekannt waren solche Details durch Vester-Thälmann, 1954, S. 11.
- 15 Szenarium Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952, S. 24.
- 16 Willi Bredel, Michael Teschesno-Hell: *Ernst Thälmann 1. Teil, Literarisches Szenarium*, 27. Januar 1953, S. 39.
- 17 Ebd., S. 22.
- 18 Willi Bredel, Michael Teschesno-Hell: *Ernst Thälmann 1. Teil, Literarisches Szenarium*, Exemplar Nr. 12, 25.11.1952, S. 23.
- 19 In zahlreichen Filmen zeigt es allerdings neben den sozialen Verhältnissen wie beengte Wohnverhältnisse zu zwischenmenschlichen Konflikten führen, z. B. in: *Il tetto* (1956, R: Vittorio De Sica) oder *The Crowd* (1928, R: King Vidor).
- 20 Kathrin Nachtigall: *Raumhüllen als Stimmungsräume. Zur Charakterisierung der Figuren in dem Stummfilm „Asphalt“*, in: Christof Baier, André Bischoff, Marion Hilliges (Hrsg.): *Ordnung und Mannigfaltigkeit. Beiträge zur Stadtbaugeschichte für Ulrich Reinisch*, Weimar 2011, S. 91–96.
- 21 Michael Teschesno-Hell, in: *Deutsche Filmkunst 1954*, 1, S. 14 f.
- 22 „Nur eines darf nicht sein: Die Kinderwagenepisode muß an irgendeiner Stelle eingefügt werden, ich weiß genau, welch starken Eindruck sie machen wird.“ Maetzig in einem Brief an Bredel vom 2. Mai 1954, in: Maetzig/Agde, 1987, S. 251 f.
- 23 Daten und Jahreszeiten einzelner Szenen wurden bereits im Drehbuch mit angegeben, z. B.: Bredel/Tschesno-Hell, Regiedrehbuch, Produktion 1953.
- 24 Im Entwurf von Schiller ist vermerkt: „vorhandene Bauten Windsorstrasse.“
- 25 Bei den Wahlen vor dem Hamburger Aufstand 1923 hatten 20 Prozent der Wähler dieses Viertels für die KPD gestimmt.
- 26 Siehe auch Kapitel 5, Szenenbilder ideologischer Überlegenheit – Kommunisten in Gefängnissen und KZs.
- 27 Thälmann, Film des Fernsehens der DDR, 1986.
- 28 Fußnote 10, Anmerkungen Kapitel 2.
- 29 Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann Teil I*, 1. Oktober 1984, 3. Fassung, S. 30.
- 30 Ebd., S. 34.
- 31 Ebd., S. 32.
- 32 Ebd., S. 33.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Der Film ist zur gleichen Zeit wie der Thälmannzweiteiler von Maetzig entstanden. Der von Koch-Hooge verkörperte Charakter ist der

- Thälmannfigur ähnlich: stets mutig, den wankelmütigen Arbeitern überlegen und nie an der gerechten Sache zweifelnd, ist er zu größten Opfern bereit und stirbt am Ende als Märtyrer. Mit Koch-Hooge wurden für die Rolle Thälmanns Probeaufnahmen gemacht, Vorlass Günter Reisch, Schriftgut, Archiv des Filmmuseums Potsdam. Fußnote Fußnote 26, Anmerkungen Kapitel 2.
- 36 Yvonne Schymura: *Wenn die Kunst Zwecke hat. Kritischer Realismus und politisches Engagement bei Käthe Kollwitz*, in: Wolfgang Hesse: *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, Leipzig 2014, S. 133–148.
- 37 Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann Teil II*, DI vom 21.01.1985, S. 212.
- 38 Sabine Schneider: *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, in: dies. (Hrsg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute*, Würzburg 2005, S. 37–57, S. 49.
- 39 Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, 29. Auflage, München 1990, S. 8–11.
- 40 Zu der Zeit wird die U-Bahn unterhalb des Alexanderplatzes gebaut.
- 41 Der Roman endet mit Biberkopfs Tod.
- 42 Zum Vorsatzmodell: Siehe auch Kapitel 6, 9. November 1918 Karl Liebknecht und das Berliner Schloss – Inszenierung eines Herrschaftssymbols, Fußnote Fußnote 57, Anmerkungen Kapitel 6.
- 43 z. B. *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* (1936, R: Johann Alexander Hübler-Kahla). *Silvesternacht am Alexanderplatz* (1939, R: Richard Schneider-Edenkoben).
- 44 Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Regiedrehbuch Exemplar Nr.: 187, Produktion 1954, BArch DR/117/2586, S. 1. Dort ist vom „Januar 1931“ die Rede.
- 45 z. B. *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* (1936).
- 46 Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 3.
- 47 Gerhard Steiner u. a. (Hrsg.): *Lexikon der Weltliteratur – Fremdsprachige Schriftsteller und anonyme Werke von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weimar 1963, S. 511.
- 48 Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann Führer seiner Klasse. Literarisches Szenarium*, Berlin 1955, S. 14. Auch in frühen Drehbuchvarianten spielt die Kleidung eine Rolle, z. B. Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* Drehbuch Arbeitsexemplar vom 13.08.1954, BArch DR/117/12908, S. 6. in dem Fieta und Änne kurz im Dialog die Kleidungsstücke benennen, oder Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 8.
- 49 Siehe auch Kapitel 5, Hinterhofklischees: Feiertagsidylle versus beengtes Wohnelend.
- 50 Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 10.
- 51 Mit dem Leninporträt wird auf Thälmanns Moskaubesuch im ersten Filmteil angespielt. Siehe Kapitel 5, Moskau – Verbindung von Geschichte und politischer Gegenwart.
- 52 Den die Nächte hindurcharbeitenden Thälmann beschreibt auch seine Tochter unter dem Abschnitt: „Die Arbeit macht Freude.“ Vester-Thälmann, 1954, S. 17f.
- 53 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 219.
- 54 Siehe auch Kapitel 5, Massenversammlungen, Karl-Liebknecht-Haus und Reichstagsgebäude – Die Darstellung der KPD und Thälmanns als Politiker.
- 55 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 112.
- 56 Im Zusammenhang mit der Verhaftung Thälmanns bei Familie Kluczynski in Berlin Charlottenburg existieren Zeugenaussagen, die Martha Kluczynski als Geliebte Thälmanns identifizieren. Er lebte häufig in deren Wohnung während seiner Berlinaufenthalte. Ronald Sassning: *Thälmann, Wehner, Kattner, Mielke. Schwierige Wahrheiten*, in: *UTOPIE kreativ*, H. 114, April 2000, S. 362–375.
- 57 Siehe Fußnote 8, Anmerkungen Kapitel 3.
- 58 *Material über Ernst Thälmann*, BArch DR/117/12910.
- 59 Zeno Zimmerling: *Ernst Thälmann – Leben und Kampf. Ein Dokumentarbericht*, Berlin 1974 beschreibt, abgesehen von Thälmanns eigenen Aufzeichnungen von 1935, das erste Mal Thälmanns Herkunft aus einem nicht-proletarischem Elternhaus, S. 5–12.
- 60 Bredel, 1950, S. 16. Der starke Einfluss auf Thälmann durch den „hartnäckig für die Sache des Sozialismus“ kämpfenden Vaters wurde schon in einer Biographie von 1936 behauptet: Fritz Heckert: *Unser Ernst Thälmann*, zitiert nach: Czichon/Marohn/Heinen, 2011, S. 15–26, S. 15. Auch: Regina Scheer: *„Ich bin kein weltflüchtiger Zigeuner“: Legende und Wirklichkeit einer Jugend – über die frühen Prägungen Ernst Thälmanns*, in: Monteath, 2000, S. 41–58.
- 61 Erst später habe sich der Vater vom Sohn überzeugen lassen und sei nach der Inflationszeit Kommunist geworden. Thälmann, [1935] 1986, S. 24.
- 62 Ebd., S. 15.
- 63 Ebd., S. 21.

- 64 „Das Geschäft gleicht eigentlich mehr einem Lagerraum“, Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koepp: *Aus meiner Kindheit*. Szenarium vom 08.04.1974, Iv-Nr. 63/1998/DB, S. 8.
- 65 Ebd., S. 7.
- 66 Ebd., S. 6.
- 67 Ebd., S. 25.
- 68 Die schlechten hygienischen Zustände führten u. a. 1892 zu einer Choleraepidemie. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts begannen daher Sanierungsarbeiten durch Abriss, letzte Abrisse erfolgten in den 1960er Jahren. Geerd Dahms, Dieter Rednak: *Die Gängeviertel im Schatten des Michels. Die Hamburger Neustadt*, Hamburg 2013.
- 69 So ist es nicht im Drehbuch vermerkt, aber in: Thälmann, [1935] 1986, S. 13. Ob und wie es eine Verbindung zwischen Laden und Wohnung gibt, macht der Film nicht klar.
- 70 Eilbek gehört seit 1949 zum Bezirk Wandsbek, nach dem Großen Hamburger Brand 1842 siedelten sich hier obdachlos gewordene Bürger an, 1864 wurde die Staatskrankenanstalt Friedrichsberg gebaut. Franklin Kopitzsch, Daniel Tilgner (Hrsg.): *Hamburg-Lexikon*, Hamburg 2010.
- 71 Adelheid von Saldern: *Im Hause, zu Hause. Wohnen im Spannungsfeld von Gegebenheiten und Aneignungen*, in: Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Geschichte des Wohnens. 1800–1918 Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997, S. 145–332, S. 211–214.
- 72 Ebd., S. 234f.
- 73 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 46.
- 74 Ebd.
- 75 Von Saldern, 1997, S. 157.
- 76 Maren-Sophie Fänderich: *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstrepräsentation*, Berlin 2019, S. 53–78, 275.
- 77 Laut Drehbuch sollte es in der Küche hängen. Im Film ist es in der „Guten Stube“, aber nicht genau zu erkennen. Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 30.
- 78 Jürgen Reulecke: *Die Mobilisierung der „Kräfte und Kapitale“: Der Wandel der Lebensverhältnisse im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung*, in: ders., 1997, S. 15–144, S. 108 ff.
- 79 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1984, S. 293.
- 80 Zum „Straßenfilm“ (zwischen 1923–1930) gezählt werden: *Die freudlose Gasse* (1925), *Dirnentragödie* (1927, R: Bruno Rahn), *Abwege* (1928, R: Georg Wilhelm Pabst), *Polizeibericht Überfall* (1928, R: Ernö Metzner), *Asphalt* (1929). Hans Jürgen Wulff: *Lexikon der Filmbegriffe. Straßenfilm* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=351> 2012 (20.09.2023), Koebner, 2002, S. 697–699.
- 81 Von Saldern, 1997, S. 237 ff.
- 82 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 30.
- 83 Thälmann, [1935] 1986, S. 36.
- 84 Ebd.
- 85 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 83 f.
- 86 Ebd., S. 84.
- 87 Gedreht in Schwerin, Am Packhof 7.
- 88 Thälmann, [1935] 1986, S. 37.
- 89 Das Pariser Lumpenproletariat von 1848 beschreibt Marx: „Neben zerrütteten Leibeherren mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, verkommene und abenteuerliche Ableger der Bourgeoisie, Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gauner, Gaukler, Tagediebe, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Zuhälter, Bordellhalter, Lasträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen ... dieser Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen ...“ Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Kapitel V*, MEW 8, 160 f. „Vagabunden, Verbrecher, Prostituierte“ werden zum „eigentlichen Lumpenproletariat“ gezählt, Karl Marx: *Das Kapital I*, MEW 23, 673.
- 90 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 86.
- 91 „An dem Haus, vor dem sich Ernst jetzt rumdückt, steht groß Ernst-Drucker-Theater.“ Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koepp: *Szenarium Aus meiner Kindheit*, BArch DR/117/13472, S. 86. Das Ernst-Drucker-Theater lag in Hamburg auf der Reeperbahn und spielte Hamburger Volksstücke, heute „St. Pauli-Theater“.
- 92 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 30.
- 93 Küchenmeister/Koepp, Szenarium, S. 88.
- 94 Thälmann beschreibt das Kennenlernen und Zusammenleben mit den Leuten vom Theater in seinen Aufzeichnungen als prägend. Die Schauspieler haben ihn finanziell und mit Essen unterstützt. Hier habe er erlebt, wie die Ärmsten teilen und sich großzügig verhalten. Thälmann, [1935] 1986, S. 38–40.
- 95 Küchenmeister/Koepp, 08.04.1974, S. 100.
- 96 Ebd., S. 101.
- 97 Siehe auch folgendes Kapitel und Kapitel 5, Fabriken, Werften und Bergwerke – Charakterisierung des Industriearbeiters als Klassenkämpfer und im Widerstand gegen Faschismus und Krieg.
- 98 Bredel, 1950, S. 12.

- 99 *Brüder* (1929) entstand mit finanzieller Unterstützung des SPD-Bürgerschaftsabgeordneten. eb-Filmarchiv, auf: <https://www.film.at/brueder> (20.09.2023).
- 100 *Das Beil von Wandsbek* (1951, R: Falk Harnack) schildert die Geschichte eines Fleischers, der 1934 aus Eigennutz zum Henker vierer von den Nationalsozialisten zum Tode verurteilter Kommunisten wird. Hamburg wurde komplett in den Studios von Babelsberg von den Szenenbildnern Erich Zander und Karl Schneider errichtet. Der DEFA-Gegenwartsfilm *Die Schönste* (1957/2002, R: Ernesto Remani) spielt ebenfalls in Hamburg. Seine Aufführung wurde in der DDR verboten. Die Aufnahmen erfolgten zum Teil in Hamburg, zum Teil in ostdeutschen Städten, z. B. in Potsdam im Holländerviertel, dass mit seinen roten Backsteinbauten und kombiniert mit den Originalaufnahmen Hamburger Atmosphäre erzeugen sollte.
- 101 Aus den Archivakten geht nicht hervor, um welche Orte es sich handelte. Bezahlt wurde in West-DM. Krimmel und ein gewisser Herr Borgstädt baten, „Korrespondenzen und Geldsendungen nur in privater Form, das heisst ohne DEFA-Firmenbogen und nur über die westliche Post, an sie abzusenden“, da sie sich von der westdeutschen Polizei überwacht fühlten. *Aktennotiz von Fischer-Produktion an Dr. Wilkening*, 12.02.1953, *Kalkulation – Schlussbericht* BArch DR/117/32987.
- 102 Kontrolliert werden sollte er im Westen wiederum von Borgstädt, Ebd.
- 103 Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann Teil 1/2* 21.01.1985, BArch DR/117/2224, S. 52.
- 104 Ebd., S. 54.
- 105 Ebd.
- 106 Mitteilung von List-Produktion F. 596 an Hauptdirektor Prof. Dr. Wilkening, 02.08.1974, Kinospieleilmakte: *Jugend Thälmanns*, BArch DR/117/26541.
- 107 Ebd.
- 108 Zum Innenraum vermerkt das Drehbuch: „Keine sehr reiche Kirchengemeinde. Einfaches Kirchengestühl. Gedämpftes Licht von den hohen schmalen Fenstern in den Querschiffen. Darüber noch rosettenförmige Fensteranordnungen. Kein Stil. So 1880 bis 1896 erbaut. Eine Kirche, wie sie auch im Prenzlauer Berg stehen könnte.“ Küchenmeister/Koopp, Szenarium, S. 50.
- 109 Siehe auch Kapitel 6, Preußen und die Monarchie – Szenenbilder der Kaiserzeit.
- 110 „Besonders intensiver Vorbereitung hinsichtlich der Organisation bedurfte es in Schwerin. Hier sollten die aufwendigen Komplexe: Markt, Kaiserbesuch und 2 Gewerkschaftsversammlungen realisiert werden. Jede dieser Dekorationen mußte in großem Maße baulich verändert werden, während des Drehens völlig abgesperrt sein und täglich viele Hundert Kleindarsteller haben.“ *Schlussbericht per 31. Oktober 1974, Belege, Journale, Kalkulationsunterlagen*, BArch DR/117/26465, S. 2.
- 111 Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 112 Küchenmeister/Koopp, Szenarium, S. 18.
- 113 „Der Rummel ist der Hamburger ‚Dom‘ im Jahr 1899“, *Szenarium Aus meiner Kindheit*, Ebd., S. 1. *Tagesberichte und Dispos, Schriftwechsel und Verträge*, BArch DR/117/26172.
- 114 Rummelplatz mit Betrüger auch in *Schicksal aus zweiter Hand* (1949, R: Wolfgang Staudte).
- 115 Küchenmeister/Koopp, 08.04.1974, S. 4.
- 116 Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 117 So bezeichnet in der Kinospieleilmakte: *Jugend Thälmanns*, BArch DR/117/26541. Hochseesegelschiffe sind gemeint.
- 118 Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 119 Küchenmeister/Koopp, 1976, S. 55.
- 120 „Dunkelheit. Nur das Licht von der Reeperbahn. An dem Haus, vor dem sich Ernst jetzt rumschleicht, steht groß Ernst-Drucker-Theater. Die Gaslaterne, die am Haus befestigt ist, brennt. [...] Die Straße hinter ihm ist fast leer. Nur einzelne Passanten. Besoffene Matrosen grölen vorbei“, Küchenmeister/Koopp, Szenarium, S. 86.
- 121 Die Wilhelm Tell Aufführung wurde in Wittenberg gedreht. *Disposition für Montag, den 15.07.1974, Tagesberichte und Dispos – Schriftwechsel und Verträge*, BArch DR/117/26172. Die Zuschauerseite wurde im Schweriner Staatstheater aufgenommen. *Belege, Journale, Kalkulationsunterlagen*, BArch DR/117/26465.
- 122 *Tagesberichte und Dispos, Schriftwechsel und Verträge*, BArch/DR/117/26172.
- 123 Wolfgang Brönner: *Bürgerliche Villen in Potsdam*, Potsdam 2000, S. 93f.
- 124 „Hamburger Großkauffleute und Reeder wie Woermann, O’Swald, Godeffroy, Sloman ‚eroberten‘ in Afrika und in der Südsee – zunächst auf eigene Rechnung – Kolonien und koloniale Stützpunkte, sogenannte vertraglich geschützte ‚Handelsplätze‘.“ Bredel, 1950, S. 11.
- 125 Heiko Möhle: *Branntwein, Bibeln und Bananen. Der deutsche Kolonialismus in Afrika – eine Spurensuche*, Hamburg 2011, S. 39–45.
- 126 Siehe auch Kapitel 5, Fabriken, Werften und Bergwerke – Charakterisierung des Industriearbeiters als Klassenkämpfer und im Widerstand gegen Faschismus und Krieg.

- 127** In einer frühen Drehbuchfassung war eine Sequenz vorgesehen, in der sich der sozialdemokratische Polizeisenator Höhn bei den Amerikanern anbiedert, die auf einem vornehmen Dampfer in Hamburg eingelaufen sind. Dies wäre das Gegenbild zu der Freundschaftsladung mit Mehl aus der Sowjetunion gewesen, die dieser Szene gefolgt wäre. Bredel/Tschesno-Hell, *Szenarium* 21.10.1952, S. 87–92.
- 128** *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, Tagesberichte*, BArch DR/117/32483 und *Exposé über Thälmann-Film*, BArch DR/117/12911, S. 74.
- 129** Fotomaterial mit den entsprechenden Motiven wurde z. B. aus der „Hamburger Illustrierten oder ähnliche[n] bildreiche[n] Zeitschriften“ von der Zentralen Bildstelle Berlin, Invalidenstraße, Institut für Zeitgeschichte, Berliner Verlag, Berlin Jägerstraße, Museum für Deutsche Geschichte angefordert. *Schriftwechsel Stab*, BArch DR/117/32823.
- 130** Maetzig, 1987, S. 235f. Bredel/Tschesno-Hell, *Szenarium* 21.10.1952, S. 13–21.
- 131** *Küchenmeister/Koepp*, 1976.

5 Arbeiterleben, Revolution und Moskau – Filmszenographische Verräumlichung kommunistischer Ideale

Während das vorangehende Kapitel aufzeigt, wie Ernst Thälmann durch Wohnräume und Heimatstadt charakterisiert wird, beschäftigt sich das Folgende mit ideologischen Topoi. Dazu zählen historische Ereignisse wie Revolutionen, Märtyrertode von Kommunisten oder Bilder der siegreichen Sowjetarmee wie auch das in der DDR permanent thematisierte und in der DDR-Kunst vielfältig dargestellte Leben des Arbeiters, die Verbindung zur Regierung in Moskau und der SED-Politik. Viele dieser in den Filmen kreierte Bilder erscheinen ohne die Hauptfigur. Sie gehören in einen ideologischen, über Thälmann hinausgehenden Kontext. Ideologische Allgemeinplätze, die in Filmen und anderen Medien häufig wiederholt wurden, wie revolutionäre Aufstände, Widerstand gegen die Faschisten oder Arbeitslosigkeit in Arbeiterfamilien waren Bestandteil fast jeder historischen Erzählung in der DDR um Thälmann, Zetkin, Liebknecht oder Luxemburg.

Die Thälmannfilme sollten Bilder zeigen, die die eigene Ideologie und gleichzeitig die Politik der Gegenwart trugen. Dabei ist der Anspruch an Authentizität des Gezeigten an Parameter gebunden, die mehr als die Wohnräume mit Wiedererkennungswert zu tun haben. Deshalb finden sich vor allem in

diesen Sequenzen viele Szenen, die bis heute in Dokumentarfilmen und Ausstellungen auftauchen und dadurch noch immer die Vorstellung von geschichtlichen Geschehnissen beeinflussen. Sie scheinen bis heute Glaubwürdigkeit vermitteln zu können.

Werden bei einer Spielfilmszenierung bereits allgemein bekannte Bilder mit einbezogen, wird der Film insgesamt glaubwürdiger. Ergänzungen oder Hinzufügungen helfen, Geschichte so neu zu erzählen, wie es von den Filmemachern intendiert ist. Die gegebenenfalls veränderte Deutung der Geschichte wird durch die Art der Umsetzung mit filmischen Mitteln wie Kameraperspektive, Farbe oder Musik unterstützt.

Der sowjetische Diktator Josef Stalin z. B. hat von seinen Filmemachern geradezu gefordert, Geschichte mit Hilfe von Spielfilmen zu „verbessern“. Der sowjetische Film *Der Fall von Berlin* (1950) berichtet aus stark idealisierter Sicht und als heroische Erfolgsgeschichte vom Zweiten Weltkrieg.¹ Der Film beginnt mit Bildern des glücklichen und friedlichen Lebens in der Sowjetunion unter Führung des weisen Staatsoberhauptes Stalin. Es wird jäh durch den Angriff der Deutschen 1941 zerstört. Nach schweren Kämpfen kann durch Stalins militärisch geniale Füh-

rung und den heldenhaften Kampf der Roten Armee Deutschland besiegt werden. In den letzten Filmbildern folgt der Einnahme des Reichstagsgebäudes eine Siegesfeier. Im Anschluss landet Stalin auf dem Berliner Flughafen, wo er begeistert von Sowjetsoldaten und der befreiten Bevölkerung empfangen wird. Obwohl fast jedem Zuschauer 1950 bekannt gewesen sein dürfte, dass Stalin nie in Berlin mit dem Flugzeug gelandet ist, hat der Sowjetführer selbst diese filmische Darstellung begrüßt, denn so hätte es, seinem rückblickenden Urteil nach, sein müssen.² Stalin forderte von den Regisseuren mit ihren Filmen die „Schlachten des Zweiten Weltkriegs zu rekonstruieren und zu ‚korrigieren‘.“³ Filme sollten die veränderte Gesichtssicht beim Zuschauer im Gedächtnis festigen. Stalin erklärte den im Sinne des sozialistischen Realismus gedrehten *Der Fall von Berlin* (1950) zum „dokumentarischen Drama.“ Den überaus erfolgreichen Streifen⁴ empfahl die DDR-Regierung für *Ernst Thälmann – Sohn und Führer seiner Klasse* (1954/55) als Vorbild.

Glaubwürdigkeit können Filmbilder wie in *Der Fall von Berlin* (1950) erlangen, weil sie an Bildikonen wie die Eroberung des Reichstagsgebäudes durch die Rote Armee anknüpfen.⁵ Jewgeni Ananjewitsch Chaldeis (1917–1997) schon damals weltbekanntes Foto *Rotarmisten präsentieren die sowjetische Fahne auf dem Dach des Berliner Reichstagsgebäudes* vom Mai 1945 bekommt durch den Film eine Vorgeschichte: Während der Kämpfe um das Reichstagsgebäude am Filmende versuchen sowjetische Soldaten das blutgetränkte Taschentuch eines bereits auf den Eingangsstufen des Hauses gefallenen Kameraden auf das Dach zu bringen. Chaldeis Fotografie wird somit zum Höhepunkt heroisierter Kampfhandlungen der siegreichen Roten Armee.

Für einen authentischen Eindruck sorgte auch das Filmen am Original. Die Ruinen von Berliner Schloss, Berliner Dom und dem Kai-

ser-Wilhelm-Nationaldenkmal wurden zur Filmkulisse. Ergänzt werden diese Aufnahmen um Totalen über die zerstörte Reichstagskuppel oder das brennende Berlin, die durch Trickaufnahmen vor verkleinerten Modellen realisiert wurden. Diese wurden getreu ihren originalen Vorbildern von Babelsberger Mitarbeitern angefertigt.

So wie sich Stalin in *Der Fall von Berlin* (1950) in der jüngsten Geschichte neu platziert sehen wollte, sollte auch in den Thälmannfilmen Geschichte den Bedürfnissen der Tagespolitik und der veränderten Gesellschaftsform in der DDR entsprechend präsentiert werden. Aktuelle Parteipolitiker sollten in bekanntem historischem Kontext, wie z. B. vor dem Karl-Liebknecht-Haus in Berlin und im Zusammenhang mit Thälmann zu sehen sein. Ihr positives und herausragendes Handeln vor historischer Szenerie sollte sie für ihr Regierungsamt qualifizieren und ihren Führungsanspruch in der Gegenwart legitimieren.

Dachgeschoss und Kellerwohnung – Verräumlichung proletarischer Lebenswelten

„Personenkult braucht nicht nur Führer, sondern auch diejenigen, die folgen.“⁶

Ging es bei der Darstellung der Thälmannschen Wohnungen im Film darum, den Helden innerhalb seiner Familie zu verorten und gleichzeitig seine politische Überzeugung zu charakterisieren, galt es bei der Gestaltung der Wohnräume der fiktiven Arbeiterfiguren, ein allgemeines Charakterbild der Klasse zu präsentieren. Die Wohnungen der Arbeiter sollten eher Zeitumstände und Arbeiterleben verbildlichen, als ein Individuum beschreiben.

Grundsätzlich waren die Arbeiter und ihre Lebensumstände im Film notwendig,

um Thälmann als ihren Führer sichtbar zu machen. Die Arbeiter wiederum mussten so inszeniert werden, dass deutlich wird, dass sie der Führung von Thälmann und Partei bedurften.

Bereits in den 1920er Jahren hatten Filmmacher durch die ausführliche Darstellung von Wohnräumen einen kritischen Blick auf das Leben der unteren Gesellschaftsschichten geworfen. *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) zeigt, wie Wohnverhältnisse die Menschen prägen und ihr Schicksal bestimmen. Schlechte Wohnumgebungen werden als Ursachen von Kriminalität, Prostitution und Tod genannt. Regisseur Jutzi, der auch die Kamera bediente, und die Szenenbildner Robert Scharfenberg (1900–1968) und Carl Haacker (1890–1945) setzten Wohn- und Lebensräume des Proletariats sozialkritisch ins Bild.⁷ Eine Widmung an Heinrich Zille (1858–1929) und sein künstlerisches Wirken wurde dem Stummfilm vorangestellt.⁸ Zilles sozialkritische Zeichnungen, die das Leben der Ärmsten in Berlin auf den Straßen, in ihren feuchten und verlebten Wohnungen und Hinterhöfen anprangern, waren weithin bekannt und der Maler eine lokale Berühmtheit. Somit wurde bereits mit diesem ersten Zwischentitel die Erwartung an ein von Zilles Zeichnungen vertrautes Milieu beim Zuschauer geweckt.

Zille thematisierte das Wohnungselend seiner Zeit, das durch die seit den 1870er Jahren stark fortschreitende Industrialisierung in Deutschland, bei der Tausende Arbeitssuchende in die großen Städte strömten, entstanden war. Berlins Bevölkerung war zwischen 1850 und 1910 von 419.000 auf 2.071.000 angewachsen.⁹ Viele schlecht entlohnte Menschen fristeten in schnell errichteten Arbeiterquartieren auf engstem Raum ihr Dasein.¹⁰ Die Stadt war geprägt von Arbeitervierteln wie dem Wedding oder Friedrichshain. Seit Ende der 1860er



Abb. 41 Screenshot aus: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929)

Jahre vergrößerte sich in Berlin der Wohnungsmangel erheblich, da immer mehr Menschen beherbergt werden mussten. In den schnell hochgezogenen Mietskasernen wohnten sie unter schlechten sozialen und hygienischen Bedingungen, die Zille später in seinen Zeichnungen anklagte. Um 1910 herum lebte etwa ein Drittel der Berliner Bevölkerung in Elendsquartieren.¹¹

In *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) wird zu Beginn ein handschriftlich verfasstes Schriftstück Zilles zwischen einzelne Szenen eingeblendet, auf dem zu den Bildern passende Textzeilen hervorgehoben werden. Den Worten: „Die düstere Welt der Geknechteten und Versklavten – Die elenden Quartiere der sonnenlosen Mietskasernen“ folgen Aufnahmen einer Straßensituation mit Berliner Miethausbebauung, danach werden enge, dunkle Hinterhöfe eingeblendet (Abb. 41). Nahaufnahmen kleiner Vogelkäfige folgen Bilder von Kindern, die im Müll neben Abfalltonnen spielen. Menschenreiche Straßenszenen mit hohem Verkehrsaufkommen, herumtollende Kinder in Sand und Dreck und alte Menschen mit verlebten Gesichtern, die auf Parkbänken sitzen, vervollständigen das Großstadtpanorama. Die Aufnahmen fokussieren „Arme Menschen“ und ihre Lebensräume. „Lallende Betrunkene – frieren-



Abb. 42 Screenshot aus: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929)

de Bettler hinter Schutthaufen der Fabriken und Zäune“ – zeigen ein hoffnungsloses Bild der „Letzten“ der Gesellschaft.¹²

Am Ende des Intros fährt die Kamera über einen schmalen Berliner Hinterhof auf ein geöffnetes Fenster zu. Der Zwischentitel verkündet: „– hier lebt Mutter Krause“. Das folgende Bild zeigt die Küche der Wohnung, in der Erna, die Tochter Mutter Krausens, mit dem Schlafburschen – einem so bezeichneten „Ganoven“ – und dessen Freundin mit Kind ausgelassen tanzen. Musik ertönt vom Hof. In einer Parallelmontage wechseln sich Aufnahmen der Wohnung mit Straßenmusikern ab, die von Kindern und anderen Hausbewohnern umringt, den Hinterhof beschallen.

Die in den Filmstudios errichtete Wohnung Mutter Krausens ist im Film Dreh- und Angelpunkt des Schicksals ihrer Bewohner. Mutter Krause lebt hier mit ihren erwachsenen Kindern Paul und Erna. Obwohl die Wohnung nur aus einem schmalen Flur, einer Stube und der Küche besteht, beherbergt sie noch drei Untermieter. Der Schlafbursche bewohnt mit seiner Freundin, einem „Straßenmädchen“ das Zimmer. Paul schläft im Flur. Der Alltag findet in der Küche statt, wo Mutter Krause, Erna und das Kind näch-

stig gegessen, meist Kohlsuppe „mit ohne Fleisch“ als Beilage. Ein Regal mit zwei Wasereimern und darüber befindlichem Spiegel neben dem einzigen Fenster der Küche stellt die einzige Waschgelegenheit für die sechsköpfige Bewohnerschaft dar (Abb. 42). Die einfachen Möbel sind aus grobem Holz gefertigt. Es gibt keine Tischdecken, Wandbilder oder Bücher. Die Bewohner werden durch diese Umgebung als nicht klassenbewusste Arbeiter¹³ charakterisiert, wie später das Gegenbeispiel: die Wohnung des Arbeiters Max deutlich machen wird. Wohin Wohnverhältnisse wie die von der Gemeinschaft um Mutter Krause führen können, ist Inhalt des Films: Der „Ganove“ und Paul landen im Gefängnis. Mutter Krause nimmt das Kind mit in den Freitod. Die Braut des „Ganoven“ prostituiert sich. Allein Erna zeigt sich ein Weg aus dem Elend, dank ihrer Bekanntschaft mit dem kommunistischen Arbeiter Max.

Max' Charakter entspricht dem marxistischen Ideal: er ist ein politisch geschulter, sich seiner Klasse bewusster Arbeiter. Er hat sein Dasein seinen politischen Überzeugungen gewidmet und verbringt seine Zeit mit entsprechenden Aktivitäten, z. B. auf Demonstrationen gegen das herrschende System. Gemeinsam mit seinen Gesinnungsgenossen verfolgt er ein Ziel: durch die Revolution den Sozialismus, bzw. Kommunismus herbeizuführen.

Max' klassenbewusster Standpunkt erschließt sich dem Zuschauer durch die Einrichtung seiner Wohnung. Die im Studio gebaute kleine Dachbodenkammer erfasst die Kamera in einem langsamen Schwenk von der Tür aus, als er und Erna – und auch der Zuschauer – das erste Mal diesen Raum erblicken. Am geöffneten Fenster unterhalb der schrägen Wände steht ein kleiner Tisch, mit Tischdecke säuberlich bedeckt (Abb. 43). Lampe und Schriften auf ihm zeugen von der intellektuellen Beschäftigung des Stra-



Abb. 43 Screenshot aus: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929)

ßenbauarbeiters Max in seiner Freizeit. Auf der gegenüberliegenden Seite steht ein ungemachtes Bett, darüber ein Regal mit nachlässig eingeräumten Büchern. Ein Waschgeschirr in der hinteren Ecke steht im Gegensatz zu dem Provisorium in Ernas Zuhause. Auf einem hüfthohen Regal in einer Zimmerecke liegen Küchenutensilien, darunter Broschüren, darauf ein Totenschädel. Er erinnert an Darstellungstraditionen aus der Malerei, wo er von der Antike übers Mittelalter bis in die frühe Neuzeit hinein als Vanitassymbol auftaucht und in moralisierender Weise auf die Vergänglichkeit des Lebens und irdischer Güter verweist.

Erna bewegt sich zunächst ungelenkt und unsicher in dieser für sie neuen Umgebung. Die Kamera fängt sie vor dem Doppelporträt von Liebknecht und Luxemburg ein. Sie begründet ein angestaubtes Bildnis von Marx über dem Bett und räumt Max' Bücherregal auf. Ihrem Gesichtsausdruck ist zu entnehmen, dass ihr die Literatur und die Abgebildeten unbekannt sind. Die Unordnung wird nicht Max' Charakter zugeschrieben, sondern der fehlenden Frau in seinem Leben.

Frühe linksorientierte, bei Prometheus produziert Filme wie *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) oder der frühe Tonfilm *Kuhle Wampe* (1932), aber auch Filme aus ande-

ren Produktionen wie *Die Verrufenen* (1925, R: Gerhard Lamprecht)¹⁴ und *Zuflucht* (1928, R: Carl Froelich) unterteilen durch die Ausstattung der Wohnräume die Arbeiter in zwei Gruppen: auf der einen Seite die unpolitisch und ungebildet ein karges Dasein fristenden Armen. Häufig arbeitslos geben sie sich dem Alkohol sowie sexuellen Ausschweifungen hin und sind oft kriminell. Sie stehen für das von Marx so bezeichnete Lumpenproletariat.¹⁵ Auf der anderen Seite steht der fortschrittliche Arbeiter, der für ein besseres Leben kämpft, sich politisch schult und aktiv für eine Umwälzung der Gesellschaft einsetzt. Seine Wohnräume sind eng, aber sauber. Oft werden seine politische Überzeugung und intellektuelle Betätigung sichtbar gemacht.

Ernst Thälmann (1986) spielt 1929 – im gleichen Jahr, in dem *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* als Gegenwartsfilm erschienen ist. Obwohl Filme wie *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* oder *Kuhle Wampe* (1932) zu wichtigen Referenzfilmen in der DDR gezählt wurden,¹⁶ werden weder in den Thälmannzweitellern noch in anderen DEFA-Filmen, in denen eine historische Heldenfigur wie Zetkin (*Wo andere schweigen*, 1984) oder Liebknecht (*Solange Leben in mir ist* 1965, R: Günter Reisch, *Trotz alledem!* 1972) im Mittelpunkt steht, Arbeiter als Verwahrloste, Prostituierte, Diebe und Alkoholiker gezeigt.

In den 1920er und 1930er Jahren wird das sogenannte „Lumpenproletariat“ als reaktionäre Gruppe interpretiert. Sie bremsen den Kampf für die neue Gesellschaftsordnung, den Kommunismus. In den DEFA-Historienfilmen dagegen werden allein Sozialdemokraten, Faschisten und Großindustrielle für das Scheitern revolutionärer Erhebungen und das Ausbleiben einer Verbesserung der Lebensverhältnisse verantwortlich gemacht. Während es im DDR-Rückblick auf die Geschichte wichtig war, in großen Linien aufzuzeigen, dass die Feinde des Arbeiters aus den höheren Klassen kommen, wurde in

Kuhle Wampe (1932) oder *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) noch keine Gegenpartei ins Bild geführt.

Das Leben in den Wohnungen der fiktiven Arbeiterfiguren wird in DEFA-Historienfilmen nicht per se arm und elend interpretiert. Gerade politisch geschulte Parteimitglieder und Arbeiter leben zwar bescheiden, aber relativ zufrieden in ihren Mietwohnungen. Die Wohnung der Familie Schulz in *Die Unbesiegbaren* (1953) z. B. besteht aus einer gemütlichen Wohnküche mit Couch und einem weiteren Zimmer, in dem die Familie nächtigt. Der soziale Abstieg der Familie erfolgt nach der Verhaftung von Vater Schulz und wird im Film durch eine wenig anheimelnde Kellerwohnung verdeutlicht: Die Kamera erfasst in einem Bild ein kleines, dunkles Zimmer, dessen einziges Fenster unter der Decke auf Straßenniveau liegt. Nackte Rohre in der linken Ecke deuten darauf hin, dass dieser Raum ursprünglich nicht zu Wohnzwecken errichtet wurde. Eine Treppe auf der rechten Seite führt nach oben, direkt auf die Straße. Die vor dem Fenster aufgehängte Decke und der Schnee draußen lassen die Kälte in diesem Raum für den Zuschauer spürbar werden.

Ungemütliche Keller- oder Dachgeschosswohnungen stehen häufig im DEFA-Historienfilm für extreme Lebensumstände, in denen der Ehemann – und damit Hauptverdiener – fehlt oder krank ist. In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) z. B. bewohnt die vaterlose Änne mit ihrer kranken Mutter ein schmales Dachgeschoss. Dieses wird in der einzigen Szene, in der es zu sehen ist, als geheimer und illegaler Treffpunkt von Thälmann und seinen Genossen nach dem Hamburger Aufstand benutzt. Durch die vielen Menschen in ihm wirkt es überfüllt und eng (**Abb. 44**). Der Raum illustriert damit die Nähe der Parteiführung zu den Arbeitern. Dies wurde in den DEFA-Filmen häufig inszeniert. Damit wurden diese Arbeiter als



Abb. 44 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

kampfanschlüssener Teil des Widerstands dargestellt. In *Trotz alledem!* (1972) verstecken sich während der Januarrevolution Liebknecht und Pieck in der Wohnung von Familie Schreiner, einer ebenfalls fiktiven Arbeiterfamilie. In dem Fernsehmultierteiler *Bebel und Bismarck* (1987) wird Bebel von einem kriegsversehrten Arbeiter und dessen Familie in deren Kellerwohnung aufgenommen, nachdem ihm seine Wirtin gekündigt hat, da er unter Polizeibeobachtung steht.

Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) waren Szenen geplant, in denen sich Liebknecht, Luxemburg und Zetkin während der Revolution 1918/19 bei Arbeitern verstecken. Luxemburg und Zetkin nächtigen zusammen in einer Arbeiterwohnung in Berlin-Neukölln:

„Rosa und Clara treten in den Korridor und helfen sich gegenseitig aus den Mänteln. Die Wohnungsinhaberin, eine ältere Arbeiterfrau, tritt aus der Küche in den Korridor. Sie lächelt den beiden Frauen zu. Ihr hartes Gesicht wird jäh wärmer und jünger:

Da seid ihr also wieder ...
 Rosa Luxemburg:
 Laß dich umarmen, Lotte.“¹⁷

Ein Grundriss Schillers und ein Entwurf zeigen, wie diese Unterkunft im Film aus gesehen hätte: Das Zimmer ist langgestreckt und schmal mit nur einem Fenster und wirkt mit seinen zwei Betten, dem Tisch mit drei Stühlen und einer Couch an der Wand mehr als vollgestellt (Abb. 45). Die Bemerkung „Schiebewände“¹⁸ am Grundrissentwurf deutet an, dass mit Hilfe beweglicher Wände die Kamera die Enge hätte besonders betonen können.¹⁹

In den 1980er Jahren wird dem Zuschauer nicht mehr mithilfe einer zu kleinen Wohnung im Szenenbild die Dringlichkeit gesellschaftlicher Umwälzung vor Augen geführt. Hannelore wohnt in *Ernst Thälmann* (1986) mit ihrer Mutter und fünf jüngeren Geschwistern in einer Wohnung, von der nur Küche, Stube und Flur im Studio gebaut wurden. Die Schlafsituation der siebenköpfigen Familie wird nicht gezeigt. Auf einem Entwurf von Adam wäscht die Mutter in der Küche Wäsche, eine körper-

lich zehrende Beschäftigung. Der Raum wirkt auf dieser Zeichnung auch durch Wahl seiner seitlichen Perspektive großzügig und theaterhaft (Abb. 46).

„Wohnungsprobleme waren im DDR-Alltag stets das Thema Nummer eins.“²⁰ Obwohl in den 1980er Jahren der Wohnungsbestand in der DDR beträchtlich vergrößert worden war, blieb die DDR sowohl in der durchschnittlichen Wohnfläche, als auch was den Komfort anging, hinter westdeutschen Verhältnissen zurück.²¹ Wer eine größere Wohnung brauchte, musste sich nach einem Antrag bei den Behörden der Wohnraumlentung meistens jahrelang gedulden, ehe eine etwas größere Bleibe bezogen werden konnte. Da gerade die Darstellung der Wohnungen im Film Identifikationspotential für den Zuschauer bot, wird verständlich, warum in den 1980er Jahren soziale Missstände weniger mit Hilfe einer Wohnung dargestellt wurden. Den DDR-Zuschauer, der sich allzu oft ebenfalls in zu kleinen und unmodernen Wohnverhältnissen zurechtfinden musste, sollte nach dem Filmsehen nicht das Gefühl beschleichen, er lebe noch genauso, wenn nicht schlechter, als die Arbeiterfiguren im Historienfilm vor 50 Jahren.²²

Es wurde vielmehr im Zusammenhang mit Wohnverhältnissen positiv hervorgehoben, dass niemand in der DDR aus seiner Wohnung geworfen wurde. Selbst wenn Mieter jahrelang den überaus geringen Mietbeitrag nicht zahlten, wurde ihnen nicht gekündigt.²³ Slatan Dudows Dokumentarfilm *Zeitprobleme – Wie der Arbeiter wohnt* (1930) enthält eine vorgeblich reale Szene einer Exmittierung, die bis heute – neben zahlreichen anderen Bildern aus dem Film – immer wieder in Dokumentarfilme eingefügt wird, in denen die unmenschlichen Wohnbedingungen in der Großstadt Berlin im 20. Jahrhundert thematisiert werden. Auch *Ernst Thälmann* (1986) enthält eine Szene,²⁴ in der eine kinderreiche Familie mit all ih-



Abb. 45 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 46 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

ren Möbeln kurzerhand aus ihrer Wohnung geworfen wird und nur Dank Thälmanns beherztem Eingreifen wieder einziehen kann. Damit wurde einerseits Thälmanns Hilfs- und Einsatzbereitschaft thematisiert, andererseits der DDR-Zuschauer daran erinnert, welche Privilegien ihm das Leben im DDR-Sozialismus bietet.

Hinterhofklischees: Feiertagsidylle versus beengtes Wohnelend

Durch Hinterhöfe und die Verortung der Wohnungen der Arbeiter im Stadtraum sollten deren Lebens- und Sozialverhältnisse charakterisiert werden. Für die Thälmannzweiteiler wurden Berliner Arbeiterviertel inszeniert. Während die Hinterhöfe

häufig am Original aufgenommen werden konnten, wurden die Straßenfassaden mit der typischen vierstöckigen Miethausbebauung der Jahrhundertwende und ihren Stuckverzierungen oft in anderen Städten gefunden. Für *Ernst Thälmann* (1986) wurde z. B. für die Dekoration *Straße in Berlin* in Görlitz in der Steinstraße gedreht (Abb. 47). Für die Dekoration *Straße in Charlottenburg* legte Kuhn einen Entwurf vor, dessen Grundlage Fotografien vom Böhnischplatz in Dresden bildeten (Abb. 48). Die Szene der Exmittierung wurde in Berlin in der Greifenhagener/Ecke Gneisstraße aufgenommen.

Auch in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) werden erst die eng bebauten, durch Mauern getrennten Hinterhöfe gezeigt, bevor die Geschichte in Mutter Krausens Wohnung beginnt (Abb. 41). Der Hinterhof, in



Abb. 47 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)



Abb. 48 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

dem sich die Bewohner drängen, verdeutlicht, wie viele Menschen hier eng beieinander leben. Später wird die Wohnsituation Mutter Krausens und ihrer Mitbewohner den Eindruck solch beengter Verhältnisse bestätigen. Wenn in Filmen dieser Zeit die Bewohner im Hinterhof zusammengekommen, bilden sie häufig keine zusammengeschweißte Gemeinschaft. In *Der letzte Mann* (1924) z. B. ist die Hausgemeinschaft eine lästernde, bösartige, schadenfrohe Gesellschaft, die den zum Toilettenmann degradierten Hotelportier seinen sozialen Abstieg gehässig spüren lässt. Über die Balkone im Hinterhof wird die dem ehemals respektierten Hotelportier peinliche Neuigkeit lautlos an andere Hausbewohner weitergege-

ben. Selbst seine Tochter verwehrt ihm den Zutritt zu ihrer Wohnung.

Im Gegensatz dazu wird in DEFA-Historienfilmen der Hinterhof als akzeptabler Lebensraum interpretiert. Hier finden idyllische Feierlichkeiten als Gemeinschaftserlebnisse der Hausbewohner statt. Bereits die Entwürfe lassen diese Intention erkennen: In *Ernst Thälmann* (1986) nicht umgesetzt, zeigt Kuhns Collage den Hinterhof Hannelores als geschmückten Festtagsraum (Abb. 49). Girlanden und Fähnchen erinnern an kleinbürgerliche Festkultur. Erst durch rote Fahnen, Hammer und Sichel gibt er sich als kommunistisch geprägtes Ambiente zu erkennen. Die Szene gehörte zur Wahlkampfsequenz, bei der die Agitpropgruppe *Rotes*

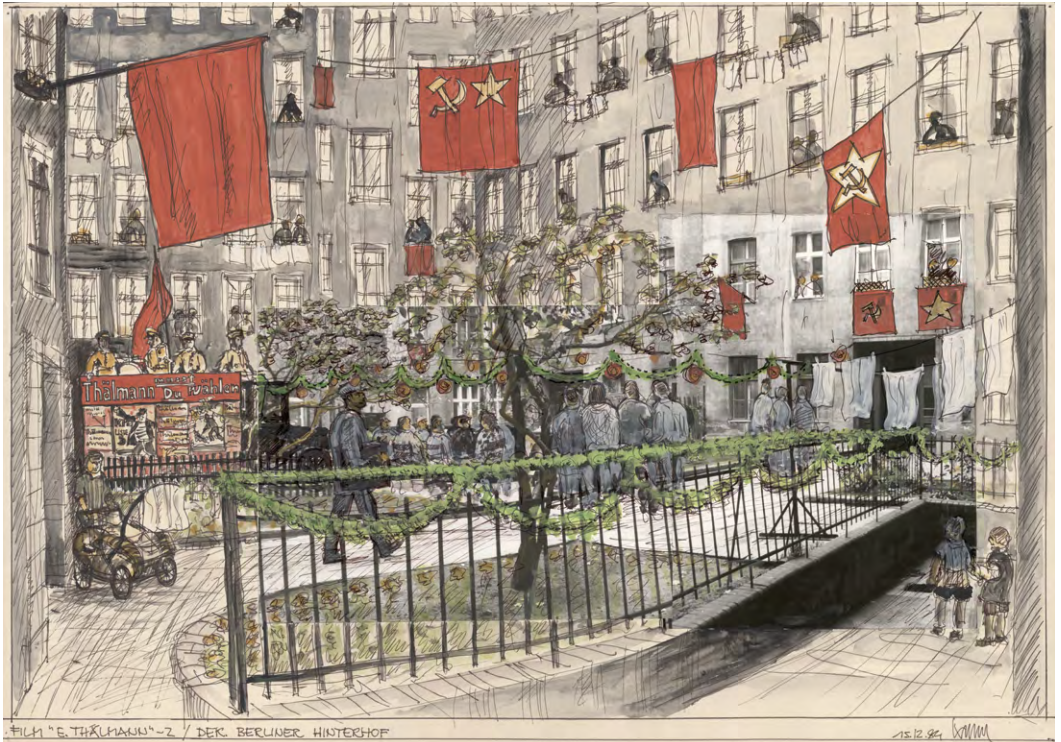


Abb. 49 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

Sprachrohr auf dem Hinterhof Werbung für Thälmanns Wahl zum Reichspräsidenten macht. Der Hinterhof wäre hier wie bei der umgesetzten Hochzeitsfeier als politischer Ort charakterisiert worden.

In *Ernst Thälmann* Teil Zwei (1986) feiern Hannelore und Willi mit der Hausgemeinschaft auf dem Hinterhof ihre Hochzeit. Die Kinder spielen nicht in Müllkästen und Abfall, auch gibt es keine verwahrlosten Lumpensammler, Betrunkene oder Straßenmusiker, sondern eine fröhliche Gesellschaft, die auf dem mit Girlanden geschmückten Innenhof zur Musik der Agitproptruppe *Rotes Sprachrohr* tanzt (Abb. 50). Genosse Schneller überreicht mit Grüßen von „Teddy“ ein Radio als Geschenk. Schnell-

ler wird als Ehrengast am festlich gedeckten Tisch platziert und mit selbstgemachter Bowle bewirtet. Dieser Hortus conclusus des friedlichen Arbeiterlebens, der Schutzraum einer großen Gemeinschaft gleichgesinnter Arbeiter, wird von außen bedroht: Im Radio hören alle Hochzeitsgäste mit bestürzten Mienen die Reichstagsrede Clara Zetkins,²⁵ die sie als Altersvorsitzende am 30. August 1932 kurz vor der Ernennung Hermann Görings (1893–1946) zum Reichstagspräsidenten hielt (Abb. 51).²⁶ Die Bewohner werden als eine Gemeinschaft gezeigt, die sowohl privat als auch politisch an einem Strang ziehen.

Für Ablauf, Bilder und Symbole dieser Sequenz scheint eine Episode aus Reichs *Solange Leben in mir ist* (1965) Vorbild ge-



Abb. 50 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)



Abb. 52 Screenshot aus: *Solange Leben in mir ist* (1965)



Abb. 51 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)

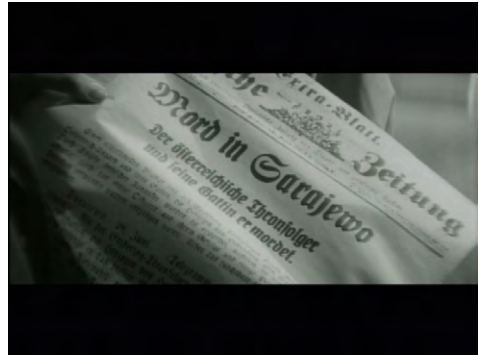


Abb. 53 Screenshot aus: *Solange Leben in mir ist* (1965)

wesen zu sein. Beide weisen starke Parallelen auf: Bilder Kaiser Wilhelms II. in den Festsälen des Neuen Palais gehen dem Besuch Liebknechts bei der fiktiven Familie Schreiner voran. Die Kamera fängt ihn zunächst auf der Straße eines Arbeiterviertels ein, bevor er einen Hinterhof betritt. Er ist auf dem Weg zur Hochzeitsfeier von Hans und Käthe – eines ebenfalls fiktiven idealtypischen Arbeiterpärchens. Auch in diesem Film wird nicht Enge und Armut des Hinterhoflebens betont, sondern eine Feiertagsidylle inszeniert. Die Kinder spielen hier ebenfalls nicht in Dreck und Müllton-

nen, sondern begleiten lärmend Werner, einen Freund des Hochzeitspaares, der mit einem Handwagen sein Hochzeitsgeschenk, ein Vertiko, zu der fröhlichen Gesellschaft transportiert (Abb. 52). Liebknecht wird von der Familie als Ehrengast empfangen und nach dem Verteilen seiner Geschenke an der festlich gedeckten Tafel neben den Brauteltern platziert. Er wird von den Hausbewohnern mit selbstgebackenem Kuchen bedacht und ist Teil der Gesellschaft auf dem Hochzeitsfoto. Ausgelassen tanzen die Menschen in sommerlicher Abendidylle, als auch hier von außen die Bedrohung kommt: ein gera-

de erschienenen Extrablatt berichtet von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers, die Auslöser für den Beginn des Ersten Weltkrieges war (Abb. 53).

Arbeiterleben und Berliner Hinterhöfe wurden zahlreich in DEFA-Historienfilmen gezeigt und so zu einem Topos, der für das Leben und den Kampf des Industriearbeiters stand. Er wurde auf andere deutsche Städte übertragen: *Das Lied der Matrosen* (1958, R: Kurt Maetzig, Günter Reisch) behandelt den Matrosenaufstand am Ende des Ersten Weltkrieges, der sich von Kiel aus im November 1918 über ganz Deutschland ausbreitete. Die fiktive Arbeiterfamilie König lebt in einer Kellerwohnung in Kiel. Wohnung und Hinterhof sind Studiobauten. Kulisselemente des Hinterhofs waren von Schiller ursprünglich für *Sie nannten ihn Amigo* (1959, R: Heiner Carow) entworfen worden (Abb. 54).²⁷ Dieser Film erzählt von einem Berliner Jungen, der während der NS-Zeit einem aus dem KZ entflohenen Kommunisten in einem Keller auf dem Hinterhof hilft, sich vor der Gestapo zu verstecken. Die Wiederverwendung des Hinterhofes in einem Film, der den gleichen Raum in Kiel verortet, zeigt, dass es weniger um die Wiedererkennbarkeit typischer Bauten in einem bestimmten Viertel einer bestimmten Stadt ging, sondern darum, allgemeine Aussagen durch die Szenerie „Arbeiterstraße“ oder „Arbeiterviertel“ zu treffen.

Darstellung und Interpretation des Arbeiterlebens in Wohnungen und Hinterhöfen unterliegen in den DEFA-Historienfilmen weniger einem Wandel als im DEFA-Gegenwartsfilm. Wurde dort zunächst ebenfalls eher das Bild des idealen Arbeiters erschaffen (z. B. *Frauenschicksale* 1952, *Roman einer jungen Ehe* 1952), wird seit den 1970er Jahren ein Umschwung spürbar: Probleme wie Bummelantentum, Alkoholmissbrauch oder Mobbing rücken in den Fokus. Die in der



Abb. 54 Screenshot aus: *Sie nannten ihn Amigo* (1959)

TV-Reihe *Polizeiruf 110* erschienene Folge *Schuldig* (1978, R: Ralf Römer) zeigt unverblümt einen ins Abseits geratenen ehemaligen Rangiermeister, der sich auch auf den folgenden Arbeitsstellen in den Kabelwerken oder als Kohlenträger wegen seines von Alkohol und Gewalt geprägten Lebensstils nicht bewährt und eines gewaltsamen Todes stirbt. Seine Unterkunft, eine Altbauwohnung, die eigentlich seiner Freundin gehört, sieht schmutzig und verlebt aus und charakterisiert die Figur. Regisseur und Schauspieler Römer geriet zwar wegen dieser Art der Darstellung stark in die Kritik und durfte danach für keinen DEFA-Film mehr Regie führen, dennoch lief der Film im Fernsehen.²⁸ Für DEFA-Historienfilme sind derartige Darstellungen oder Planungen nicht bekannt. Im Rückblick in die Geschichte blieb der Arbeiter zumeist eine Idealfigur, von der es höchstens einzelne Abweichler gab, die z. B. zu den Nationalsozialisten überliefen, die aber damit auch nicht mehr als Teil einer Gemeinschaft interpretiert werden.²⁹ Ihre Wohnungen und Lebensumstände werden kaum dargestellt.

**Fabriken, Werften und Bergwerke –
Charakterisierung des Industriearbeiters als
Klassenkämpfer und im Widerstand gegen
Faschismus und Krieg**

Außer den Wohnungen definieren die Arbeitsräume – neben dem Kostüm – im Film den Arbeiter. Bereits der erste Film der Brüder Lumière, der einminütige *La Sortie de l'Usine Lumière* (1895, R: Louis Lumière), der zugleich einer der international erfolgreichsten Filme war, hat Arbeiter zu seinem Hauptgegenstand gemacht. Auch in der Fotografie war seit dem Neuen Sehen und der Neuen Sachlichkeit in den 1920er und 1930er Jahren der Industriearbeiter bildwürdig. Fotografien, wie *Lunch atop a Skyscraper* von 1932, der zehn Bauarbeiter bei ihrer Pause auf einem Stahlträger scheinbar über Manhattan schwebend zeigt, wurden zu Bildikonen.

Schon vor der Erfindung des Films hatten sich die Künstler seit ihrer Hinwendung

zum Realismus (Gustave Courbet 1819–1877) im 19. Jahrhundert, auch bis dato in der Kunst unbehandelten Themen gewidmet, wie z. B. dem Arbeiter: Adolph von Menzel (1815–1905) war einer der ersten, der Industriearbeiter bei ihrer schweißtreibenden Tätigkeit in einem großformatigen Gemälde darstellte. *Eisenwalzwerk* von 1875 zeigt Arbeiter bei der Herstellung von Eisenbahnschienen. Automatisch wird das Auge des Betrachters auf das leuchtende Metallstück gelenkt, das mehrere Männer mit Hilfe großer Zangen in eine Walze einlegen (**Abb. 55**). Das Ölgemälde wird bis heute immer wieder als Illustration für geschichtliche Erläuterungen der beginnenden Industrialisierung in Deutschland benutzt.³⁰

Auch im Film ist das Motiv glühend heißen Stahls beliebt: In *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) ist es Teil einer Abfolge von Fabrikdarstellungen. Die Produktion und Verarbeitung von Stahl und Eisen war für den Prozess der Industrialisierung eine



Abb. 55 Adolph von Menzel, *Eisenwalzwerk*, 1875, Öl auf Leinwand, 158 × 254 cm

„Schlüsseltechnologie“. Bahnschienen wurden für den Bau der Eisenbahn gebraucht. Besonders in sowjetischen Filmen wurde dieses Verfahren prägnant ins Bild gesetzt, um zu belegen, dass auch die Sowjetunion, in der im Vergleich zu Amerika und Europa die Industrialisierung verspätet eingesetzt hatte, ebenso modern und fortschrittlich war. Zu Beginn von *Der Fall von Berlin* (1950) unternimmt eine Schulklasse eine Exkursion in ein Stahlwerk. Nach zahlreichen Aufnahmen von dampfenden Schloten und Kesseln der Fabrik von außen wechseln die Bilder ins Innere: Szenen mit glühendem Metall in verschiedenen Bottichen und Öfen im Inneren der Fabrik werden dem Zuschauer ausführlich präsentiert. Dazwischen steht der Stahlwerker Aljoscha, der eben den Arbeitsrekord gebrochen hat und später die Lehrerin der Klasse heiraten wird.

Im DEFA-Gegenwartsfilm der 1950er Jahre wird z. B. in *Frauenschicksale* (1952) die Fabrik als Positivort inszeniert und als Gegenpol zur dekadenten westlichen Welt interpretiert. Die von dem windigen West-Berliner Conny verführte Protagonistin Renate wird zur Mörderin an ihrem Bruder. Der Kleine hatte sie beim Geldstehlen beobachtet. Um ihn zum Schweigen zu bringen, erstickt sie ihn. Ihre Läuterung verlegt Regisseur Dudow in ein Stahl- und Walzwerk. Renate wird mit der Möglichkeit als Gefängnisinsassin im Stahlwerk zu arbeiten die Chance gegeben, in der neuen Gesellschaft ebenfalls neu anzufangen. Sie verliebt sich bei ihrer harten Arbeit in einen netten Stahlarbeiter mit dem sie am Ende im Film fröhlich in die sozialistische Gegenwart fährt, in der die gleichen Produkte wie im Westen, nur eben für alle Bürger erschwinglich, zu haben sind und sich junge Mädchen nicht mehr so leicht von schmierigen Verführern aus dem Westen einwickeln lassen. Das Stahlwerk und die Arbeit stehen in *Frauenschicksale* (1952) für den Weg in eine bessere Zukunft.



Abb. 56 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)

Auch die Thälmannzweiteiler beinhalten dieses eindrucksvolle Motiv: In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wird ein Streikbeginn mit Szenen der Niederlegung verschiedener Tätigkeiten eingeleitet: zwischen einem Elektrizitätswerk, in dem ein Arbeiter an einer Schalttafel die Kipphebel umlegt und einem Straßenbahnfahrer, der seinen Zug einfach auf der Straße stehen lässt und den Fahrgästen zuruft: „Generalstreik. Alles aussteigen!“, erscheint auch das Bild eines Hochofens, aus dem ein Arbeiter die heiße Glut zieht.

In *Ernst Thälmann* (1986) setzt eine Sequenz in der Fabrik mit Bildern ein, auf denen glühendes Metall über einen Ablauf in einen Bottich fließt (**Abb. 56**). Diese Szene steht in keinem Zusammenhang zur Filmhandlung. Willi und seine Kollegen sieht der Zuschauer später bei ihrer Arbeit in der Fabrik nicht mit heißem Stahl hantieren. Die eingefügte Szene ist ein Topos der Industriesthetik, der einen industriellen Arbeitsplatz mit gefährlicher und schweißtreibender Tätigkeit erwarten lässt.

Solchen Bildern folgt im Film häufig eine Darstellung der Gegenseite. In *Ernst Thälmann* (1986) werden die Industriel- len, in deren Fabriken die Arbeiter schufteten



Abb. 57 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV, Teil 2* (1986)

müssen, in einer luftigen Parklandschaft inszeniert: Die Kamera zeigt eine Totale, in der im unteren Drittel das Grün einer Rasenfläche dominiert (Abb. 57). Ein weißer Sonnenschirm steht in der rechten vorderen Ecke, daneben ein weißer Gartenstuhl. Allein diese Möbel vermitteln den Eindruck einer entspannten Sommeridylle, in der nicht gearbeitet wird. Im hinteren Bereich des Gartens steht ein Tisch mit weißen Stühlen. Die folgende Nahaufnahme zeigt einige Industrielle, die bei süßem Gebäck und beim gemütlichen Plaudern ihre Zeit verbringen.

Bereits Fritz Langs (1890–1976) *Metropolis* (1927) verbildlicht als Gegenwelt zu den Arbeitern die Luxuswelt der Reichen, die sich bei Sport und Gartenlustspielen vergnügen, aber von der Arbeit im Untergrund, die das angenehme Leben in ihrer Welt erst möglich macht, nichts wissen, bzw. wissen wollen.

Die Darstellung von Arbeit nimmt im Jugendfilm *Aus meiner Kindheit* (1975) viel Raum ein. Thälmann wird bei schwerer körperlicher Arbeit gezeigt. In der ersten Sequenz nach dem Vorspann ist er noch vor der Schule mit seinem Vater für den Gemüsehändler der Eltern unterwegs.³¹ Er muss der Mutter auf dem Markt helfen. Als Möbelpacker sieht man ihn schwere Einrichtungsge-

genstände in die vornehme Senatorenvilla schleppen. Nachdem er die Schule beendet hat, ist er weiter beim Vater angestellt. Die Kamera fängt ihn ein, wie er allein eine Lastenkutsche an Speicherhäusern vorüber lenkt (Abb. 33). Beim Aufladen der schweren Ware fokussiert eine Naheinstellung seine Füße in klobigen Arbeitsschuhen, die durch die Last auf dem Rücken nur schwer auf den regennassen Planken Halt finden. Nahaufnahmen zeigen den vom schweren Sack gebeugten Oberkörper des Jungen, der selbst kaum zu erkennen ist, da er sich mit einem weiteren Sack über seinem Kopf vor dem Regen zu schützen sucht.

Solche Bilder hatten sich seit den 1920er Jahren als typisch für das schwere und ungerechte Leben Hamburger Arbeiter ins Gedächtnis der Zuschauer eingeschrieben. Mit *Brüder* (1929) – „initiiert und vertrieben durch den Deutschen Verkehrsband, gezeigt nicht im regulären Kinobetrieb, sondern auf Gewerkschafts- und SPD-Veranstaltungen“³² – sollte ein neuer deutscher proletarischer Film³³ geschaffen werden. Es fanden vor allen Dingen die Szenen vom Hafen, in denen Arbeiter schwere Säcke auf ihren Schultern von Schiffen schleppen, z. B. in den DDR-TV-Dokumentar-Schulffilm *Ernst Thälmann – Führer der KPD* Eingang. Auch der Dokumentarfilm *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009) bedient sich einiger Szenen aus *Brüder* (1929), um das Leben Hamburger Arbeiter zur Jahrhundertwende zu illustrieren.

Das Kinderbuch *Als Thälmann noch ein Junge war* enthält eine Fotografie mit dem Titel: *Im Getreidespeicher*. Es zeigt mindestens drei Männer, die von Staub umhüllt Mehl in Säcke schaufeln.

Darunter ein Zitat Thälmanns:

„Hier bekam ich den ersten gründlichen Anschauungsunterricht vom kapitalistischen Ausbeutungssystem und seinen

Methoden, ohne schon Marx und Engels gelesen zu haben.“³⁴

Aus meiner Kindheit (1975) zeigt eine dem Foto ähnliche Situation, in der nun auch der junge Thälmann mitschipp (Abb. 58). Der Film inszeniert besonders für Kinder unwürdige und körperlich schwere Arbeit: Thälmanns Freund Karlchen, eine fiktive Figur, arbeitet im Innern eines Dampfkessels, im Drehbuch so beschrieben:

„Ein großer Eisensarg. Nur von oben, durch eine Einstiegs Luke fällt Licht – ein scharf begrenzter Schein. Eine kurze Strickleiter hängt herab.

Unten im Kessel arbeitet Karlchen. Er ist dreckig, kaum zu erkennen. Mit einem großen Hammer schlägt er Kesselstein von den Wänden. Der Lärm ist ohrenbetäubend.“³⁵

DEFA-Historienfilme für junge Leute betonen die negativen Seiten der Industriearbeit: Kinderarbeit, schlechte Entlohnung, Arbeitslosigkeit – Dinge, die in der DDR als überwunden galten – spielen eine große Rolle. Für *Mohr und die Raben von London* (1969), einem Kinderfilm über Karl Marx, wurden in den Studios von Babelsberg englische Fabrikhallen mit riemenbetriebenen Webstühlen gebaut, an denen kleine Kinder und Frauen arbeiten. Vor diesem geschichtlichen Hintergrund sollten junge Leute die Arbeitssituation in der DDR als positive Errungenschaft des Sozialismus bewerten und Verständnis für den Klassenkampf der Arbeiter entwickeln.

Während sich der Jugendfilm auf Arbeitssituationen und auf das schwere Los derer, die um den täglichen Lebensunterhalt kämpfen müssen – und darauf, dass Thälmann einer von ihnen war – konzentriert, gibt es in den Zweiteilern nur wenige Stellen, an denen Arbeit als solche gezeigt wird. Schwere Arbeit in Fabriken, Werften und



Abb. 58 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

Bergwerken für erwachsene Männer konnte nicht per se als etwas Negatives interpretiert werden, da sie auch im Sozialismus verrichtet werden musste und sich in ihrer Beschaffenheit als solche nicht von der Tätigkeit wenige Jahre, bzw. Jahrzehnte davor unterschied. Der Schwerpunkt lag in den Filmen für Erwachsene auf der Darstellung des Arbeiterkampfes mit den Fabrikbesitzern. Daher stellen die Filme in der DDR nicht mehr vorhandene Missstände wie schlechte Entlohnung und Verlust des Arbeitsplatzes heraus. Die Arbeitskämpfe, die sich daraus ergeben, nehmen in den Filmen ihren Anfang zumeist an den Arbeitsstätten.

Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) schuf Schiller zwei Entwürfe für die Werft in Hamburg (Abb. 59, 60). Vor grauneblichem Hintergrund zeichnet sich ein großer Schiffsrumpf ab. Im Vordergrund stehen und sitzen Arbeiter. Sie blicken zur linken Bildseite und scheinen von dort aus etwas zu erwarten. Auf dem zweiten Blatt schaut eine Gruppe Arbeiter in einer das gesamte Bild einnehmenden Metallkonstruktion auf den Betrachter. Den Hintergrund bildet ein rötliches Speicherhaus. Drehort dieser Szenen war die Werft in Rostock.³⁶ Mit einer Komparserie von 1.400 Arbeitern und 120 Kleindar-



Abb. 59 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 60 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

stellern wurde vor der imposanten Kulisse halbfertiger riesiger Schiffsrümpfe Thälmann als Werftarbeiter und politischer Führer aller Arbeiter vor Ort porträtiert (**Abb. 61**). Die Szene schließt an die Ermordung Liebknechts und Luxemburgs in Berlin an.

Zunächst fokussiert die Kamera Thälmann, dem einige Männer die Gangway eines Ozeandampfers herunter folgen. Die nächsten Bilder zeigen Arbeiter auf der Werft, die sich gegenseitig über den Tod Liebknechts und Luxemburgs informieren und daraufhin ihren Arbeitsplatz verlassen. Änne klettert auf das Dach eines Schuppens und zieht eine Sirene. Von unten wirft Fiete einen Blick zurück in ihre Richtung. Die Kamera nimmt ihn und seine Kollegen aus der Vogelperspektive auf. Unter ihren Füßen durchziehen riesige Eisenketten diagonal den Bildraum (**Abb. 62**). Diese Verbindung harter, häufig metallener übergroßer Maschinenteile aus der Schwerindustrie wie Ketten und Räder zusammen mit den Menschen, die diese herstellen oder bedienen, hatte bereits Eisenstein in seinem Stummfilm *Streik* von 1925 eindrucksvoll in Szene gesetzt (**Abb. 63**). Solche Bilder stehen für die Fähigkeiten der Menschen, diese riesigen und schweren Maschinen und ihre Teile zu formen, sie zu bändigen und zu beherrschen, mit ihnen Neues zu erschaffen oder sie zu etwas Neuem zusammenzubauen. Es sind Bilder der Macht, die das Können der Arbeiter bezeugen und damit begründen, dass ihr Kampf gegen die Obrigkeit berechtigt ist. Sie sind das Gegenteil der Darstellung von Charlie Chaplins (1889–1977) *Modern Times* (1936), in dessen berühmter Szene der Arbeiter von der Maschine quasi verschlungen wird.

Die Wertsequenz in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) kulminiert in einer Zusammenkunft aller Arbeiter auf einem Platz, dessen Hintergrund imposante Schiffsrümpfe und Kräne formen. Hauptfiguren und Komparsen tragen grau-braune Kleidung. Ihre Gesichter sehen schmutzig, müde, verhärtet und abgearbeitet aus. Es herrscht trübes, nebliges Wetter. Thälmann steht erhöht auf einer Plattform, umringt von Arbeitern, die zu ihm emporschauen. In einer Rede fordert er sie zum Einheitskampf auf, um das Werk Liebknechts und Luxemburgs fortzu-



Abb. 61 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)



Abb. 63 Screenshot aus: *Streik* (1925)



Abb. 62 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

setzen. Das sei nur durch das Vorhandensein einer einzigen Arbeiterpartei zu erreichen.

Thälmann tritt an dieser Stelle das erste Mal als Vertreter einer politischen Forderung auf, die 1946, nur wenige Jahre vor den Dreharbeiten, in der DDR durch die Vereinigung von KPD und SPD zur SED unter SPD-Politiker Otto Grotewohl und KPD-Mitglied Wilhelm Pieck durchgesetzt worden war. Die Sequenz suggeriert eine Verbindung Thälmanns zu den zuvor gezeigten politischen Geschehnissen in Berlin und inszeniert ihn bereits 1919 als Führer, der die Arbeiter, gleich welcher Parteizugehörigkeit,

hinter sich zu bringen weiß. Trotz der zahlreichen Arbeiterparteien seien sich alle mit Thälmann einig gewesen.

Die Bildformeln eines Arbeiterführers als Redner vor Arbeitermassen, bei denen Fabriken, Werften oder Bergwerke den Hintergrund bilden, waren etabliert. Auf dem bekannten Gemälde des sowjetischen Malers Isaak Brodski, *Lenin spricht im Putilow-Werk am 12. Mai 1917* von 1929 z. B. bilden – ähnlich wie im Thälmannfilm – die Fabrikgebäude mit ihren qualmenden Schornsteinen den Hintergrund für eine Arbeiterversammlung. Mittelpunkt des für den Pavillon der Pariser Weltausstellung (1937) geschaffenen großformatigen Gemäldes ist der auf einer erhöhten Plattform sprechende Lenin (Abb. 64).³⁷ Diese Bildikone wurde filmisch zitiert: In *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) erscheint wie im Gemälde eine Menschenmasse in Rückenansicht, die im Hintergrund durch drei Fabrikgebäude eine Rahmung erhält, die die Arbeiter als solche definieren. Anders als bei Brodski führen diese im Film zahlreiche rote Fahnen und Transparente mit sich, denn hier spielt die Szene bereits während der Revolution.

Wie im Thälmannfilm arbeiten die Menschen nicht, sondern werden von ihrem Anführer zum Kampf aufgerufen, um die



Abb. 64 Isaak Brodski: *Lenin spricht im Putilow-Werk am 12. Mai 1917*, 1926, Öl auf Leinwand

gesellschaftlichen Verhältnisse und damit auch die der Arbeitswelt für immer zu verändern. Im Gemälde wie im Film definiert der Hintergrund den Industriearbeiter und seine Tätigkeit. Von hier aus beginnen Widerstand und Revolution.

Auch das Schlussbild in *Aus meiner Kindheit* (1975) fügt sich diesem Schema und zeigt Arbeiter an ihrem Arbeitsplatz nicht arbeitend sondern kämpferisch. Damit deutet es den zukünftigen politischen Weg Thälmanns an: In einer riesigen Lagerhalle kommen jugendliche Arbeiter zusammen und demonstrieren gegen schlechte Arbeitsbedingungen.³⁸ Gemeinsam singen sie *Die Arbeitsmänner*. Sie sitzen an langen Holztischen und schlagen mit ihrem Blechgeschirr den Takt. Totalen des gesamten Raumes wechseln mit Nahaufnahmen von Fäusten, Tassen und Löffeln, die auf Blechnäpfe klopfen, kombiniert mit Halbnahen auf einzelne Arbeiter. Thälmann wird als einer von ihnen inszeniert, dessen zukünftiger Weg als Politiker und Revolutionär hier begonnen habe. Der Film endet, wie alle Thälmannfilme, mit einer Nahaufnahme seines Gesichts und seinem festen Blick in eine positive Zukunft, die er mitgestalten, bzw. prägen wird, eine Zukunft, die der jugendliche DDR-Zuschauer in seiner Gegenwart erkennen sollte.

Mit diesem Szenenbild schlägt der Film die Brücke zu den früher und später gedreh-

ten Zweiteilern, die Thälmann an Arbeitsorten hauptsächlich als Agitator charakterisieren und weniger als körperlich Arbeitenden. Dafür wurde fast immer an Originalen gedreht: in Fabriken, Bergwerken oder auf Werften, häufig waren Hunderte von Komparsen beteiligt, oftmals die Arbeiter dieser Betriebe in ihrer Arbeitskleidung.³⁹

An *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) beteiligten sich für die Szene in einem Bergwerk „40 Vertreter der Knappschaft in traditioneller Kleidung“ an den Filmaufnahmen.⁴⁰ Die Sequenz beginnt mit Thälmann im Fond eines Coupés bei der Fahrt durch das Mansfelder Gebiet in ein Grubenrevier. Gefilmt wurde in der Nähe von Eisleben. Thälmann will an einer Beerdigung für verunglückte Grubenarbeiter teilnehmen. (Abb. 65).⁴¹

Das Drehbuch beschreibt die geplante Szene:

„Totale. Im Hintergrund Fördertürme und Kohlehalden. Ein böiger Wind treibt Ruß und Kohlenstaub über den Friedhof. Einen kleinen Hügel hinan, auf dem einige schwarz-umflorte rote Fahnen wehen, stehen hunderte Bergarbeiter entblößten Hauptes. Im Vordergrund am Rande eines ausgeworfenen Massengrabes, über



Abb. 65 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)



Abb. 66 Willy Römer: *Berlin Friedrichsfelde, Beerdigung der Revolutionsoffer*, 1919, Fotografie

dem die Särge noch von Balken gehalten werden, stehen weinende Frauen mit Kindern in schlichter Trauerkleidung⁴²

In der Einstellung stehen die Särge auf dem Boden der ausgehobenen Grube. Für dieses Bild eines Massenbegräbnisses gab es fotografische Vorbilder wie z. B. die *Beerdigung der Revolutionsoffer* in Berlin Friedrichsfelde (**Abb. 66**),⁴³ Durch die Aufstellung der Protagonisten wird eine Wertung vorgenommen: Die Bergarbeiter im Film sind teils in Schwarz und teils in traditioneller Bergarbeitertracht um die Grabstätte versammelt. Fabrikbesitzer Hauck junior, eine fiktive Figur,⁴⁴ hält neben anderen Industriellen, den Kirchenvertretern und Mitgliedern der SPD-Führung an einer Seite des Grabes eine Rede. Ihre Häupter schützen schwarze Schirme vor dem Regen. Die Gegner der Kommunisten werden zum ersten Mal in einem Bild vereint. Ihnen wird eine gemeinsame Politik gegen alle Arbeiter zugeschrieben.⁴⁵ Thälmann steht selbstverständlich zwischen den Kumpeln.

Am Ende dieser Sequenz fährt die Kamera an den in der Grube stehenden Särgen langsam hinunter bis scheinbar unter die Erde. Einer Schwarzblende in Verbindung mit einem Match Cut folgt im nächsten Bild ein mäßig beleuchteter Schacht, aus dem Grubenarbeiter von der Schicht kommen.

Sie halten Mitteilungen der Werkleitung in den Händen, auf denen ihnen Lohnkürzungen und Entlassungen mitgeteilt werden. Der daraufhin ausbrechende Tumult setzt sich im oberirdischen Bereich fort. Zwei vergitterte Fahrstuhlschächte werden in einer mechanischen Bewegung von je einem Arbeiter geöffnet, ein Motiv, das an die Eingangspforten in die Unterwelt erinnert, welche die Arbeiter in Langs *Metropolis* (1927) zu ihrem monotonen Arbeitsort durchschreiten. Wie bei Lang werden durch die dynamische Darstellung von Ankommen und Verlassen die Arbeiter als Teil einer Maschine interpretiert, die Tag und Nacht ununterbrochen am Laufen gehalten werden muss.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) unterhält sich Thälmann in den folgenden Bildern mit den Bergarbeitern, während sich diese im Vordergrund um ihn scharen. Der Kameramann achtete darauf, in jedem Bild die Förderturmanlage von Eisleben im Hintergrund mit aufzunehmen. Die Männer tragen typische Bergarbeiterkluft. Alte, Frauen und Kinder fokussiert die Kamera (**Abb. 67**). Sie verweisen darauf, wer die Opfer der Lohnkürzungen und Entlassungen in erster Linie waren. In dunkle Schals und Tücher gehüllt erinnern diese Figuren an Zeichnungen von Käthe Koll-



Abb. 67 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

witz, die Mütter, Kinder und Alte als die am schwersten betroffenen Opfer von Krieg, Inflation und Arbeitslosigkeit darstellen.

Fester Bestandteil der marxistisch-leninistischen Geschichtslehre in der DDR war, dass der Aufstieg Hitlers allein durch die großzügige Unterstützung der Industriellen möglich gewesen sei.⁴⁶ Auf dieser Grundlage ließ sich der Widerstand der Arbeiter gegen die Industriellen und gleichzeitig gegen die Nationalsozialisten als Kampf gegen miteinander kooperierende Feinde interpretieren. In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) besuchen Hitler, Göring und Gefolge eine Rüstungsfabrik: die „Stahl-Union“.⁴⁷ Gedreht wurde in Leipzig auf dem Hof von *VEB Schwermaschinenbau Verlade- und Transportanlagen* (ehemals Betrieb *Adolf Bleichert & Co.*).⁴⁸ Das Fabrikinnere oder die Arbeit an den hier produzierten Panzern und Granaten werden nicht gezeigt. Die Darstellung von fleißigen Arbeitern, die ihr Handwerk verstehen, dieses Können andererseits für die Erschaffung von Kriegsgerät bereitstellen, hätte der eindeutigen Botschaft vom klassenbewussten Arbeiter im Widerstand gegen Faschismus und Krieg entgegengestanden.

Die Sequenz beginnt mit dem Bild einer langen Backsteinmauer auf dem Fabrikgelände, auf die ein Arbeiter mit dickem Pinsel die Worte „Freiheit für Ernst Thälmann“⁴⁹ schreibt.⁵⁰ Untermalte von Marschmusik wechselt das Bild in den Fabrikhof. Auf einem roten Teppich schreiten Hitler und sein Gefolge, begleitet von den Direktoren der Eisen- und Stahlwerke, Geheimrat Hauck und dessen Sohn, der gleichzeitig Anführer der SA ist, auf die Kamera zu. Zwischen dem mit Hakenkreuzfahnen geschmückten Fabrikgebäude und rotem Teppich steht eine das Bild füllende Reihe von Panzern, vor denen SA-Männer Hitler grüßen und zujubeln. Die Kamera stoppt vor einem verhangenen Gegenstand im Vordergrund. Hauck entfernt

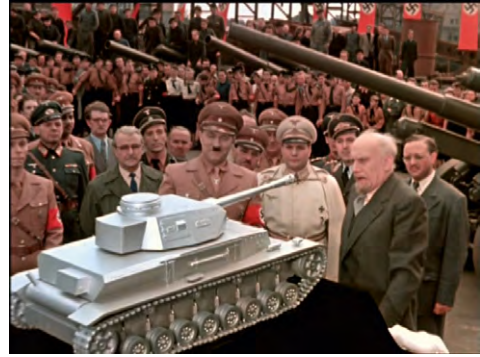


Abb. 68 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

das weiße Tuch und präsentiert dem „Führer“ ein silbernes Panzermodell (Abb. 68). Hitler lächelt zufrieden. Das Pfeifen eines Zuges lässt beide nach rechts blicken. Ein mit Panzern beladener Güterzug fährt aus dem Bild. Arbeiter stehen in kämpferischer Widerstandspose auf der Mauer mit der Aufschrift, die zu Thälmanns Befreiung aufruft (Abb. 69). Schleunigst werden SA-Schergen von Hauck jr. losgeschickt, den Schriftzug zu tilgen. Der Filmraum wird durch die Filmschnitte geteilt: auf der einen Seite Fabrikbesitzer, Hitler und NS-Anhänger im Zusammenhang mit den Kriegsgeräten. Auf der anderen Seite ste-



Abb. 69 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

hen die Arbeiter als gegen das NS-Regime einige Widerstandsgruppe. Dass ursprünglich sie die bewunderten Panzer gebaut haben, tritt dabei in den Hintergrund.

Obwohl die Fabrik nicht den Arbeitern gehört, demonstriert ihr selbstbewusstes Auftreten auf der Backsteinmauer, dass sie diesen Ort dominieren. So wie sie sich in ihm bewegen und ihn – in Form des Thälmannschriftzuges – für ihren Widerstand nutzen, wird deutlich, dass sie jedoch jedes Recht hätten, diesen Ort zu besitzen. Der Zuschauer sollte daraus ablesen, dass es ohne einen Fabrikbesitzer wie Hauck auch keinen Hitler und keinen Faschismus gegeben hätte. Solche Bilder konnten auf die Errungenschaften der DDR verweisen.

Für den Schriftzug auf der Mauer gab es häufig abgebildete visuelle Vorlagen. In Thälmannbiographien erschienen zum Beispiel Fotografien mit Mauern, auf die „Wählt Thälmann“ geschrieben steht.⁵¹ In Görlitz wurde für *Ernst Thälmann* (1986) in der Bergstraße „WÄHLT THÄLMANN“ an einer Backsteinmauer angebracht. Der Schriftzug wird dort bis heute als Filmrelikt erhalten.⁵²

In *Ernst Thälmann* (1986) spielen Fabriken zur Charakterisierung der fiktiven Arbeiterfiguren, als Orte des Widerstands und der größtenteils einigen Haltung der Arbeiter weiterhin die gleiche Rolle wie schon in den 1950er Jahren. Arbeiter Willi trifft seine spätere Frau Hannelore das erste Mal vor dem Eingangstor der „BAM AG“, seiner Arbeitsstelle, wo sie als Mitglied der Agitproptruppe *Rotes Sprachrohr* für die KPD wirbt. Wie sich schon in den 1950er Jahren bei Maetzig die Liebesgeschichte von Fiete und Änne ausschließlich bei politisch-revolutionären Tätigkeiten entwickelt, entspannt sich auch die Beziehung von Willi und Hannelore bei Arbeiterkämpfen und politischer Agitation.

Sie sind klassenbewusste Arbeiter wie Max in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) und leben in typischen Arbeitermietwohnun-

gen, verbringen ihre Zeit mit politischen Tätigkeiten in der Nähe Thälmanns, den sie zur politischen Schulung und Leitung sämtlicher Aktionen wie Revolution, Aufstand, Wahlkampf und Streik bedürfen und der damit immer wieder auf die SED und ihren Führungsanspruch – im Sinne der Arbeiter – rekurriert.

Sie verrichten körperlich harte Arbeit in Fabriken, Bergwerken und Werften. Dort sind sie häufig von Lohnkürzungen oder Entlassung betroffen. Auch die größte Not zwingt diese Arbeiter nicht zu unwürdigen Tätigkeiten in einer Lumpenstampe oder in die Prostitution, denn dies charakterisiert einen Arbeiter ohne politisches Klassenbewusstsein wie z. B. der das Zeitungsgeld seiner Mutter in der Kneipe vertrinkende Sohn in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Solche Figuren finden sich in den DEFA-Historienfilmen nicht an der Seite von Liebknecht oder Thälmann.

Gedreht wurde die Kennenlernszene von Hannelore und Willi in *Ernst Thälmann* (1986) vor einer Fabrikanlage in Berlin. Der Eingang wird durch einen Filmbau dominiert. Szenenbildner Kuhn zeichnete auf einer Fotografie den geplanten zweigeschossigen Kulissenbau, das „Direktionsgebäude“, ein (**Abb. 70**).⁵³ Für den Film wurde es an der anderen Seite des Tores gebaut.⁵⁴

Fabrikingänge sind inhaltlich stark aufgeladen und haben filmisch eine lange Tradition. Harun Farocki (1944–2014) stellte in seinem Essayfilm *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) fest:

„Niemals kann man die Arbeiter mit dem Augensinn besser auffassen, als beim Verlassen der Fabrik. [...] Die Ausgänge drängen sie zusammen, machen aus Arbeiterinnen und Arbeitern eine Arbeiterschaft.“⁵⁵

Auch Hannelores Arbeitsstelle in einer Hemdenfabrik sollte nur im Außenbau ins Bild



Abb. 70 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)



Abb. 71 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

gesetzt werden (Abb. 71). Durch einen imposanten, oben angeschnittenen Torbogen fällt auf Adams Entwurf zu dieser Szene der Blick auf ein viergeschossiges Fabrikgebäude mit typischer Backsteinfassade. Das Gittertor mit der Aufschrift „Neumann & Sohn. Hemdenfabrik“ wäre als Kulissenbau zu diesem Original ergänzt worden. Die zahlreichen Menschen, die Adam vor dem Tor eingezeichnet hat, sind die aus der Fabrik ausgesperrten, soeben entlassenen Arbeiter.

Auch die Darstellungen von Arbeitskämpfen vor den Fabrikatoren haben filmisch zahlreiche Vorläufer. *Brüder* (1929) zeigt vor der Fabrikorkulisse Auseinandersetzungen während des Streiks. In dem sowjetischen Revolutionsfilm *Die Mutter* (1926, R: Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin) findet auf dem Fabrikgelände und vor dessen schmiedeeisernen Toren ein Kampf zwischen streikenden Arbeitern und Streikbrechern statt.

Emotional unbeteiligt beobachten in *Die Mutter* (1926) zwei Fabrikherren aus einem oberen Fenster die miteinander ringenden Arbeiter und Arbeitssuchenden (Abb. 72). Diese Aufnahme zweier Industrieller aus leichter Untersicht, in Anzügen und mit Zigarre im Mund als solche sofort zu erkennen, mit den Händen in den Hosentaschen, distanziert und mit überlegenem Blick auf die Menschen unter ihnen herabschauend, erzeugt auch beim Zuschauer das Gefühl der Überlegenheit der Kapitalisten. Solche Bilder im Film unterstreichen: Die Revolution wird zu diesem Zeitpunkt nicht siegen.

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) beobachten Ebert, Noske, Scheidemann und ein amerikanischer General aus einem Fenster des Reichspräsidentenpalais die Revolutionskämpfe am Marstall. Die Distanz zum Geschehen – aus dem Inneren eines schützenden Hauses heraus – lässt die Hinabschauenden als Machtmenschen erscheinen, die sich selbst nicht die Hände schmutzig machen und wortwörtlich über den Dingen stehen.



Abb. 72 Screenshot aus: *Die Mutter* (1926)



Abb. 73 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV, Teil 1* (1986)

Auch *Ernst Thälmann Teil Eins* (1986) enthält ein solches Bild: Zum Ende des Films wurden vor dem Fabrikator die Kämpfe der Streikenden gegen Streikbrecher inszeniert. Zunächst zeigt die Kamera in einem Rundumschwenk auf Augenhöhe die Straßensituation: Auf der Straße zur Fabrik stehen die streikenden Arbeiter, einige Polizisten und Passanten laufen auf den Gehwegen umher. Die Kamera bleibt nah vor Willi und einem Arbeiter stehen, die nun einen Blick nach oben zum Direktionsgebäude werfen. Die Kamera zeigt aus starker Untersicht zwei sich aus dem Fenster beugende „leitende Angestellte“ (Abb. 73).⁵⁶ Die Arbeiter vermuten einen Angriff auf ihren Streikposten und



Abb. 74 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

schicken einige von ihnen los, um weitere Arbeiter aus dem Kampfbund zu holen.

Eine einzige kurze Szene in *Ernst Thälmann* (1986) inszeniert dann doch einige Arbeiter bei „schwere[r] körperliche[r] Arbeit“ im Inneren der Fabrik, der „Werkhalle der Gießerei“.⁵⁷ Gedreht wurde im damaligen VEB Görlitzer Maschinenbau in der Lutherstraße 51. Eine halbe Minute lang werden Männer gezeigt, die in der Werkhalle Gussformen herstellen. Kurz darauf ruft sie der Meister zu sich, um ihnen Lohnkürzungen mitzuteilen. Aus leicht tiefer liegender Kameraperspektive, um die Dachkonstruktion und Metallkräne im Hintergrund mit ins Bild zu bekommen, hat der Regisseur die Arbeiter pyramidenartig aufgestellt (Abb. 74). Durch diese Bildkomposition mit der dynamischen Reihung wird die Entschlossenheit der Arbeiter zum Widerstand sinnbildlich.

Im Gegensatz zur durchgängigen Idealisierung des Arbeiters im DEFA-Historienfilm wurde in den 1980er Jahren in Gegenwartsfilmern auch kritisch auf die Arbeitswelt geschaut: Der im gleichen Jahr wie *Ernst Thälmann* (1986) erschienene *Der Hut des Brigadiers* (1986, R: Horst E. Brandt) z. B. wirft einen ungeschönten Blick auf die Arbeitswelt einer DDR-Großbaustelle: Probleme mit der Planwirtschaft werden offenbar. Bei der Ver-

gabe der Arbeitsprämien wird geschummelt. Trunkenheit, Schlägereien und Uneinigkeit unter den Arbeitern werden ungeschönt thematisiert. Ein Idealist, der sich für ein Jahr auf der Baustelle verpflichtet hat, kann hier nur scheitern. Wütend ruft er seinem Vorgesetzten zu: „Ich will in die Partei!“, ein Satz, mit dem auch je ein Arbeiter in den Thälmannzweitellern dem Parteivorsitzenden entgegentritt. Doch während er in den Thälmannfilmen aus glühender Überzeugung gesagt wird und zwar genau in dem Augenblick, als ein revolutionärer Aufstand eigentlich gescheitert ist, spricht ihn der Hauptprotagonist im Gegenwartsfilm aus bitterer Ernüchterung mit einem trotzigem Unterton, der bedrohlich mitschwingen lässt, dass der auf der Baustelle als Unruhestifter gebrandmarkt Gerechtigkeitsfanatiker, in diesem Falle auch auf höherer Ebene für Unruhe sorgen wird, wenn er die von der Partei propagierten kommunistischen Ideale mit den Mankos der Wirklichkeit konfrontieren wird.

Bereits in den 1960er Jahren hatte der Film *Spur der Steine* (1966, R: Frank Beyer) Probleme in der Arbeitswelt der DDR offen thematisiert. Seine Aufführung wurde jedoch verboten. Spätere Filme äußern Kritik offener: In *Ein April hat 30 Tage* (1979, R: Gunther Scholz) bilden die Arbeiterinnen einer Kleiderfabrik keine einige kämpferisch-revolutionäre Gruppe, sondern beschwerten sich über ihre schlechten Wohnungen, hinterfragen vorwurfsvoll ihren Solidaritätsbeitrag und gehen teilweise recht garstig miteinander um.

Die Kneipe – vom visuellen Tabu zum Positivbild

„[...] die organisierte Arbeiterbewegung war ohne Kneipen undenkbar.“⁵⁸

Neben Arbeits- und Wohnräumen werden Umgebungen der Freizeitgestaltung im Laufe

der Zeit (von den 1950er bis zu den 1980er Jahren) immer häufiger im DEFA-Historienfilm inszeniert, um die Identifikationsfiguren, in der Regel Arbeiter, zu charakterisieren.

„[Ernst Thälmann] liebte es, in Arbeiterlokalitäten zu gehen, unerkant sich mit den Arbeitern zu unterhalten, mit ihnen ein Glas Bier zu trinken oder einen Skat zu ‚kloppen‘ und dabei ihre Auffassungen und Stimmungen kennenzulernen“,⁵⁹

Die gesellige Zusammenkunft in einer Kneipe stellte Thälmann in den Dienst einer höheren Sache: dem Erforschen politischer Verfasstheiten. In *Ernst Thälmann* Teil Eins (1986) wurde ein derartiger Kneipenbesuch in Szene gesetzt: Nachdem ihn der Zuschauer mit Pitt, einem fiktiven Hamburger Arbeiter, durch die Speicherstadt laufen sah, wechselt das folgende Bild ins Innere der „Hafenkneipe ‚Zum Anker‘“.⁶⁰

„An einem Stehtisch nahe dem Tresen trinken Thälmann und Pitt Bier und Köhm. Das Lokal ist gut besucht; an einem der Tische im Hintergrund wird Skat geklopft“,⁶¹

schreibt das Drehbuch. In einem bis auf Kopfhöhe dunkel getäfelten Raum fährt die Kamera langsam vom Stehtisch zurück, an dem Thälmann mit Pitt und dem ebenfalls fiktiven Gewerkschafter Peters über die Lage in den Betrieben diskutiert. Vor jedem steht ein Glas Bier und ein gefülltes Schnapsglas. Thälmann raucht eine Zigarre (Abb. 75). Die Kamera fährt bis hinter den Tresen zurück und es werden mehr Details sichtbar: Die Gruppe befindet sich offensichtlich in dem verrauchten hinteren Zimmer eines großen Lokals. Ein durch Fenster hell erleuchteter Raum hinter Thälmann und seinen Genossen ist durch einen geöffneten Vorhang sichtbar.



Abb. 75 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

Ein Schnitt versetzt den Zuschauer in eine Ecke im Hinterzimmer an einen voll besetzten Stammtisch. Ein junger Arbeiter von dort mischt sich in die Unterhaltung mit Thälmann. Thälmann setzt sich an den Stammtisch und spricht nun zu allen Männern im Raum über die Versäumnisse der Regierung und die Gründe für die vielen Entlassungen von kommunistischen Arbeitern aus den Betrieben. An den Wänden erfasst die Kamera Seestücke und ausgestopfte Fische, Schiffsmodelle, eine Schiffsglocke und einen Rettungsring. Diese Ausstattung erzeugt in den in den Studios von Babelsberg gebauten Räumlichkeiten Hafenatmosphäre und erinnert daran, dass die Handlung in Hamburg spielt.

Wie Bredel es schon in den 1940er Jahren beschrieben hat, inszeniert es der Film in den 1980er Jahren: der Besuch einer Kneipe ist für Thälmann politische Arbeit. In den 1950er Jahren dagegen wird so etwas jedoch nicht gezeigt. In den nach Bredels Biographie entstandenen *Ernst Thälmann – Sohn* und *Führer seiner Klasse* (1954/55) konsumieren weder der Held noch einer seiner Arbeiterfreunde jemals Alkohol oder besuchen ein Gasthaus. Zum einen entspricht das dem Zeitgeist: In den 1950er Jahren fuhr die SED-Regierung einen Kurs, der den Auf-

bau des Sozialismus gleichbedeutend mit Abstinenz oder zumindest einem äußerst maßvollem Alkoholkonsum setzte und propagierte.⁶² Gleichzeitig mag die filmische Darstellung unter anderem mit der langen Tradition zusammenhängen, in der Kneipeninnenräume bis dahin eher negativ konnotiert waren und Kriminelle, Alkoholiker und Prostituierte charakterisieren.

So wird zum Beispiel in dem Kurzspielfilm *Polizeibericht Überfall* (1928, R: Ernö Metzner) ein Kneipenraum zum Ausgangspunkt für eine Gewaltspirale, an deren Ende der Hauptprotagonist verprügelt und betrogen im Krankenhaus landet. Zu Filmbeginn findet er auf der Straße eine Münze. Doch die Verkäuferin im Zigarettenladen enttarnt diese als Falschgeld und verkauft ihm nichts. Er kehrt in einer Kneipe ein und beteiligt sich mit seinem Geldstück am Würfelspiel zweier Arbeiter. Zunächst scheint das Glück ihm hold, denn er gewinnt pausenlos. Doch er wird vom Nebentisch aus von üblen Gesellen beobachtet, die bereits einen Überfall auf ihn planen. Kaum hat der ahnungslose Gewinner den Gasthof verlassen, verfolgt ihn einer der gewaltbereiten Männer aus der Kneipe durch einsame Berliner Straßen. Die Wirkung des Films, in deren Verlauf die Hauptfigur von einem Verbrecher zum nächsten getrieben wird, wurde als „entsittlichend und verrohend“ angesehen. Im April 1929 erteilte die Filmprüfstelle ein Verbot.⁶³

Auch in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) wird die Kneipe zum Ausgangsort eines Dramas, bei dem zwei Menschen den Tod finden. Mutter Krausens Sohn Paul wird von einem Bekannten in eine Kneipe gelockt, die bereits mit trinklustigem Publikum aus dem Milieu gefüllt ist. „Der Film ist zum großen Teil mit echten Zille-Typen gedreht worden.“⁶⁴ berichtet Regisseur Jutzi, was nicht immer ohne Konflikte und Pannen abließ, wie der an dem Film beteiligte Berliner Maler Otto Nagel (1894–1967)

schreibt.⁶⁵ Im Berliner Arbeiterviertel Wedding wurde „in einer Asylistenkneipe“ gedreht.⁶⁶ Soweit es ging, wurden dabei die Stammgäste für die Filmaufnahmen engagiert. Die Kamera fängt die heruntergekommenen Gestalten, die sich im Laufe der Sequenz auf Kosten von Paul volllaufen lassen, in Nahaufnahmen ein. Ihre derben Gesichter, in denen häufig schon einige Zähne fehlen, und ihre zerlumpte Kleidung charakterisieren sie als verwahrloste Säufer, die ohne Skrupel das von Paul kassierte Zeitungsgeld, das seine Mutter hätte abliefern müssen, vertrinken.

Auch der ebenfalls von der linksorientierten Prometheus Film produzierte und heute als „Höhepunkt des sozialrealistischen deutschen Films“⁶⁷ bewertete *Kuhle Wampe* (1932) charakterisiert durch den Filmraum Kneipe Arbeiterfiguren als nicht klassenbewusst. Dudow lässt der Sequenz mit dem Freitod des Sohnes, der aus dem fünften Stock eines Mietshauses in den Hof springt, eine Szene mit dem Vater in einem Kneipeninnenraum folgen: An einem Stehtisch mokiert er sich dort mit einem Kollegen über Arbeitslose in Amerika. Zuvor wurde gezeigt, wie er auf der Couch Zeitung liest und beim Mittag den Sohn beschimpft, weil der keine Arbeit findet. Durch das Umfeld Kneipe wird der Vater nun vollends als unpolitischer, untätiger Müßiggänger beschrieben, der sich zwar über die Zustände beschwert und seinen arbeitslosen Sohn maßregelt, jedoch nichts unternimmt, um etwas zu ändern.

Auch im NS-Film bleibt die Kneipe der Charakterisierung negativer Figuren vorbehalten. In *Hitlerjunge Quex* (1933, R: Hanns Steinhoff) trinken zwar durchaus auch die positiv interpretierten Leiter der NS-Jugendgruppen ein Bier, doch tun sie dies selten und nach getaner Arbeit am Feierabend. Ihre Gegenspieler, die Kommunisten, hingegen werden in zahlreichen Sequenzen bei

Schnaps und Bier in den Innenräumen verrauchter Kneipen dargestellt (**Abb. 76**). Auch der von einer Kommunistin verführte Nazi ist der Einzige vom Jungvolk, der raucht und mit dem Mädchen in einer Kneipe bei Bier und Schnaps sitzt.

In frühen DEFA-Historienfilmen dient der Filmraum Kneipe dann wiederum häufig der Charakterisierung der Nationalsozialisten oder ihrer als solchen interpretierten Vorgänger wie den Freikorpsstruppen nach dem Ersten Weltkrieg.⁶⁸ In *Das Beil von Wandsbek* (1951, R: Falk Harnack) lässt sich ein Hamburger Fleischer dazu überreden, vier von den Nationalsozialisten zum Tode verurteilte Kommunisten hinzurichten. Als sich die Tat herumspricht, kauft bei ihm niemand mehr. Der daraufhin einsetzende wirtschaftliche Abstieg treibt seine Frau und am Ende ihn selbst in den Freitod. Da kommt die finanzielle Hilfe einer SA-Truppe, die seine Tat heroisiert, bereits zu spät. Die SA-Männer inszenierte Harnack am Ende des Films in ihrem Sturmlokal an einem langen Tisch Bier und Schnaps trinkend. Die Eckkneipe ist bereits zuvor im Film negativen Figuren zugeordnet worden. Ihre Betreiber, die Lehmkies, gehören nicht nur offensichtlich zum rechten Lager – über dem Tresen hängt ein Hitlerporträt – sondern sie nutzen die finanzielle Not der Fleischerfamilie aus und bereichern sich an ihnen.

Unter einem mit Lorbeer und Hakenkreuzfahnen geschmückten Hitlerporträt am Ende des Tisches erhebt sich SA-Mann Fiete und fordert seine Kameraden auf, für den Fleischer Geld zu sammeln und ihm das Henkerbeil abzukaufen, damit es künftig einen Ehrenplatz in dem Lokal erhalte. Dabei schlägt er das Beil rüde in die Wand neben dem Hitlergemälde, so dass die Kamera in einer Nahaufnahme symbolträchtig das Mordwerkzeug neben Hitler und Hakenkreuzfahnen einfangen kann. Wes Geistes Kind die SA-Männer sind, macht eine Nah-



Abb. 76 Screenshot aus: *Hitlerjunge Quex* (1933)



Abb. 77 Screenshot aus: *Das Beil von Wandsbek* (1951)

aufnahme davor deutlich, in der das Beil auf dem Kneipentisch zwischen Bier und Schnapsgläsern liegt (**Abb. 77**).

Auch den Aufstieg in der NS-Bewegung des von Arbeitslosigkeit und sozialem Abstieg bedrohten Alfred Frohmeyer in *Lissy* (1957) lässt Regisseur Wolf in einer Kneipe beginnen. Nachdem er seine Arbeit verloren hat, zeigt der Film Frohmeyer im Innenraum eines Gasthauses an einem Stehtisch, wo er stark betrunken antisemitische Reden hält, bis der Wirt ihn auf die Straße wirft.

In der nächsten Kameraeinstellung fällt Frohmeyer seinem ehemaligen Schulkame-



Abb. 78 Screenshot aus: *Lissy* (1957)



Abb. 79 Screenshot aus: *Lissy* (1957)

raden Kaczmierczik vor der Eingangstür der Eckkneipe direkt vor die Füße. Kaczmierczik hat Karriere in der SA gemacht. In seinem Auto nimmt er Frohmeyer mit in seine Stammkneipe. Das nächste Bild füllen zwei aneinanderstoßende Biergläser im Innern des SA-Lokals. Die Kamera fährt zurück und Standartenführer Kaczmierczik wird in einer Nahaufnahme sichtbar, wie er sein Bierglas in einem Zug leert. Auf seiner Krawatte prangt ein NS-Anstecker (Abb. 78). Im Hintergrund stehen Männer in SA-Uniformen. Dass Kaczmierczik hier häufig verkehrt, wird durch die Verabschiedung des Wirts mit den Worten „Heil Hitler, Herr Standartenführer!“ deutlich.

In dem von Szenenbildner Gerhard Helwig (1924–2000) in den Studios von Babelsberg gebauten Gasträum spielt eine weitere Sequenz, als später auch Frohmeyer in der SA Karriere gemacht hat. Eine Kameraaufnahme durch das Fenster – das Lokal liegt unter Straßenniveau – zeigt eine vorbeimarschierende SA-Formation, die *Die Rote Front, brecht sie entzwei! SA marschiert* singend von einem erfolgreichen Überfall auf das Karl-Liebknecht-Haus zurückkehrt. In der überfüllten Nazi-Kneipe feiern zahlreiche Männer in SA-Uniformen mit Bier und Schnaps ihren Sieg.

Im Gegensatz dazu wurde ein abendlicher Besuch der Hauptfigur Lissy, einer Arbeitertochter aus dem Wedding, bei ihren kommunistischen Arbeiterfreunden in deren Gartenlaube inszeniert: der Tisch ist gedeckt mit Kaffeekanne, Tassen und einem Teller mit belegten Brötchen (Abb. 79). Darüber im Regal steht ein Porträt Thälmanns – nirgends auch nur eine Andeutung alkoholischer Getränke.

Durch Alkoholgenuss werden im DEFA-Historienfilm auch noch in den 1960er Jahren negative Figuren charakterisiert: In *Geheimarchiv an der Elbe* (1962), einem Spionagethriller, der am Ende des Zweiten Weltkrieges spielt, konsumieren in erster Linie SS-Offiziere, ein US-Agent und ein Verräter aus den Arbeiterreihen Alkohol. Im Gegensatz dazu zeigt die Kamera die sowjetischen Offiziere mit Teegläsern. Ihr geheimer, konspirativer Treffpunkt in Deutschland, von dem aus sie die Nazis in Meißen ausspionieren, ist ein Milchladen.

Das Lied vom Trompeter (1964, R: Konrad Petzold) charakterisiert durch den hinteren Raum einer Kneipe Freikorpsoldaten, die nach dem Ersten Weltkrieg die Revolutionäre bekämpfen. Die Kamera erfasst eine Ecke des Raumes so, dass ein Tisch mit vier in Uniform gekleideten Männern, die Bier

und Schnaps trinken, in den Blick fällt. Ihre derben Visagen und ihr ungehobeltes Benehmen lässt sie von vornherein unsympathisch wirken. Sie sind stark angetrunken. An der rechten Wand hinter dem Tisch sieht der Zuschauer im Spiegel den Leutnant der Truppe Klavier spielen. Das Instrument ist reichlich verstimmt und dient dazu, auf Füllbrinks (bereits zuvor im Film thematisierte) bürgerliche Herkunft hinzuweisen. Fritz Weineck, der später zum Märtyrer stilisierte so genannte „kleine Trompeter“, dem seine Eltern als Kind nur eine Mundharmonika, aber keinen Klavierunterricht finanzieren können,⁶⁹ wird in der Kneipe von diesen Männern und einem sich unbemerkt von hinten anschleichendem Unteroffizier angegriffen. Er kann sich nur mit der Hilfe eines Freundes aus der Situation retten. Die Kamera zeigt, wie sie auf der Straße vor dem Gasthaus aufatmen. Erst als sie dieses verlassen haben, scheinen sie wieder sicher zu sein. Wie schon in den 1920er Jahren ist die Kneipe ein Raum, von dem aus Gewalttaten geplant oder begangen werden und in dem daher zumeist eher die Feinde der Kommunisten inszeniert werden, nicht diese selber.

So kannte es der Zuschauer auch aus dem zehn Jahre früher erschienenen *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954). Im „Speisesaal eines kleinen Hotels“⁷⁰ feiern und trinken Freikorpsoldaten, kurz bevor sie zum Kampf gegen die Revolutionäre des Hamburger Aufstandes aufbrechen (Abb. 80). Die Kamera fängt in einer Totalen einen giftgrün gestrichenen Raum ein, in dessen Hintergrund sämtliche Tische von uniformierten Männern besetzt sind, die dort Bier und Schnaps konsumieren und teilweise mit Mädchen poussieren. Auf der linken Seite im Vordergrund wird der „Anführer“ der Bande, Major Zinker, an einem Klavier spielend gezeigt. Das Instrument und Zinkers Fähigkeit darauf zu spielen ist hier gleichfalls ein Verweis auf seine bürgerliche Herkunft.

„Die Reichswehroffiziere bereiten sich auf ihre Art zum Kampf vor“⁷¹ lautet die ironische Untertitelung zu diesem Bild im DEFA-Pressedienst-Heft vom März 1954. Um Zinker ungehobelt und grob und nicht etwa schöngestig am Klavier wirken zu lassen, spielt der Schauspieler betont lässig und ohne Engagement. Eine Zigarette hängt aus seinem Mundwinkel. Auf dem ziemlich verstimmen Instrument steht ein halbvolles Bierglas.

Das Klavier ist in Historienfilmen häufig ein Verweis auf die Herkunft der Protagonisten aus einer höheren Gesellschaftsschicht, in der es im 19. und 20. Jahrhundert zum guten Ton gehörte, dieses Instrument spielen zu können.⁷² Daher ist es z. B. auch Teil der Ausstattung der Kajüte der Offiziere in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), wo es unterhalb eines Zarenporträts aufgestellt ist. In der Kampfsequenz mit den meuternden Matrosen springt ein Offizier auf das Klavier und beschießt von dort aus die Aufständischen.

In *Lissy* (1957) symbolisiert es den sozialen Aufstieg Frohmeyers in der SA vom einfachen Stabswachhabenden zum Sturmführer. Der Film illustriert seinen neuen sozialen Status durch den Umzug in eine große Wohnung und deren Einrichtung mit exklusiven



Abb. 80 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)



Abb. 81 Screenshot aus: *Lissy* (1957)

Möbeln, Spiegeln, Gemälden und einem Klavier. Für letzteres gibt es aber offensichtlich keinen Platz mehr in den vielen Zimmern. Die Möbelpacker lassen es einfach mitten in der Stube stehen. In allen folgenden Szenen im Wohnzimmer der Frohmeyers nimmt die Kamera immer wieder das Klavier mit auf, das zwar mehrmals seinen Standort innerhalb des Raumes wechselt, aber immer irgendwo unpassend in der Mitte, wie nur kurz abgesetzt, stehen bleibt (Abb. 81). Es charakterisiert, wie wenig dieser neue Lebensstil zur Protagonistin Lissy passt, deren Zweifel am Tun ihres Gatten wachsen. Am Ende des Films verlässt sie ihn und wendet sich vom nationalsozialistischen System ab.

Grundsätzlich werden die Existenz und der Besuch von Parteilokalen auch im Thälmannzweiteiler der 1950er Jahre erwähnt. In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) sagt der Chauffeur am Silvesterabend 1932 bei der Verabschiedung zu Thälmann, dass er nun ins Parteilokal gehe. Dessen Fassade im Berliner Stadtraum wurde in den Studios von Babelsberg gebaut: Kurz vor einer S-Bahn-Brücke führt eine Tür in einen unter Straßenniveau liegenden Gastraum, dessen Kellerfenster hell erleuchtet sind. Eine rote Fahne über der Tür gibt die politische Gesinnung der Lokalbesucher wieder.

Ein Entwurf von Schiller zeigt von erhöhtem Standpunkt aus diese nächtliche Berliner Straßenszene im weiteren Kontext (Abb. 82). Vor dunkelblauem Himmel erheben sich im Hintergrund die Brandwände eines typischen Berliner Arbeiterviertels. Eine erhöhte S-Bahn-Trasse durchschneidet diagonal den Bildraum. Im unteren rechten Drittel sind mehrere Menschen vor beleuchteten Kellerfenstern und der roten Fahne sichtbar. Vor dem Parteilokal wird der Chauffeur Thälmanns am Silvesterabend von SA-Schergen erschossen. Die erhöhte Kameraperspektive des Motivs entspricht der Sicht Fiets und Ännes aus dem Fenster ihrer Wohnung, wo beide den Mord beobachten.

Der Film verzichtet auf die Totale aus diesem Entwurf und zeigt lediglich die Fassade des Hauses mit dem Parteilokal bis zu den Fenstern des zweiten Stocks. Der Kneipinnenraum ist im Film genauso wenig zu sehen, wie in den 1950er Jahren weder Thälmann und seine Genossen Bier trinkend noch Thälmann rauchend gezeigt werden. Im Gegensatz dazu wird die SPD in einer ausführlichen Sequenz bei ihrer Silvesterveranstaltung als naiv-ignorante Schunkelgesellschaft mit Bier und Eisbein in der verrauchten Gasthofstube ihres Parteihauses inszeniert (Abb. 185).⁷³

Dreißig Jahre später verkehrt sich die Deutung von Alkoholgenuss und Gasthausbesuchen im Film ins Gegenteil: Bereits in der ersten Sequenz in *Ernst Thälmann* (1986) agitiert der KPD-Führer in einem Bierkeller. Allerdings werden von dort aus lediglich die Straßenkämpfe beim Berliner Blutmai organisiert.⁷⁴ Einen Auftritt der Agitpropgruppe *Rotes Sprachrohr*, bei dem sich Hannelore und Willi näher kennenlernen, inszeniert der Film in der „Freiluftgaststätte Friedrichshain.“⁷⁵

„Das Gartenlokal ist gut besucht. Feierabendstimmung mit Durst auf die ‚Mol-



Abb. 82 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

le' ... Das Publikum ist gemischt – Arbeiter, Angestellte, Handwerksgesellen. Auch Frauen und Kinder sind dabei“⁷⁶

beschreibt das Drehbuch die darzustellende Atmosphäre. Im Film sieht der Zuschauer sowohl die an verschiedenen Tischen sitzenden SA-Uniformierten als auch die linken Arbeiter mit Bieren vor sich.

Thälmann wird kurz darauf bei seinem Besuch in Hamburg, noch bevor er zu seiner Familie geht, bei dem eingangs beschriebenen Kneipenbesuch gezeigt. Auch später im Zweiteiler gehört Alkohol selbstverständlich zum Alltag und zum Feiern: zur Klärung von Schwierigkeiten mit Parteigenosse Neumann, oder um den Wahlerfolg der Kommunisten zu feiern, wird im Karl-Liebknecht-Haus mit Bier und Schnaps angestoßen (**Abb. 83**).



Abb. 83 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)

Auch Willi und Hannelore werden im Lauf der Filme immer wieder in verschiedenen Biergärten, Gasthäusern und Kneipen in ihrer Freizeit oder bei politischen Aktivitäten inszeniert: Bei Wurst, Bier und Tanz verbrin-



Abb. 84 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

gen beide als Paar einen Abend im Biergarten. Teil Zwei des Fernsehfilms zeigt das Pärchen, wie es sich im winterlichen Berlin am U-Bahnhof Danziger Straße trifft. Ein Schnitt versetzt den Zuschauer in einen gemütlichen großen, voll besetzten Kneipeninnenraum, in dem Hannelore und Willi kuschelnd zwischen anderen Arbeitern sitzen. Eine Sängerin gibt Berliner Gassenhauer klavierbegleitet zum Besten. Auch das Instrument dient nun keiner negativen Charakterisierung mehr.

Revolutionäre Aktionen werden in Gasthäusern besprochen: Wie sich die Kommunisten im Falle von Angriffen organisieren wollen, wird anhand von Bierdeckeln im verrauchten Parteilokal erörtert. (Abb. 84). Laut Drehbuch ist das „Sportlerheim Grünau“ Ort der Handlung:

„Wo sich sonst Sportlerinnen und Sportler von Arbeiterturnvereinen zusammenfinden, sitzen Mitglieder des Kampfbundes und Neugierige beieinander. Auch Frauen sind darunter. Viele haben ein Bier vor sich, manche essen Bockwurst. Es herrscht eine zwanglose Atmosphäre. [...] Der Wirt, der gerade frisches Bier bringt, bemüht sich, nicht zu stören.“⁷⁷

Zahlreiche politische Diskussionen, die denen des Thälmannfilms ähneln, wurden auch für den Zetkinfilm *Wo andere schweigen* (1984) inszeniert: Kneipen und Biergärten sind Versammlungs- und Besprechungsorte kommunistischer, aber auch sozialdemokratischer Arbeiter und haben somit auch immer eine politische Funktion, bei der aber durchaus gemütlich ein Bier getrunken werden darf. Der junge kommunistische Bildreporter Fritz wohnt sogar im Hinterzimmer eines Gasthofes.⁷⁸

Der Wandel der filmischen Wertung des Kneipenraumes im DEFA-Historienfilm kann seit den 1970er Jahren beobachtet werden: In *Aus meiner Kindheit* (1975) trinkt Thälmann selbstverständlich mit seinen Freunden Bier in einem Ausflugslokal, das hier als positiver Ort jugendlicher Freizeitgestaltung interpretiert wird. In dem düsteren, verrauchten Ambiente einer Gastwirtschaft, die der Junge mit seinem Vater während der Arbeitspausen aufsucht, studiert Thälmann die Kneipenbesucher: Gewerbetreibende bei ihrer Mittagspause, Schiffer, betrunkene Frauen und Landstreicher. Thälmann freundet sich mit einem alten Seemann an. Der Gastwirt ist nach dem Fortgang des Jungen aus seinem Elternhaus Mittler zwischen Thälmann und seinem Vater und genießt das Vertrauen beider. Der Innenraum vermittelt mit seinen zahlreichen Schiffsmodellen und seinem Personal Hamburger Lokalkolorit. Sowohl bei der Gestaltung des Gastraumes als auch bei der Ladefront orientierte sich Szenenbildner Wilde an historischen Fotografien, die später im Jugendbuch abgebildet wurden (Abb. 85).

Das Ende der negativen Konnotation von Kneipe und Alkoholkonsum im Film hängt mit der veränderten Gegenwart und damit, dem Zuschauer ein Identifikationsangebot bieten zu wollen, zusammen. Besonders junge Menschen sollten ihr Leben mit dem der fiktiven jungen Arbeiterfiguren im Film vergleichen. Auch junge DDR-Bür-



Abb. 85 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)



Abb. 86 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

ger verbrachten ihre Freizeit auf Rummelplätzen, in Biergärten oder im Strandbad. Alkoholkonsum in einem Biergarten oder der gemütlich verrauchten Atmosphäre einer Kneipe, die solchen Orten aus dem Alltag der DDR ähneln, konnte Thälmann in den Augen des Publikums der 1980er Jahre menschlicher erscheinen lassen. Beim Trinken eines Feierabendbieres konnte es sich wiedererkennen.

Folgerichtig erscheint daher nun – im Gegensatz zu den 1950er Jahren – das Parteilokal der Nationalsozialisten in *Ernst Thälmann* Teil Eins (1986) nur mehr von außen (Abb. 86). Die Nationalsozialisten werden

als betrunkene Raufbolde nachts auf der Straße inszeniert, wo sie brave Bürger bedrängen und bedrohen.

Der Alkoholkonsum in der DDR war zwischen 1955 bis 1989 allein beim Bierverbrauch um mehr als das Doppelte gestiegen.⁷⁹ „Bier ist nicht Alkohol, sondern Grundnahrung!“⁸⁰ galt die Devise und so viele DDR-Bürger selbstverständlich zum Abendbrot ihr Bier tranken, stehen auch im TV-Film vor den Genossen beim Abendessen die Bierflaschen.

In Gegenwartsfilmern ist das Trinken von Bier und Schnaps immer weniger mit einer negativen Deutung der Protagonisten verbunden, wenn auch durchaus die negativen Seiten des übermäßigen Alkoholkonsums thematisiert werden (z. B. *Bis daß der Tod euch scheidet* 1979, R: Heiner Carow).

Obwohl in *Polizeiruf 110: Schuldig* (1978) von Römer auch Alkoholsucht verbunden mit asozialen Lebensverhältnissen und „Bummelantentum“ thematisiert wird, werden ebenso die positiven Charaktere wie der Kommissar und seine Kollegin beim selbstverständlichen Konsum von Bier und Wein gezeigt.⁸¹

In Iris Gusners *Alle meine Mädchen* (1979), der ausgiebig die Arbeit einer Frauenbrigade im NARVA-Glühlampenwerk in Szene setzt, kreist beim inoffiziellen Betriebsgespräch mit der Chefin in deren Büro unter den Frauen eine Flasche Klarer.

Ein Höhepunkt dieser positiven Darstellung des Alkoholgenusses ist das DEFA-Musical *Zille und ick* (1983, R: Werner W. Wallroth), in denen eine typische Berliner Kneipe und Biergärten Berliner Arbeiterleben illustrieren. Die positive Figur Ede Schmidt, ein Arbeiter und Schlafbursche, der politisch aktiv bei der SPD kämpft, wird als Bekannter Zilles charakterisiert. Er wird jedoch erst richtig locker und sympathisch, als er in einem Biergarten von Zille überredet seine Abstinenz aufgibt und ebenfalls zum Bier greift.

Barrikaden, Straßenkämpfe und Kanalisation – Szenenbilder der Revolution

Nach marxistischer Auffassung konnte nur durch eine Revolution erfolgreich der Übergang zum Sozialismus und Kommunismus führen. Mit dieser Forderung unterschied sich die Partei inhaltlich von allen anderen großen Parteien der Weimarer Republik. Die russische Revolution von 1917 galt als Vorbild für die Kommunisten anderer Länder. Ihre Verbildlichung über diverse Medien hat bis heute zu weltweit bekannten und anerkannten Bildikonen geführt, die auch revolutionäre Darstellungen im DEFA-Historienfilm beeinflussten.

Elf Jahre nach der Oktoberrevolution wurde Eisensteins Stummfilm *Oktober* (1928) in der Sowjetunion und Deutschland uraufgeführt.⁸² Der Film behandelt die Ereignisse vom Sturz des Zarenregimes im Februar 1917⁸³ bis zur Erstürmung des Winterpalais in Petrograd (heute: Sankt Petersburg) und der Absetzung der provisorischen Regierung. Er endet mit der Bildung der Arbeiterdiktatur unter Führung der kommunistischen Partei im Oktober 1917. Bis heute bewundert wegen seiner Montagetechnik, schuf Eisenstein prägende Bilder des historischen Ereignisses. Diese wurden zum Vorbild für Revolutionsdarstellungen anderer Länder. Die Oktoberrevolution war einer der wichtigsten Gründungsmythen der Sowjetunion. Alljährliche Feiern zu ihrer Erinnerung fanden auch in der DDR statt.⁸⁴

Im Februar 1917 war Zar Nikolaus II. (1868–1918) gestürzt worden. Die provisorische Regierung, seit Juli 1917 von dem Sozialisten Alexander Kerenski (1881–1970) geführt, sollte bis zur Einberufung der konstituierenden Versammlung übergangsweise die Amtsgeschäfte führen. Zerstritten über das weitere Vorgehen im Ersten Weltkrieg verlor die provisorische Regierung zunehmend an Macht und Einfluss und wurde von Lenin und den Bolschewiki und deren militä-

rischem Revolutionskomitee, das ursprünglich die Verteidigung Petrograds organisieren sollte, in einem Putsch am 26. Oktober 1917 abgesetzt, ihre Mitglieder verhaftet.

Filmische oder fotografische Aufnahmen der Ereignisse vom Oktober 1917 existieren nicht. Auf Anweisung der KPR (seit 1952 KPdSU) wurden die Jahrestage in großen Festen begangen. 1920 wurde ein Reenactment organisiert, bei dem über „6.000 bis 8.000 Rotarmisten [und] Laiendarsteller [...] unter Einbeziehung des Publikums die Einnahme des Winterpalais“ nachspielten.⁸⁵ Bei Mitwirkenden und Zuschauern sollte es sich als Erlebniserfahrung der Oktoberrevolution einprägen. Eine Fotografie dieser Theaterinszenierung wurde retuschiert und offiziell zur Darstellung der historischen Ereignisse von 1917 erklärt. Sie erschien weltweit in Schulbüchern und historischen Werken über die Oktoberrevolution (**Abb. 87**).⁸⁶

Die Skizzen, Pläne und Fotografien von diesem „Massenspektakel“ kannte wahrscheinlich auch Eisenstein und nutzte sie für seine Filmproduktion.⁸⁷ Berühmt wurden seine Szenen der Eroberung des Winterpalais. Eine Totale, aus großer Höhe aufgenommen, zeigt über den Palastplatz rennende bewaffnete Volksmassen. Sie erklimmen ein mehrere Meter hohes schmiedeeisernes Tor



Abb. 87 *Sturm auf den Winterpalast, 1922, retuschierte Fotografie*



Abb. 88 Screenshot aus: *Oktober* (1928)

und nehmen im Kampf gegen ein Frauenbataillon das Gebäude ein (Abb. 88).

Am 25. Oktober 1917 wurde das Winterpalais nur von einigen Offiziersschülern, Kosaken und einem Trupp bewaffneter Frauen verteidigt. Nur noch wenige Minister der provisorischen Regierung waren vor Ort und erwarteten ihre Verhaftung. Ein paar Rotgardisten und Matrosen gelangten ohne große Schwierigkeiten durch das Hauptportal ins Schloss.⁸⁸ Die vielzitierte Überwindung des schmiedeeisernen Tores war nicht nötig.

Es fiel Eisensteins Film zu, die geschichtlichen Abläufe so zu inszenieren, wie sie das Foto der Masseninszenierung von 1920 zeigt, es also in bewegte Bilder zu transformieren und damit zu bestätigen. Die Filmbilder wiederum finden bis heute Eingang in Ausstellungen und Dokumentarfilme, meist ohne dass auf ihre Herkunft aus einem Spielfilm hingewiesen wird. Sie tauchen z. B. in der ZDF-Produktion *Die Deutschen. Rosa Luxemburg und die Freiheit* (2010) von Ricarda Schlosshan auf, hier ohne eine entsprechende Kennzeichnung. *Der Untergang der Romanows* (2017, R: Patrick Cabouat) nutzt ebenfalls Bilder aus *Oktober* (1928), gibt aber zumindest den Spielfilm als Quelle an.⁸⁹

Auf *Oktober* (1928) aufbauend konkretisieren zahlreiche künstlerische Darstel-

lungen die Kämpfe der Oktoberrevolution und den von Eisenstein verbildlichten Mythos der ruhmreichen Eroberung des Winterpalais am 25. Oktober 1917.⁹⁰ Wladimir Serow (1910–1968) z. B. stellte in einem Historien Gemälde 1938 eine dynamisch auf die rechte Bildseite strebende Gruppe bewaffneter Revolutionäre dar, die eben dabei sind, im Kampf das Winterpalais einzunehmen (Abb. 89). Wie im Film scheint der Weg in den Schlossinnenraum durch ein goldenes übermannshohes Tor zu führen, welches zunächst überwunden werden muss. Eine Figur im Vordergrund mit dem Rücken zum Zuschauer schwenkt eine rote Fahne in diese Richtung, gibt damit den Weg vor und zeigt die Gesinnung der Kämpfenden an.

Zu den berühmtesten Revolutionsdarstellungen gehört *Die Freiheit führt das Volk* aus dem Jahr 1830 von Eugène Delacroix (1798–1863).⁹¹ Den Mittelpunkt bildet eine halbnackte Frauengestalt – Marianne – die Nationalfigur der Französischen Republik, mit der Trikolore in der Hand. Die Fahne, in der Mitte am oberen Rand des Bildes, zieht den Blick des Betrachters auf sich. Auf sie scheint sich alles zuzubewegen. Der Frau folgen aus dem linken Bildhintergrund bewaffnete Männer über eine aus Brettern und Steinen errichtete Barrikade. Unten im Vor-



Abb. 89 Wladimir Alexandrowitsch Serow: *Sturm auf das Winterpalais 1917*, 1938, Öl auf Holz, 71 × 100 cm, Staatliches zentrales Museum für zeitgenössische Geschichte Russlands



Abb. 90 Screenshot aus: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929)

dergrund liegen die Opfer des Aufstandes der Julirevolution von 1830, darunter zwei Soldaten König Karls X. Seit der Julirevolution 1830 in Frankreich waren Barrikaden wichtige Verteidigungsanlagen und seitdem Teil von Revolutionsdarstellungen.

Das bis heute allgemein bekannte und dadurch auf den ersten Blick in wenigen Sekunden erkennbare Motiv charakterisiert z. B. in *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) einerseits den kommunistischen Arbeiter Max, in dessen Dachzimmer die Kamera es einfängt. Gleichzeitig deutet es den Weg seiner Freundin Erna an, die mehrere Sekunden lang zusammen mit der Reproduktion zu sehen ist (**Abb. 90**). Die zunächst unpolitische Erna findet am Filmende ihren Weg zu den Kommunisten in einer Arbeiterdemonstration – aus Sicht der Filmemacher Vorbote der unweigerlich kommenden Revolution. Ihre positiv ausgelegte Entwicklung wird durch das Gemälde im Film vorweggenommen.

Nikolai Iljitsch Podwoiski (1880–1948), einer der Kommandierenden bei der Eroberung des Winterpalais und Berater bei der Produktion von Eisensteins *Oktober* (1928), konnte sich an Barrikaden bei der Einnahme des Schlosses nicht erinnern. Diese gab es nur in Filmen und anderen künstlerischen Dar-

stellungen. Bei Eisensteins Dreharbeiten erlitt das Haus mehr Schäden als am 25. Oktober 1917. Das Winterpalais wurde durch die „Hintertür“ eingenommen. Historiker Manfred Hildermeier spricht von einem „Wachwechsel.“⁹² Doch in der künstlerischen und filmischen Wiedergabe der Ereignisse wird der Palast nie ohne dramatische Kämpfe und die Überwindung von Barrikaden dargestellt.

Die von Eisenstein geschaffenen Bilder greift auch Bondartschuk in seinem 55 Jahre später gedrehten *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) auf. Bondartschuk lässt die Geschichte aus der Sicht eines Außenstehenden, des amerikanischen Kommunisten und Journalisten John Reed, erzählen.⁹³ Mit mehr als 25.000 Mitwirkenden drehte Bondartschuk ein Massenspektakel, das in seiner Größenordnung den Eindruck erweckt, es wolle Eisensteins Aufnahmen noch überbieten. Auch in *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) lassen sich die wenigen Mitglieder der provisorischen Regierung im Winterpalais kampfflos von den Bolschewiken verhaften. Diese unspektakuläre Aktion passt wenig zu den Menschenmassen, die Bondartschuk zuvor über den Platz vor dem Winterpalais strömen und selbiges erstürmen lässt. Aus zahlreichen Perspektiven hat der Regisseur hier jedoch die seit der Masseninszenierung von 1920 und seit *Oktober* (1927) bekannten Topoi wieder aufstehen lassen, die zu diesem Zeitpunkt als historische Fakten galten. Die Barrikaden vor dem Schloss sind im Film wie bei Eisenstein aus Baumstämmen massiv errichtete Wälle. Sie werden von den Verteidigern des Schlosses gebaut und von den Revolutionären erstürmt.

Darüber hinaus nutzt Bondartschuk Farben, um die Dramatik der Darstellung zu erhöhen: Das Winterpalais erscheint im Hintergrund von unten rot beleuchtet, was den Eindruck erweckt, dass vor dessen Mauern und Eingängen gerade gekämpft wird.

Eine weitere groß angelegte Sequenz für *Oktober* (1928) gibt ein Ereignis vom 4. Juli



Abb. 91 Viktor Bulla: *Newski-Prospekt St. Petersburg, 4. Juli 1917, 1917*, Fotografie

1917 wieder, bei dem Regierungssoldaten auf dem Newski-Prospekt in Petrograd in einen Demonstrationszug schossen. Auf einer Fotografie, die diese Begebenheit wiedergibt, ist die Straße aus erhöhter Perspektive aufgenommen, ähnlich den späteren Totalen im Film (Abb. 91). Fast drei Viertel der Aufnahme nimmt die breite, von Straßenbahnschienen durchzogene Kreuzung ein, von der Menschen in alle Richtungen davonlaufen. In der rechten oberen Ecke ist angeschnitten die Fassade der russischen Nationalbibliothek (damals kaiserliche öffentliche Bibliothek) zu sehen. Eisenstein drehte mit Hunderten von Komparsen am Original. Zwischen die Aufnahmen, die dem Foto ähnlich sind, schnitt der Regisseur Totalen der Menschenmassen auf Augenhöhe. Zahlreiche Transparente und Fahnen ragen aus dem Meer der Demonstranten. Dann folgt ein Schnitt auf einen in die Kamera zielenden Soldaten, der von Kanonenrohren

überblendet wird. Eine erneute Totale vom Newski-Prospekt in Augenhöhe zeigt, wie die Menschen panisch auseinanderstieben. Eine Totale aus der Vogelperspektive mit der Bibliothek im Hintergrund lässt sie einem Ameisengewimmel gleichen. Sie füllen zwei Drittel des unteren Bildraums aus (Abb. 92). Die Sze-



Abb. 92 Screenshot aus: *Oktober* (1928)



Abb. 93 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

ne markiert den Anfang der Revolution und rechtfertigt die bewaffneten Kämpfe gegen eine Regierung, die sich durch das Schießen auf Wehrlose ins Unrecht gesetzt hat.

Auch die Thälmannfilme waren von Eisensteins Bildern inspiriert. Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) schuf Maetzig vergleichbare Aufnahmen für eine Episode während der Revolutionszeit in Berlin im Januar 1919. Unbewaffnete Arbeiter, Arbeiterfrauen und Kinder demonstrieren gegen Hunger und Brotmangel. Sie laufen im ersten Bild auf die Kamera zu. Die Menschen tragen rote Fahnen und Transparente. Wie bei Eisenstein wird der disziplinierte, friedliche Demonstrationszug danach von der Kamera in einer Totalen aus erhöhter Perspektive an einer Straßenecke aufgenommen. Im Bild schiebt sich von links oben der Demonstrationszug auf eine Straßenkreuzung zu. Wie bei Eisenstein durchschneiden Straßenbahnschienen diagonal den Bildraum und scheinen den Weg vorzugeben. Rechts unten im Vordergrund erfasst die Kamera Soldaten auf einem flachen Hausdach mit ihren Gewehren im Anschlag. Die Ecke des Daches zielt ein First mit schneebedecktem Adler (**Abb. 93**). Er steht für den preußisch-militaristischen Geist, in dem auf die Arbeiter ge-

schossen wird. Der Dachvorsprung verbirgt den Offizier. Die Menschen werden überraschend aus dem Hinterhalt angegriffen. Die Aufnahme der Straßenarchitektur charakterisiert die Handlung als Unrechtstat.

Nach den Schüssen stürmt die Menge wie in *Oktober* (1928) panisch in alle Richtungen. Einzelne fallen. Ihre Körper bilden schwarze Silhouetten auf dem Boden. Die dunkel gekleideten Menschen kontrastieren hart mit dem weißen Schnee auf der Straße ähnlich dem Effekt in einem Schwarz-Weiß-Film, nur hier farbdramaturgisch erweitert durch die vereinzelt roten Fahnen, die die Demonstranten mit sich tragen.⁹⁴ Die Szene ist eingebettet in die vorherige Verhaftung Liebknechts und Luxemburgs und den anschließenden Befehl zur Tötung beider im Hotel Kaiserhof.

Auch Bondartschuk wiederholt in *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) dieses Bild: Auf einem großen Platz, auf den mehrere Straßen zulaufen, treffen vier gewaltige Demonstrationszüge zusammen. Aufgenommen von erhöhtem Standpunkt in einer Totalen fallen die roten Fahnen und Transparente in der Menschenmasse auf. In diese spontane und friedliche Erhebung des Volkes gegen die provisorische Regierung, die – wie im Film behauptet wird – nicht von Lenin organisiert worden war, schießt, kaum dass sich die einzelnen Demonstrationszüge auf dem Platz vereint haben, ein einzelner Soldat mit einem Maschinengewehr von einem Haus außerhalb des Bildes in die Massen. Wie bei Maetzig und Eisenstein zeigt eine Totale die getroffenen, niedergestreckten Opfer aus der Menschenmasse, die den Boden bedecken, nachdem die Überlebenden zurückgewichen sind. Eine einzige Nahaufnahme zeigt einen Erschossenen neben einer roten Fahne auf dem Straßenpflaster (**Abb. 94**).

Die Regisseure von *Ernst Thälmann* (1986), die sich Bondartschuks Film zum Vorbild nehmen sollten, begannen Teil Eins des

Zweiteilers ebenfalls mit dramatischen Straßenkämpfen während des Blutmais 1929. Nach dem Vorspann spielen in der ersten Szene Kinder auf einer Straße. Aus einem Hauseingang treten zwei junge Männer. Sie tragen Nelken in ihren Knopflöchern; so wusste jeder DDR-Zuschauer sofort, dass sie auf dem Weg zu einer Demonstration sind.⁹⁵ Die Kamera folgt ihnen und fängt dabei Alltagsleben in einem Berliner Arbeiterviertel ein. Kutscher entladen ihre Waren am Straßenrand, die typischen mehrstöckigen Mietshäuser der Jahrhundertwende säumen die Straßen. An einer Bushaltestelle entsteigen Männer einem Doppelstockbus. Sie kaufen bei einem Straßenverkäufer rote Nelken und vereinen sich mit weiteren Arbeitern zu größeren Gruppen. Einige haben rote Fahnen dabei. Handlungsort ist die Kösliner Straße im Berliner Wedding.⁹⁶ Diese Straße galt in der Weimarer Republik als Zentrum der aktiven Kommunisten. Eine Auseinandersetzung mit der Polizei am 1. Mai 1929 eskalierte und ging als sogenannter Blutmai 1929 in die Geschichte ein. An diesem Tag hatte trotz des vom Berliner Polizeipräsidenten Karl Zörgiebel (1878–1961) erlassenen Demonstrationsverbots die KPD zu Versammlungen aufgerufen, gegen die die Polizei, die mit einem kommunistischen Aufstand rechnete, brutal vorging. Über 30 Menschen wurden getötet, mehrere verletzt.⁹⁷

Der Film betont zunächst die friedliche Stimmung, die auf der Straße herrscht. Die Arbeiter wirken gelassen, freundlich, sie erwarten nichts Böses. Die Sonne scheint. Die Kamera erfasst auf Augenhöhe zwei Mädchen, die ihrem rollenden Reifen auf den Fahrdamm folgen. Hufgetrappel wird hörbar. In den Vordergrund schieben sich Pferde, auf denen Polizisten sitzen. Die Mädchen ziehen sich eingeschüchtert zurück. Im nächsten Bild marschiert eine Schalmeykapelle des RFB (Roter Frontkämpferbund) musizierend auf die Kamera zu. Auch vor diese drängen sich im Vordergrund Polizisten, die mit ihren



Abb. 94 Screenshot aus: *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983)

Schlagstöcken und Körpern eine Mauer gegen die Musiker bilden. Vor die friedlich demonstrierenden Arbeiter stellen sich Polizisten zu Fuß und beritten auf. Sie brüllen: „Straße räumen!“ Ein Kind wird von seiner ängstlich um sich blickenden Mutter fortgezogen. Die Polizisten drängen die Demonstranten zurück. Eine gewaltsame Auseinandersetzung beginnt, bei der die Polizisten mit Schlagstöcken auf die unbewaffneten Demonstranten einprügeln. Einem Fotografen, der ein leblos hingestrecktes Opfer auf dem Straßenpflaster ablichten will, wird von einem Polizisten die Kamera entrissen und zerstört. In Nahaufnahme wird der leblose Körper des Ermordeten neben einem roten Transparent mit Parole zum 1. Mai auf dem harten Straßenpflaster festgehalten. Sie ähnelt der Nahaufnahme Bondartschuks (**Abb. 94, 95**). Diese Hingestreckten stehen exemplarisch für die Opfer eines Straßenkampfes, die jede Revolution zwangsweise mit sich bringt.

Weitere Nahaufnahmen in *Ernst Thälmann Teil Eins* (1986) zeigen das brutale Vorgehen der Polizei: Zwei Arbeiter schleppen einen verwundeten alten Mann in einen Hauseingang. Von zwei Mädchen mit Schulranzen wird eines durch einen Streifschuss am Arm verletzt. Ein Polizist schießt auf ein Fens-



Abb. 95 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)



Abb. 96 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

ter, hinter dem eben noch eine Frau gestanden hatte. Unbeteiligte Kinder, Frauen und Alte werden bevorzugt als Opfer der gewalttätigen und aggressiven Polizisten dargestellt.

Solche Bilder wurden schon in früheren Revolutionsfilmen inszeniert: In der berühmten Treppenszene in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) lässt Eisenstein ein Baby im Kinderwagen, Alte und Mütter von Regierungstruppen bedrohen und gnadenlos niedermetzeln. Auch in dieser erfundenen Situation suggerieren die Bilder, dass Revolutionäre immer nur in Notwehr als Antwort auf ungerechtfertigte Regierungsgewalt kämpfen.

Nahaufnahmen wechseln in *Ernst Thälmann* (1986) mit Totalen, in denen Polizisten wahllos auf Demonstranten einprügeln. Eine Szene zeigt den bereits geräumten Teil der Straße, den im Hintergrund berittene Polizisten absperren. Im Vordergrund zielen zwei Polizisten an der Kamera vorbei. Das folgende Bild zeigt in Nahaufnahme, wie ein in das Bild hineinlaufender Arbeiter, von einer Kugel in den Rücken getroffen, zusammenbricht. Diese Bilder verorten das Unrecht eindeutig auf der Regierungsseite.

Mit der Darstellung einer historischen Feier zum ersten Mai zu Beginn des TV-Zweitellers wurde der DDR-Bürger an die jährlich

stattfindenden Maifeiern seines Landes erinnert, bei denen Anwesenheit Pflicht war, in denen aber viele in den 1980er Jahren eher lustlos mitparadierten.⁹⁸ Der Historienfilm sollte daran erinnern, unter welchen Gefahren das Recht auf solche Demonstrationen einst von den Arbeitern erfochten werden musste, die in der DDR dann aber zumeist nur noch eine „zur Schau gestellte Loyalität des Volkes gegenüber ihrer Regierung“ waren.⁹⁹

Wie bei Bondartschuk und Eisenstein wurden in *Ernst Thälmann* (1986), neben den Szenen einzelner Begebenheiten der Kämpfe Totalen aus erhöhter Perspektive dazwischen geschnitten: Zunächst stehen in der ersten dieser Aufnahmen der Demonstranten, aus deren Masse weiße Transparente und rote Fahnen ragen, den berittenen Polizisten gegenüber, die die Menschen daran hindern, die Straßenkreuzung zu überqueren. Dem folgt eine Szene, in der ein Reitertrupp mehrere Arbeiter vor sich hertreibt (**Abb. 96**). Das Schlussbild ist eine menschenleere Straße, auf der nur noch vereinzelt Mützen und Transparente liegen. Die Staatsmacht scheint über die Arbeiter gesiegt zu haben. Doch dass diese sich nicht kampflös in ihr Schicksal ergeben, macht die nächste Sequenz deutlich, die am Abend desselben Tages spielt:

„2. Bild

Köslinerstraße

Außen – Nacht

Durch das nächtliche Dunkel des Weddinger Gebiets, wo jede Straßenlaterne und jedes Licht in den Wohnungen erloschen sind, knallen Schüsse der Polizei, schneiden die Strahlen der Suchscheinwerfer und rattern die Motoren von Panzerwagen.

Etwas zurückgesetzt von der Kreuzung haben die Bewohner eine Barrikade errichtet. Eine Litfaßsäule wurde umgekippt, von einer nahen Baustelle Material herangeschleppt. Haustüren und andere feste Gegenstände sind als Hindernis für die Angreifer eingebaut worden. Hier haben sich Arbeiter verschanzt, um die Straße zu schützen, die Bewohner vor dem Polizeiterror zu verteidigen. Auch in Hauseingängen, Tor-

einfahrten und an Fenstern sind Arbeiter zu sehen.

Jenseits der Barrikade stehen Polizisten mit Gewehren in Hauseingängen und hinter der Deckung gepanzerter Fahrzeuge. Wenn sie glauben, diesseits der Straße Bewegung wahrzunehmen, feuern sie. Der Lichtkegel eines Suchscheinwerfers gleitet über Barrikade und Häuser.“¹⁰⁰

Fotografien vom Blutmai 1929 zeigen unter anderem die in den Berliner Arbeitervierteln gegen die einrückende Polizei errichteten Barrikaden. Im Thälmannfilm gleichen sie Verteidigungswällen, die die Arbeiter in ihrem Kampf gegen die Obrigkeit bauen, und stehen zugleich symbolhaft für ihre Entschlossenheit zur Revolution. Der Entwurf von Adam zeigt die nächtliche Straßenszene aus Sicht der Revolutionäre (Abb. 97): Die hohen Mauern der Mietskasernen begrenzen



Abb. 97 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

die Straße rechts und links. Quer im Vordergrund bildet eine aus umgekippten Wagen, Fensterläden, Kisten und Säcken errichtete Barrikade eine undurchdringliche Mauer. Hier wird ein Topos inszeniert: eine Barrikade als massiver Wall, der aus Notwehr zur Verteidigung gebaut wurde und auf dem eine einzelne rote Fahne weht, wodurch das Bauwerk politisch wird.

Barrikaden, seit dem 19. Jahrhundert Verteidigungsinstrument gegen bewaffnetes Militär bzw. Polizei, sind Symbol einer im Kräfteverhältnis unterlegenen Gruppe gegenüber der Staatsmacht, bzw. wie in der Oktoberrevolution: einer siegreichen Gruppe über die Staatsmacht.

In frühen DEFA-Filmen sind sie häufig zu sehen, auch wenn die Geschichten mit revolutionären Ereignissen nur schwer in Zusammenhang zu bringen waren wie z. B. in *Semmelweis – Retter der Mütter* (1950, R: Georg C. Klaren). Ein Film über Doktor Ignaz Semmelweis (1818–1865), der die Abhängigkeit des Kindbettfiebers von mangelnder Hygiene entdeckte, war seit 1941/42 geplant. Nach Kriegsende bearbeitete die DEFA den Stoff erneut und dichtete dem Arzt eine historisch nicht belegbare Beteiligung an der Revolution von 1848 an. Auf diese Weise konnte der Film um aufwendige Szenen mit Barrikadenkämpfen erweitert und Semmelweis auch als politischer Held im marxistisch-leninistischen Sinne dargestellt werden.¹⁰¹ In dem vollständig in den Studios von Babelsberg gedrehten Film wurden zwischen zwei Häuserfronten Barrikaden, bestehend aus Steinen, Brettern, Wagenrädern und Ähnlichem, errichtet, wie es auch von zahlreichen Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert bekannt war.

Eine übermannshohe Barrikade, auf deren höchstem Punkt ein Mann mit Fahne steht, wurde auch für den DEFA-Film *Und wieder 48* (1948, R: Gustav von Wangenheim) inszeniert. Dieser aus Wagen, Kar-

ren, Körben, Fässern, Säcken und ähnlichem Material gebaute Wall füllt auf der Entwurfszeichnung von Eplinius mehr als die rechte Hälfte des Blattes aus. Der Hintergrund zeigt Fassaden von Mietshäusern (**Abb. 98**). Durch die starke Schräglage der Gegenstände erhält die Barrikade eine Dynamik, die ihren Charakter als Mittel des Kampfes unterstreicht, was der Film so nicht umsetzte. Direkt nach dem Vorspann fährt die Kamera von unten in einer Nahaufnahme an die Barrikade heran, auf der ein Kämpfer mit der Fahne am höchsten Punkt steht, bevor er von dieser herunterspringt. Mit dem Kameraschwenk, der den Fahnen Träger begleitet, wird ein Filmset sichtbar und dem Zuschauer klar: Die Barrikade ist nur eine Kulisse. Im Gegenwartsfilm wird ein historischer Film über die Revolution von 1848 gedreht. Der Barrikade gleich zu Beginn des Films kommt eine symbolische Funktion zu: Der Zuschauer wird zunächst in die Zeit der Straßenkämpfe im 19. Jahrhundert versetzt, bevor er mit dem eigentlichen Thema des Films, der Auslegung von Geschichte in der Gegenwart, die ebenfalls hart erkämpft werden muss, wie der Film erzählt, konfrontiert wird.

Laut Drehbuch war für den Vorspann von *Das Lied vom Trompeter* (1964) Folgendes geplant:

„Arbeiter auf einer improvisierten Barrikade. Unter ihnen Fritz und auf erhöhtem Standort Borsdorff. Borsdorff blickt spähend nach vorn. Dann gibt er Fritz mit dem Arm ein Zeichen. Fritz springt auf die Barrikade, hebt seine Trompete und bläst. Die Arbeiter stürmen zum Angriff vor, über die Barrikade hinweg, die Straße hinunter.“¹⁰²

In der Filmhandlung, die historische Ereignisse in Halle zwischen 1914 und 1925 thematisiert, sind keinerlei Barrikadenkämpfe



Abb. 98 Willy Eplinius: Szenenbildentwurf für *Und wieder 48* (1948)

enthalten. Auch hier galt es, mit den Eingangsbildern in erster Linie die politische Einstellung einer Gruppe zu charakterisieren, die bereits vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges gegen diesen demonstriert habe, nach dem Krieg gegen die ungerechte herrschende Ordnung von Polizei und Freikorps kämpft und an dessen Ende 1925 Fritz, der sogenannte „kleine Trompeter“ bei der Rettung Thälmanns den Heldentod stirbt. In der Endfassung des Films sind die Barrikadenszenen nur im Vorspann als unbewegte Standbilder zu sehen, über denen die Namen der Mitwirkenden eingeblendet sind. Die Barrikaden haben eher Symbolwirkung. Sie charakterisieren die Kampfbereitschaft der Hallenser Kommunisten.

Ein vergleichbares historisches Ereignis mit Initialzündung für den Umsturz ei-

ner Gesellschaftsordnung wie die Oktoberrevolution in der Sowjetunion, die auch noch mit Thälmann in unmittelbarem Zusammenhang gestanden hätte, hatte es in Deutschland nicht gegeben. Keine der revolutionären Erhebungen in Deutschland hatte zu einer Neuordnung der Gesellschaft im Sinne der Kommunisten geführt. Dennoch sollten für die Thälmannfilme verschiedene revolutionäre Begebenheiten inszeniert werden, da eine Revolution aus kommunistischer Sicht unabdingbar für eine Weltveränderung ist.¹⁰³

In dem Bemühen, der russischen Revolution eine deutsche folgen zu lassen, kam es im Oktober 1923 zu einer von den Kommunisten initiierten Revolte, die einen Umsturz in ganz Deutschland nach sich ziehen sollte. Es blieb jedoch bei regionalen Kämpfen.



Abb. 99 Willy Colberg: *Ernst Thälmann im Hamburger Aufstand*, 1954, Öl auf Leinwand, 112 × 168 cm, DHM Berlin

Der sogenannte Hamburger Aufstand war bereits nach zwei Nächten beendet. Dennoch nimmt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) die Darstellung dieser historischen Episode viel Raum ein. Thälmann war an der Organisation und Durchführung der Aktion beteiligt. Das 1954 entstandene Gemälde von Willy Colberg (1906–1986) *Ernst Thälmann im Hamburger Aufstand* zeigt ihn in als Leiter desselbigen (**Abb. 99**). Vor dem Hintergrund einer abendlichen Straßenszene mit Häusercke und Hochbahnbrücke stehen auf dem Ölbild mehrere bewaffnete Arbeiter, die sich um Thälmann versammelt haben und dessen Ausführungen lauschen. Im Vordergrund sind lose Pflastersteine und Materialien zu sehen, die darauf hindeuten sollen, dass die Arbeiter gerade dabei sind, eine Barrikade zu errichten und ihre Tätigkeit nur kurz unterbrochen haben, um von Thälmann Anweisungen zu erhalten.

Spektakuläre Barrikadenkämpfe um einen Garagenhof im Hamburger Stadtteil Barmbek wurden in den Studios von Babelsberg inszeniert.¹⁰⁴ Zunächst zeigt der Film eine Totale vom Garagenhof aus starker Obersicht. Ein im Studio gebautes Modell vermittelt die Situation der nächtlichen Straßenszene, die später in den Spielszenen

auf dem Studiogelände in gebauten Kulissen vor großen bemalten Prospekten umgesetzt wurde. Die Arbeiter verteidigen sich hinter Barrikaden, die sie unter anderem aus einer umgestürzten Straßenbahn errichtet haben (**Abb. 100**).

Bei Tageslicht wurden Barrikadenkämpfe im Stadtraum gedreht: Zu Beginn des Hamburger Aufstandes soll die Einfahrt eines Zuges mit Reichwehrtruppen nach Hamburg verhindert werden. Thälmann schickt einige Arbeiter zum Bahndamm:

„Eisenbahner schleppen eine Eisenbahnschiene den Bahndamm hinauf. Die Kamera schwenkt mit ihnen mit. Auf den Bahndamm pflanzt Otto Kramer mit kräftigem Ruck eine rote Fahne auf eine Barrikade aus Eichenschwellen und Schienenteilen, die auf einer Brücke die Strecke sperrt.

Zu beiden Seiten des Bahndamms ragen die Rückseiten proletarischer Mietskasernen mit kahlen Balkons empor.“¹⁰⁵

Bereits die Beschreibung im Drehbuch zeigt, dass hier erneut der Topos einer Barrikade zu sehen sein sollte. Die Arbeiter positionieren sich vor den Brandwänden und zu den Schienen hin offenen Hinterhöfen der



Abb. 100 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Häuser am Bahndamm. Gedreht wurde in Berlin, Prenzlauer Berg. Für den Ortskundigen ist der Hintergrund durchaus als Berlin zu erkennen. Es kam den Filmemachern in diesem Fall weniger darauf an, Hamburger Stadtlandschaft exakt zu treffen. Zugunsten aktionsreicher Kampfhandlungen wurde auf eine akribische Wiedergabe des Hamburger Stadtbildes verzichtet. Entscheidend war, eine typische großstädtische Arbeitersiedlung des späten 19. Jahrhunderts einzufangen. In der Aufnahme entsteht der Eindruck, die Arbeiter im Vordergrund verteidigten mit ihren Waffen im Anschlag direkt ihr Wohnviertel im Hintergrund.

Hinter der auf den Schienen errichteten Barrikade kommt der Zug mit den Reichwehrtruppen zum Stehen. Einer der Arbeiter übergibt sein Gewehr einem Genossen, steigt über die aufgestapelten Schwellen und läuft auf den haltenden Zug zu. Die Kamera nimmt ihn nun vor der Barrikade auf. Im Gegenbild hält sie die aus dem Zug blickenden Soldaten fest, die ihr Gewehr im Anschlag halten, jedoch nicht auf den Arbeiter schießen, der sie zum Überlaufen überreden will. Ein Offizier springt vom Wagon und erschießt den unbewaffneten Revolutionär. Die hinter den Bahnschienen, der Barrikade und im Bahnwärterhäuschen positionierten Arbeiter eröffnen nun ihrerseits das Feuer auf den Zug. Nachdem der Offizier und einige Soldaten gefallen sind, setzt die Lokomotive zurück.

„Die Arbeiter heben den toten Kuddel Riemöller auf. Während das Geräusch des abfahrenden Zuges leiser wird, flattert in den weißen Dampfschwaden die rote Fahne auf der Barrikade.“¹⁰⁶

Hinter der Barrikade legen die Arbeiter den Getöteten nieder (**Abb. 101**). Der Einfluss von Bildikonen wie Delacroix *Die Freiheit führt das Volk* wird deutlich. Es gibt viele Paral-



Abb. 101 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

len: eine einzelne wehende Fahne ist der höchste Punkt in der Mitte des Bildes; eine Menschengruppe bewegt sich in dynamischer Dreiecksform über das Bauwerk aus Holzbohlen bzw. Brettern; Tote werden als Opfer des revolutionären Kampfes inszeniert.

Im Film kämpft Thälmann selbst nicht aktiv mit, sondern ist, wie es auch das Gemälde von Colberg darstellt, der vor Ort agitierende Leiter und überlegene Strategie.¹⁰⁷ Qualifiziert habe er sich durch eifriges Studium: Zu Beginn des Films sieht ihn der Zuschauer bei der Lektüre von Lenins *Staat und Revolution*.¹⁰⁸ Aus ihr habe er gelernt, dass der bürgerlich-parlamentarische Staat durch eine Revolution zerschlagen werden müsse.

Empört über die Darstellung Thälmanns in Maetzig's Film schrieb der Kommunist und Zeitgenosse Thälmanns Erich Wollenberg:

„Thälmann hat den Aufstand weder geleitet noch überhaupt an den bewaffneten Kämpfen teilgenommen.“¹⁰⁹

Der später während des Großen Terrors in der Sowjetunion ermordete Hans Kippenberger (1898–1937) und der zum lin-

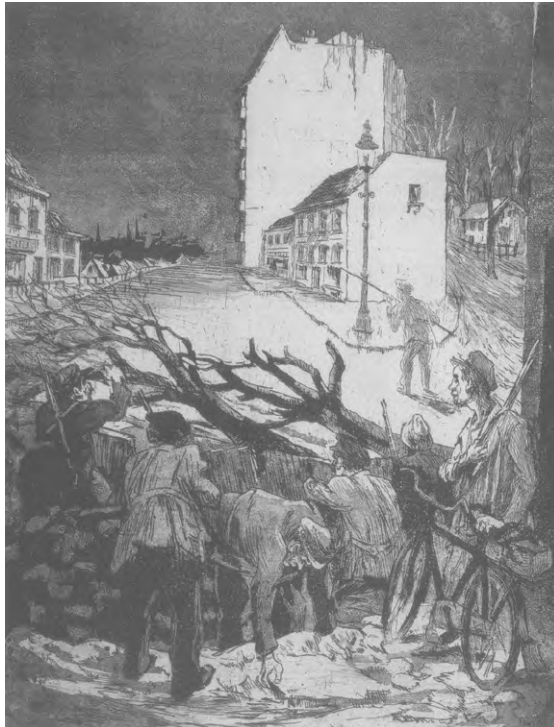


Abb. 102 Willy Colberg: *Hamburger Aufstand 1923* – *Bills-tedt*, 1953, Privatbesitz

ken Parteiflügel zählende Hugo Urbahns (1890–1946) waren die politischen und militärischen Leiter.¹¹⁰ Im Film wird allein Thälmann als Kopf der Aktion gezeigt. Er wird damit als Revolutionär interpretiert, der sich wie in der Legende um das Vorbild Lenin von allen anderen abhob.

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954) inszeniert Thälmann bei Besuchen der Kämpfer hinter den Barrikaden. Ähnlich der Darstellung auf Collbergs Gemälde wird er von den Arbeitern umringt, die auf seine Anweisungen warten. Um abendliche Stimmung zu erzeugen, wurden hinter der Barrikadenkulisse Prospekte aufgestellt, die mit typischen Arbeiterhäusern einer Großstadt und dunkelblauem Nachthimmel bemalt

waren. Auffallende Ähnlichkeit haben diese Filmbilder mit einer Radierung Colbergs vom Hamburger Aufstand von 1923. Solche Bilder belegen den wechselseitigen Einfluss von Film- und Bildkunst die sich gegenseitig immer wieder in ihren Inhalten bestätigen (**Abb. 102**).

Obwohl die kämpfenden Arbeiter den Regierungstruppen zahlenmäßig und technisch weit unterlegen waren, konnten sie durch die Nutzung der Kanalisation die Kämpfe zwei Tage lang durchhalten. Der Film vermittelt diese Strategie über den Raum: Über die unterirdischen Abwasserkanäle Hamburgs können die Revolutionäre sämtliche Kampfplätze in der Stadt schnell erreichen, ebenso schnell wieder verschwinden und sich neu sammeln. Im Nachwuchsatelier von Babelsberg wurde ein verzweigtes Röhrensystem einer Abwasserkanalanlage unter der Leitung von Szenenbildner Schiller gebaut. Die farbigen Entwürfe zeigen unübersichtlich verzweigende überwölbte Gänge aus gelben Ziegeln (**Abb. 103**). Die Schauspieler laufen auf Gehsteigen durch die rundbogigen Öffnungen. Wasser fließt unterhalb der Wege. An verschiedenen Stellen führen Treppen und Leitern nach oben. Der Hauptzugang erfolgt über ein rundes Kanalisationshäuschen in einem Park. Im Entwurf ist dieses in eine idyllische Gartenlandschaft eingebettet (**Abb. 104**). Für den Film wurde am Rande des Treptower Parks in Berlin eine Kulisse errichtet. Das Häuschen liegt versteckt ohne direkten Zugang hinter herbstlichen Laubbäumen und gleicht so eher einem geheimen Zugang als der Entwurf.

In der unteren Etage dieses Rundbaus hat Thälmann seine Kommandozentrale. Von dort aus ordnet er an, wohin sich die Arbeiter zu einzelnen Gefechten begeben sollen. Dieses Bild gelangte als historische Abbildung auch in die DDR-Schulen. Eindeutig ist Maetzig's Film (1954) Vorbild für das Mo-

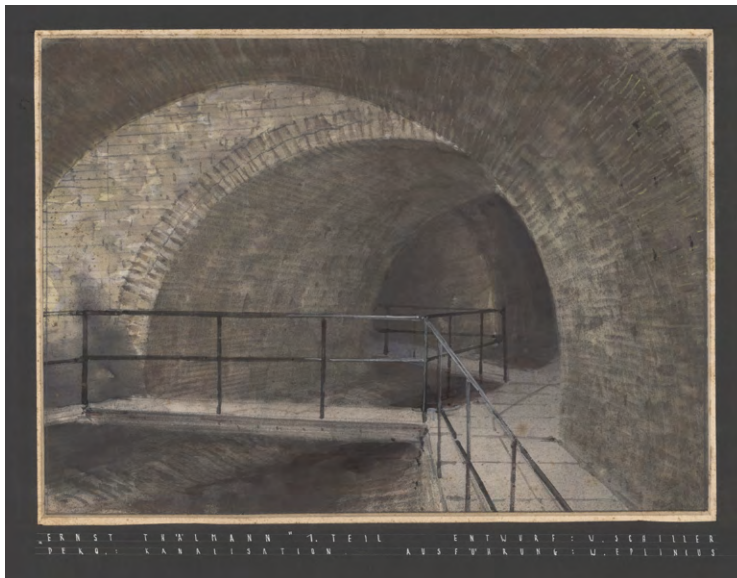


Abb. 103 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 104 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 105 Rolltafel für die Schule nach einem Gemälde von Hans Moczny

tiv auf einer Rolltafel, geschaffen nach einem Gemälde von Hans Moczny, auf der nicht nur Thälmann hinter einer Holzkrise agitierend und in der gleichen Bekleidung wie im Film, sondern auch die fiktiven Figuren zum Teil wiedererkennbar gemalt wurden (**Abb. 105**). Einzige Frauenfigur auf dem Bild ist ein blondes Mädchen mit rotem Pullover und beigefarbener Jacke wie Änne. So verwundert es nicht, dass auch der Fernsehfilm Jahrzehnte später erneut dieses Bild inszeniert.

Auch in *Ernst Thälmann* (1986) leitet Thälmann die Kämpfe aus dem Untergrund. Die Kamera zeigt einen nächtlichen Hof „In einer ‚friedlichen‘ Straße [...] vor einem ‚gutbürgerlichen‘ Haus.“¹¹¹ Von diesem aus geht Thälmann mit zwei Begleitern „durchs Treppenhaus in den Garten“ in „ein Quergebäude“. „Sie betreten Kellergänge und passieren Feuertüren. Schließlich gelangen sie in einen kleinen Hof, den sie überqueren“, „Hintereingang einer Kneipe“.¹¹²

Im „Bierkeller“ trifft Thälmann auf eine Gruppe revolutionärer Kämpfer. Wie schon 30 Jahre zuvor wird Thälmann als Agitator in einer revolutionären Situation in unterirdischen Räumen inszeniert. Das war 1986 bereits ein ähnlich starker Topos wie die obligatorische Darstellung von Barrikaden bei

revolutionären Erhebungen. Thälmann rät zum Abbruch der Aktion, da sie aussichtslos sei. Einer der Mitkämpfer wünscht in diesem Moment, in die Partei aufgenommen zu werden. Bei Maetzig tat dies die fiktive Figur Änne, gleichfalls in dem Augenblick, wo das Scheitern des Aufstands ersichtlich wird. Dieser Wunsch steht für den Glauben an die grundsätzliche Richtigkeit der Sache. Die Notwendigkeit einer Revolution und dass ihr Erfolg unausweichlich ist, sehen die Arbeiter, trotz ihres momentanen Scheiterns, ein.

Vorbild für die Interpretation Thälmanns als intellektuellem Kopf revolutionärer Aktionen waren für die Regisseure der Thälmannzweiteiler die filmischen Interpretationen Lenins während der Oktoberrevolution von Eisenstein und Bondartschuk. *Oktober* (1928) zeigt Lenin als Leiter einer Besprechung mit dem Zentralkomitee der Bolschewiki, das den bewaffneten Aufstand beschließt. Die Nahaufnahme eines Stadtplans mit Einzeichnungen verortet diese Planungen im Stadtraum und schreibt ihre Idee Lenin zu.

Auch in *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) ist Lenin in mehreren Szenen Mittelpunkt und Kopf einer kleinen Gruppe der Parteispitze in verschiedenen Innenräumen. Über Karten gebeugt oder vor diesen an der Wand agitierend ist er als der unabdingbare intellektuelle Motor der Oktoberrevolution charakterisiert.

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) diskutiert Thälmann mit Arbeitern von SPD, KPD und USPD im Versammlungsraum eines Gewerkschaftshauses über ihr Vorgehen beim Kapp-Putsch. Wie zu erwarten sind alle Arbeiter mit Thälmanns Vorschlag des Straßenkampfes gegen die Kapp-Leute einverstanden, nur der SPD-Vorsitzende Höhn will sich nicht anschließen. Nachdem dieser mit dem SPD-Vorstand den Saal verlassen hat, erläutert Thälmann das geplante Vorgehen. Wie bei Eisenstein fokussiert die Kamera in einer Nahaufnahme

einen Stadtplan. Thälmanns Hände schieben darüber ein Stück kariertes Papier, auf dem er mit Bleistift seinen Plan der Aktion skizziert. Durch diese Darstellung wurden Thälmanns Fähigkeiten eine die Gesellschaft umwälzende Revolution in großem Stil zu planen und anzuleiten, denen Lenins als ebenbürtig beschrieben.

Das Leben für die bessere Zukunft opfern – Szenenbilder heroischer Märtyrertode

So selbstverständlich in den DEFA-Historienfilmen die heroisierende Darstellung von Revolutionen war, war auch die ihrer Gefallenen. Sie waren nicht nur unvermeidlicher Teil der Kämpfe, sondern sie sollten auch verdeutlichen, dass ein wahrhafter Revolutionär bereit sein muss, für seine Sache zu sterben.

Auch in *Oktober* (1928) zeigt die Kamera neben den Totalen der idealisierten Erstürmung des Winterpalais Nahaufnahmen von durch feindliche Kugeln Getroffene.

Dieses Selbstverständnis offenbaren auch beide Thälmannzweiteiler: Szenen mit Opfern gehören zu den Kampfhandlungen dazu. In *Ernst Thälmann* (1986) bleibt es nicht bei den im Straßenkampf gefallen und verwundeten Opfern. Nach den auf Thälmanns Empfehlung hin abgebrochenen Barrikadenkämpfen mit der Polizei am 1. Mai 1929 setzt der Film seine Erzählung in einer Arztpraxis fort: Thälmann besucht den alten Mann, den in der Sequenz zuvor zwei jüngere Arbeiter in einen Hausflur geschleppt hatten. Wie der Zuschauer nun erfährt, befindet sich in dem Haus eine Arztpraxis:

„Die Praxis Dr. Brückners liegt im Grenzbereich zwischen einem Arbeiter- und einem bürgerlichen Viertel. Als Ernst Thälmann eintrifft, findet er die Praxis zu einem Lazarett umfunktioniert. Woh-

nung, Wartezimmer und Ordinationsraum sind überfüllt.“¹¹³

Ein Entwurf Adams zeigt einen dunklen Innenraum. In ihm sitzen und stehen mehrere Verletzte, in der Mitte im Vordergrund ein Mann, der sich einem vor ihm auf der Trage Liegenden zuwendet (**Abb. 106**). Im Film steht Thälmann neben dem sterbenden SPD-Mann Treppke, einer fiktiven Figur. Das Opfer bildet den Mittelpunkt der Szene. Um ihn herum befinden sich neben Thälmann weitere Arbeiter und der Doktor, der offensichtlich Sympathien für die Arbeiter hegt, deren Kämpfe ihm allerdings unverständlich bleiben: „Ihr mit eurer Politik!“ schimpft er. Willi will aufbrausen, aber Thälmann beschwichtigt: „Er tut doch genug.“

Die Haltung des Arztes ist bezeichnend. Wie bereits das Drehbuch schreibt, liegt seine Praxis „im Grenzbereich zwischen einem Arbeiter- und einem bürgerlichen Viertel.“¹¹⁴ Seine Bürgerlichkeit reflektiert der Film mit Hilfe der ihm zugeordneten Räume: Als weitere Verletzte hereingebracht werden, öffnet der Doktor eine Tür zu einem Zimmer, das nun ebenfalls für die Patienten genutzt werden darf. Der Kamerablick fällt in einen privaten Wohnraum des Arztes: die „gute Stube“. Ein mit langfransiger Spitzendecke bedecktes Tischchen rückt Dr. Brückner eigenhändig zur Seite.¹¹⁵ Rotbezogene Couch und Ohrensessel vor einer tapezierten Wand, Parkett und Teppich deuten einen Wohlstand an, der im Gegensatz zu den derb gekleideten, verletzten Arbeitern steht, die sich auf der Straße dem Kampf für eine bessere Zukunft stellen und nun in diesem Raum behandelt werden.

Die Interpretation eines Arztes als eines Bürgerlichen durch das Szenenbild hat ihr Vorbild in dem mehr als 30 Jahre früher gedrehten *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954). An den grundsätzlichen Idealen von Revolution und revolutionärer Politik hat-



Abb. 106 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

te sich über die Jahrzehnte nichts geändert. Stets ist der klassenbewusste Arbeiter selbst dem wohlmeinenden Bürgerlichen einen Schritt voraus und weiß, dass es ohne eine Revolution und die damit verbundenen Opfer keine bessere Gesellschaft geben kann.¹¹⁶

Auch bei den Kämpfen während des Hamburger Aufstands 1923 in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) besucht Thälmann eines der Opfer, einen ebenfalls älteren Arbeiter, der in einer Ecke der unterirdischen Kanalisation auf einer Trage liegt. Thälmann sitzt an seiner Seite. Doktor Matthies behandelt den Verwundeten (**Abb. 107**). Wie Dr. Brückner steht er den revolutionären Kämpfen verständnislos gegenüber: „Euch soll einer begreifen: Für den Frieden seid ihr und führt Krieg!“ „Krieg und Krieg Doktor, ist zweierlei!“ feuert ihm Thälmann markig scharf entgegen.



Abb. 107 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Auch Dr. Matthies wird durch Kostüm und Szenenbild als bürgerlich beschrieben: War es bei Dr. Brückner in *Ernst Thälmann* (1986) das gut möblierte Zimmer, wird der

Hamburger Arzt durch eine im Studio gebaute Straßenszene in einem vornehmen Stadtteil als nicht der Arbeiterschaft zugehörig charakterisiert (**Abb. 38**).¹¹⁷

Der verletzte Arbeiter sagt zu Thälmann: „Dat is dat eben. Auf dat wofür kommt dat an.“ Äußerungen dieser Art fallen häufig. Beim Scheitern von Aktionen wird stets betont, dass das Opfer seinen Sinn hatte, weil es im Dienst einer höheren Sache erbracht wurde.

Eines der in der DDR bekanntesten heroisierten Opfer war der 1925 erschossene Bürstenbinder und RFB-Hornist Fritz Weineck (1897–1925), der sogenannte „Kleine Trompeter“. Am 13. März 1925 sollte Thälmann im Halleschen Volkspark anlässlich seiner Kandidatur zum Reichspräsidenten sprechen. Die Polizei stürmte den Saal, um die Veranstaltung aufzulösen, was zu allgemeinen Tumulten führte, bei denen die Polizisten in die panische Masse feuerten. Dabei kamen insgesamt zehn Menschen ums Leben, einer von ihnen war Weineck. Sein Tod hatte nur mittelbar mit Thälmanns Auftritt in Halle zu tun.¹¹⁸ Dennoch wurde der 28 Jahre alte Spielmannzugs-trompeter zum Märtyrer verklärt. Noch im selben Jahr wurde ein Soldatenlied zum Lied *Der kleine Trompeter*¹¹⁹ umgedichtet. In der DDR wurde der Kult um Weineck fortgesetzt. Schüler lernten das Lied vom kleinen Trompeter und lasen die von Inge und Gerhard Holtz-Baumert geschriebene Geschichte: *Der kleine Trompeter und sein Freund*.¹²⁰

Im Jahr 1964 hatte der DEFA-Film *Das Lied vom Trompeter* (1964) Premiere. Für die Filmemacher war es nicht leicht, eine Geschichte um Weineck zu finden, mit der 86 Minuten gefüllt werden konnten.

„Tatsächlich haben die Figur des kleinen Trompeters, das Leben Weinecks, mit Ausnahme der letzten Phase, nichts Ungewöhnliches aufzuweisen, was sie a priori zum Helden machen würde unter den herkömmlichen Gesichtspunkten“,¹²¹

wurde bei der Stoffentwicklung festgestellt.

„Aus den genannten Gründen entstand auch die Notwendigkeit, in einzelnen Phasen der Geschichte und bei einigen Figuren die durch die Realität bestimmten Vorgänge zugunsten einer wirkungsvolleren und dabei die tiefere Wahrheit betonenden Gestaltung zu verändern, historisch belegte Fakten durch entsprechende Erfindungen zu ersetzen. Das betrifft [...] den Tod Weinecks, dem im Buch hinsichtlich einer Filmgestaltung nicht unbedingt die historische, aber die innere Logik, die dramaturgische Notwendigkeit mangelt. Nach unserer Ansicht beschädigen alle diese Veränderungen nicht die Wahrheit der Geschichte, sondern befördern deren Begreifbarkeit in der Filmgestaltung des Stoffes.“¹²²

Im Film rettet der RFB-Hornist mit seinem Trompetensignal dem Reichstagsabgeordneten und Präsidentschaftskandidaten Thälmann das Leben. In der großen Mittelhalle im Studio Babelsberg wurde der Saal des 1907 eingeweihten Volksparkgebäudes in Halle nachgebaut.¹²³ In dem stark überfüllten Innenraum stehen dicht gedrängt die Menschen. Die Polizei will die Versammlung auflösen, was in der bereits vorhandenen Enge unmöglich ist. Die Polizisten schießen in die Massen und lösen eine Panik aus. Einige RFB-Mitglieder bilden einen schützenden Kordon um den KPD-Vorsitzenden.¹²⁴ Weineck wird angeschossen und in ein Neben-zimmer getragen.

Nach der Rettungsaktion für Thälmann zeigt die Kamera den sterbenden Weineck auf einer Trage liegend im Vordergrund (**Abb. 108**), dahinter die Gesichter seiner Mutter und seiner Freundin, beide soweit zu Weineck hinuntergebeugt, wie es kaum über der am Boden stehenden Trage möglich wäre, jedoch für die Aussage offensichtlich nötig erschien. Durch



Abb. 108 Screenshot aus: *Das Lied vom Trompeter* (1964)

die Nahaufnahme der Figuren erhält die Szene ihre Intimität und wird emotional aufgeladen.

Ein Arzt stellt fest, dass er nichts mehr tun kann. Die Mutter ist in ein schwarzes Tuch gehüllt. Das Kostüm nimmt den zu erwartenden Trauerfall vorweg. Zwei Polizisten poltern in den Raum. Vom Fenster aus sehen sie einen Arbeiter, der auf der Feuerleiter in das Zimmer klettern will. Ihre Pistolen im Anschlag erwarten sie ihn. Weineck schmettert mit letzter Kraft ein Warnsignal aus seiner Trompete, bevor er endgültig niedersinkt und stirbt. Somit wird er direkt vor seinem Ende ein zweites Mal zum Lebensretter. Er stirbt im Dienst einer höheren Sache: der Rettung Thälmanns und damit des Kopfes der Partei.

Diese heroische Strebeszene erinnert in ihrer Inszenierung an Bilder, die in den 1930er Jahren die politische Gegenseite filmisch ähnlich umgesetzt hatte: Um den von Kommunisten ermordeten SA-Sturmführer Horst Wessel (1907–1930) wurde von den Nazis ein vergleichbarer Kult betrieben: Auch nach Wessels Tod wurde ein Lied geschrieben, welches kurze Zeit später zur Partei hymne der NSDAP wurde.¹²⁵ Im Jahre 1933 wurde über Wessel der Spielfilm *Hans Westmar* (1933, R: Franz Wenzler) gedreht, der seine Geschichte aus NS-Sicht erzählt, aber aufgrund seiner direkten Propaganda von Propagandaminister Goebbels wenig geschätzt wurde.¹²⁶

Auch Westmar stirbt im Film im Dienst einer höheren Sache, des Kampfes gegen die Kommunisten. Der sterbende SA-Mann wird im Krankenhausbett liegend, seine Mutter an seiner Seite, als schöner junger Mann ohne offensichtliche Verletzungen in Nahaufnahme präsentiert. Während an der geöffneten Krankenzimmertür seine SA-Kameraden noch einmal an ihm vorbeidefilieren, stirbt der Held. Es folgt eine Nahaufnahme seines Gesichts. „Deutschland“ ist sein letztes Wort, bevor der Kopf zur Seite fällt. Der Film endet mit einem Trauerzug für Westmar durch die Stadt. Er wird zu einer Demonstration, die nicht ohne Kampf-szenen der aufrechten SA-Männer gegen die bösartigen Kommunisten abläuft.

Die Verbildlichung von für die gerechte Sache sterbender Helden ist allerdings weder eine Erfindung der Kommunisten, noch der Nationalsozialisten, sondern hat eine lange Tradition. Verbreitet waren z. B. während des ersten Weltkrieges Totenzettel¹²⁷ und Postkarten, auf denen im Sterben liegende deutsche Soldaten von Engeln oder einer personifizierten Germania mit einem Siegeskranz geschmückt werden (Abb. 109).



Abb. 109 Postkarte, vor 1918

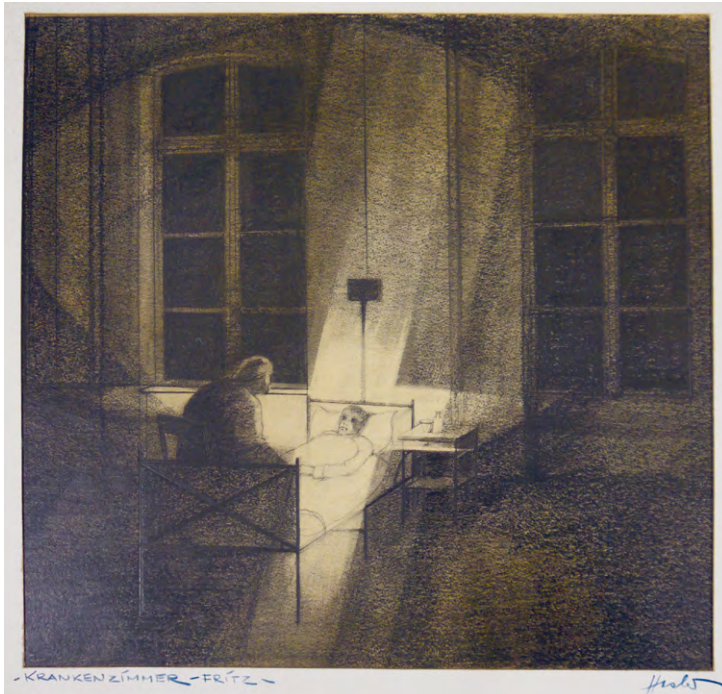


Abb. 110 Emil Hasler: Szenenbildentwurf für *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939)

In NS-Historienfilmen wird der Heldentod für eine höhere Sache oft prägnant ins Bild gesetzt. In *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) erfolgt dies mit Hilfe christlicher Symbolik: Kochs Assistent, der junge Dr. Fritz von Hartwig, infiziert sich durch die Forschung bei Dr. Koch am Tuberkelbazillus. Die Kamera zeigt im Vordergrund den der „galoppierenden Schwindsucht“ erliegenden Arzt. Dr. Koch weilt an seinem Bett. Von Hartwig sagt zu ihm: „Es war wert gelebt zu haben! Sie werden noch Großes schaffen.“ „So ist es nicht umsonst gewesen. Jetzt bin ich unsagbar glücklich.“ Diese Worte erinnern an die Aussagen des verletzten Arbeiters in der Kanalisation in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954).

In *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) wird das Sterben des Arztes und da-

mit sein Opfer durch mystifizierende Bilder verklärt. Langgezogene Lichter überblenden seinen Kopf auf dem Kissen. Diese verdichten sich zu einem hohen gotischen Fenster, darüber deuten Unschärfen Wolken an und symbolisieren, den Einzug des Opfers ins Himmelreich.

Bereits Szenenbildner Emil Haslers Entwurf für das Gespräch Dr. Kochs mit dem Kranken kurz vor dessen Ende zeigt über von Hartwig einen Lichtschein in Kreuzform, in dem er wie Jesus am Kreuz in der Mitte liegt (Abb. 110). Er visualisiert den im Film so nicht umgesetzten bevorstehenden Einzug ins Paradies. Der Vergleich mit Gottes Sohn drängt sich auf. In den Entwürfen Haslers wird die himmlische Verklärung von Hartwigs noch weitergetrieben: mehrere Bleistiftzeichnungen zeigen ein menschl-



Abb. 111 Emil Hasler: Szenenbildentwurf für *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939)

ches Antlitz umgeben von einem Strahlenkranz, wie aus sich selbst heraus leuchtend und dabei an christliche Darstellungen früherer Jahrhunderte erinnernd (Abb. 111).

Die Himmelfahrt Christi von Rembrandt van Rijn (1606–1669) z. B. zeigt den in den Himmel fahrenden in weiß gekleideten Jesus Christus in einem Strahlenkranz von Licht, das sich über seinem Haupt am höchsten Punkt des Bildes über ihm zu öffnen scheint. In Peter Paul Rubens (1577–1640) *Mariae Himmelfahrt* (um 1616–1620) wird Maria von Engeln nach oben gehoben,

ebenfalls in Richtung eines strahlenden und in hellem Licht aufreißenden Himmels.

Diese allgemein vertraute Bildsprache aus der Darstellung des Christus- bzw. Marienlebens misst nun auch im Film der wissenschaftlichen Arbeit Kochs und dem daraus folgenden Tod seines Assistenten eine sakral überhöhte Bedeutung zu und stellt dessen Opfer für die Menschheit dem Heiland gleichberechtigt an die Seite. Die Verbindung christlicher Ikonographie und die Darstellung des Leidens oder Sterbens kommunistischer Helden wird z. B. in einer Kollage von John Heartfield auf dem Deckblatt der AIZ deutlich, auf dem ein weinender Engel neben dem gefangenen Thälmann sitzt.¹²⁸

Mit Fortschreiten des Zweiten Weltkrieges spielt das Opfer des eigenen Lebens für eine vermeintlich gerechte Sache in NS-Propagandafilmen eine immer größere Rolle. In dem Durchhaltefilm *Kolberg* (1945), der von den schweren, aussichtslosen Kämpfen der Kolberger gegen die überlegenen Truppen Napoleons handelt und die Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges zum Kampf gegen die Alliierten motivieren sollte, muss die Hauptfigur Maria (Kristina Söderbaum) zahlreiche Verluste ihrer Liebsten hinnehmen. Die Darstellung dieses Sterbens geht mit einer Wertung einher: Ihr Bruder Friedrich fällt im Kampf gegen den Feind. Der Film zeigt den Toten ohne offensichtliche Verletzungen in sauberer Uniform als schönen Jüngling edel aufgebahrt von der Schwester, Bürgerrepräsentant Nettelbeck, Leutnant Schill und Kameraden betrauert, die neben ihm sitzen und stehen (Abb. 112). Der Tod des nicht kämpfenden, aus Sicht der Filmemacher überflüssigerweise schönggeistigen Bruders Claus, der mehr an seiner Geige hängt als an seiner Heimat, ist ein schmachvoller im Wasser als er versucht sein Instrument zu retten. Nur die weitaus taffere Schwester wohnt diesem Ereignis bei



Abb. 112 Screenshot aus: *Kolberg* (1945)

und beschimpft ihn, während sie gleichzeitig versucht ihn von seinem Vorhaben abzubringen.¹²⁹ Weder eine Trauergruppe, noch sein Leichnam werden gezeigt. In einer vorangehenden Szene hielt er sich, so als feige charakterisiert, während der Gefechte die Ohren zu.

Doch nicht nur in Diktaturen wurden Sterbende heroisch überhöht interpretiert. Der US-amerikanische Film *Quo Vadis* (1951, R: Mervyn LeRoy), der ein Jahr vor *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) in den westdeutschen Kinos aufgeführt wurde, hat inhaltlich und zum Teil auch räumlich einige Parallelen zu Maetzig's Thälmannzweiteiler: Hier sind es die von den Römern verfolgten Christen, die für ihren Glauben grausam gemordet werden und dieses Schicksal erstaunlich standfest erleiden. So wie die Kommunisten von Hitler zu Unrecht des Reichstagsbrandes bezichtigt werden, werden in *Quo Vadis* (1951) die Christen für Kaiser Neros Brandstiftung hingerichtet. Singend werden sie in der kaiserlichen Arena von hungrigen Löwen zerrissen. Und so wie in beiden Thälmannzweiteilern beim Scheitern der Aktionen jeweils ein Arbeiter um Parteaufnahme bittet, weil er die grundsätzliche Richtigkeit der Sache erkannt hat, tritt in *Quo Vadis* (1951) der rö-

mische Kommandeur Marcus Vinicius, der mit den Christen hingerichtet werden soll, zum christlichen Glauben über. Wie bei Thälmann geschieht dies nicht öffentlich, sondern in unterirdischen Verliesen, was die innere Überzeugung des Konvertiten hervorhebt.

Die Trauerfeier für Weineck und die anderen gefallenen Kämpfer im Hof des Volkspark Halle bildet in *Das Lied vom Trompeter* (1964) die Rahmenhandlung des Films. Die neun Särge der Opfer stehen aufgebahrt auf der Bühne, im Hintergrund erfasst die Kamera die trauernden Arbeiter. Jeweils von einem der Anwesenden macht die Kamera eine Nahaufnahme, bevor aus Sicht dieser Person, der Mutter, der Freundin, des Parteileiters, die Geschichte des kleinen Trompeters episodenhaft aus dem Off erzählt wird. Leiter der Veranstaltung ist kein Pfarrer, sondern der kommunistische Anführer der Gruppe Karl Borsdorff. Die Veranstaltung ist eine politische Demonstration. Sie entspricht einem durch andere Medien verbreiteten Topos. Jeder Bildband über Thälmann enthält zahlreiche Fotos, auf denen der Arbeiterführer auf Friedhöfen oder vor Denkmälern spricht, z. B. *Ernst Thälmann spricht anlässlich der Beisetzung von Opfern des Polizeiterrors vom 1. Mai auf dem Friedhof Berlin-Friedrichsfelde am 8. Mai 1929* oder *Ernst Thälmann während der Gedenkfeier für die Gefallenen des Hamburger Aufstandes auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg, Oktober 1927*. Irma Thälmann beschreibt in den *Erinnerungen an meinen Vater*, wie sie als vierjährige an einem derartigen Ereignis 1923 auf den Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg teilgenommen habe.¹³⁰ Beerdigungen sind nicht nur Orte der Trauer um verstorbene Genossen und Mitkämpfer, sondern Orte politischer Demonstrationen.

Daher verwundert es nicht, dass auch die Thälmannfilme diese Bildikonen präsentieren: In *Ernst Thälmann – Führer seiner*

Klasse (1955) erscheint Thälmann zu Beginn des Films auf der Beerdigung verunglückter Grubenarbeiter (**Abb. 65**).¹³¹

Auch *Ernst Thälmann* (1986) enthält eine Beerdigungssequenz: Hinein in die gemütliche Wohnung der Thälmanns in Hamburg, in der fröhlich einige Genossen mit Familie Thälmann gerade mit dem Essen beginnen wollen, platzt ein Arbeiter mit der Botschaft, dass einer der Parteifreunde Thälmanns von einem SA-Trupp erschlagen wurde. Thälmann verschiebt seine Rückreise nach Berlin, um an der Beerdigung teilzunehmen.

Die Bilder wechseln auf den Friedhof. Die Kamera zeigt nach einigen Nahaufnahmen der Trauernden eine Totale der Beisetzung (**Abb. 113**). Um ein offenes Grab mit dem noch nicht abgesenkten schwarzen Sarg haben sich im Halbkreis zahlreiche Menschen in Trauerkleidung versammelt. Einige tragen rote Fahnen, hinter ihnen die Landschaft eines birkenbewachsenen Waldfriedhofs. Nachdem der Gewerkschaftsfunktionär für den Ermordeten gesprochen und kondoliert hat, drängelt sich Thälmann vor den Pfarrer:

„Noch bevor der Pfarrer herantreten kann, löst sich Thälmann aus der Gruppe, in der er steht, und beginnt zu sprechen.“¹³²

Er verneigt sich vor dem Sarg. Dann spricht er vom gemeinsamen Kampf mit dem Verstorbenen gegen die Faschisten. Dabei nimmt die Kamera hinter den Trauernden zwei Polizisten mit auf, welche die Veranstaltung umrunden und scheinbar drohen sie aufzulösen. Aus der Beerdigung wird eine politische Demonstration.

Inhaltlich wäre der Film ohne diese Episode ausgekommen. Die Geschichte ist losgelöst von den Hauptsträngen und Figuren des Zweiteilers. Es ging wohl eher darum,



Abb. 113 Screenshot aus: *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

ein aus anderen Medien bekanntes Bild zu wiederholen, das sowohl zu Thälmann und seinen politischen Auftritten, als auch zum Kanon der Thälmandarstellungen gehörte.

Der zwei Jahre zuvor gedrehte Zetkinfilm *Wo andere schweigen* (1984) enthält eine vergleichbare Sequenz. Heimlich, da sie bereits von den Nationalsozialisten verfolgt wird, nimmt Zetkin mit ihrem SPD-Freund Gustav in einigem Abstand an der Beerdigung des fiktiven 21jährigen Fritz teil. Auch Fritz ist von Nazis erschlagen worden. Die Trauerveranstaltung wird von der Polizei überwacht. Ein nicht eingblendeter Redner spricht über den „Befreiungskampf der Arbeiter“.

Noch heute spielen Bilder von Demonstrationen auf Friedhöfen in der linken Szene eine große Rolle. An jedem zweiten Januarwochenende findet seit DDR-Zeiten eine der größten Berliner Demonstrationen statt. Verschiedene kommunistische und linke Verbände und Parteien aus ganz Deutschland vereinen sich zu einem Zug auf den Friedhof Friedrichsfelde, wo neben einem Gedenkstein für Liebknecht und Luxemburg die ehemaligen Parteigrößen der KPD/SPD und SED beigesetzt sind. An der Spitze marschiert die Führung der Partei *Die Lin-*



Abb. 114 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)



Abb. 115 Screenshot aus: *Trotz alledem!* (1972)

ke und legt vor allen anderen Kränze an den Gräbern von Liebknecht und Luxemburg nieder.

War einerseits die Betonung der Opfer und daher die Darstellung ihres Todes ein wiederkehrendes Bild im Film, wurde andererseits der Tod der historischen Helden nicht gezeigt, um damit diese „Führer“ in eine neue Gesellschaftsordnung als unsterblich, ihren Geist als bis in die Gegenwart fortwirkend zu interpretieren. In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) erzählt ein Sprecher aus dem Off vom Mord an Liebknecht und Luxemburg. Dazu werden Bilder eines Kanals mit Brücke eingeblendet (**Abb. 114**). Der Landwehrkanal in Berlin, in den die Leichen Liebknechts und Luxemburgs geworfen wurden, wurde im Studio als Modell gebaut und aufgenommen. Die Filmbilder wurden später dem DEFA-Dokumentarfilm *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden* (1967, R: Kurt Tetzlaff) über Käthe Kollwitz und ihre Arbeit an ihrem Antikriegsdenkmal eingefügt. Dem Dokumentarfilm folgt eine historische Fotografie des aufgebahrten Leichnams von Liebknecht, ein Motiv, das in den DEFA-Spielfilmen nicht vorkommt. Auch im DEFA-Dokumentarfilm *Rosa Luxemburg – Stationen ihres Le-*

bens (1971, R: Renate Drescher) wurde die Kanalszene aus Maetzigs Film zwischen sonst ausschließlich originale Fotografien und Filmszenen geschnitten.

Günter Reisch (1927–2014) nutzt in seinem Liebknecht-Film *Trotz alledem!* (1972) ebenfalls das bewährte Motiv. Nach den dramatischen Bildern der Erschießung einiger Revolutionäre durch Freikorpstruppen in einem Hinterhof wird eine winterliche Flusslandschaft eingeblendet (**Abb. 115**). Gedreht am Original, fährt die Kamera – wie im Thälmannfilm – langsam von den Baumwipfeln über eine Brücke nach unten, bis die spiegelnde Wasseroberfläche das Bild ausfüllt. Ein Kommentar war nicht mehr nötig, das Bild bekannt genug, um für den Zuschauer sofort mit der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs assoziiert zu werden. Danach setzt in *Trotz alledem!* (1972) der 3. Satz aus Beethovens Opus 26 ein. Das von Beethoven selbst als „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ benannte Stück lässt den musikkundigen Zuschauer das im Bild nicht Gezeigte erahnen. Zunächst werden Zeitungsausschnitte eingeblendet, die vom Mord an Liebknecht berichten, dem folgen winterlich verumtante Arbeiter zwischen Mietskasernen, die von der Ermordung in der Zeitung lesen.¹³³

Der Film endet mit einem gewaltigen Demonstrationzug durch Berlin. Mit diesen Bildern wird Liebnechts Tod nicht als ein Ende interpretiert, sondern als Beginn einer Erhebung. „Die Geschlagenen von heute werden die Sieger von morgen sein“ verkündet eine Erzählerstimme aus dem Off. Damit visualisiert der Film zugleich den Ursprung der in der Gegenwart alljährlich stattfindenden Demonstrationzüge zu den Gräbern Liebnechts und Luxemburgs auf dem Zentralfriedhof Friedrichsfelde in Berlin.

Diese Botschaft hat auch Maetzig in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) dem Tod seines Helden mitgegeben. Am Filmende wird er von seinen Bewachern aus seiner Zelle geholt. „Na, Sie wissen wohl, was jetzt kommt?“ fragt ihn ein SS-Mann mit auf ihn gerichteter Maschinenpistole. Thälmann sieht ihm in die Augen und antwortet dann mit nach innen gekehrtem Blick: „Ja, ein bessres Deutschland, ein Deutschland ohne Euch.“ Aufrecht und ohne erkennbare Furcht schreitet er aus der Mitte der Leinwand auf den Betrachter zu. Seine Mörder laufen hinter ihm. Aus dem Off zitiert Thälmanns Filmstimme aus Ostrowskis Roman: *Wie der Stahl gehärtet wurde*:

„Das Wertvollste, was der Mensch besitzt, ist das Leben. Es wird ihm nur ein einziges Mal gegeben und benutzen soll er es so, dass er sterbend sagen kann: Mein ganzes Leben, meine ganze Kraft habe ich dem Herrlichsten auf der Welt, dem Kampf für die Befreiung der Menschheit gewidmet.“¹³⁴

Die SS-Männer werden von roten Fahnen überblendet. Sie wehen hinter Thälmann als Schlussbild. Thälmanns Kopf in Nahaufnahme, marschiert er mit festem Blick auf den Zuschauer zu. Das Thälmannlied, mit der Liedzeile: *Thälmann ist niemals gefallen*¹³⁵ von Erich Weinert und Paul Arma setzt ein.

Mit den Fahnen aus dem Vorspann beider Teile werden die Filme optisch gerahmt. Dadurch dass Thälmanns Tod nicht sichtbar gemacht wird, wird er als unsterblich beschrieben. Er verkörpert eine Idee, die in der DDR leben wird, bzw. bereits Wirklichkeit geworden ist.

Auch der DEFA-Film *Der Teufelskreis* (1956, R: Carl Balhaus) zeigt seinen Helden, den des Reichstagsbrandes beschuldigten Kommunisten Georgi Dimitroff (1882–1949), am Filmende in Großaufnahme. In seiner Schlussrede vergleicht er seinen juristischen Sieg, den er mit einem allgemeinen Sieg für den Kommunismus gleichsetzt, mit Galileo Galilei (1564–1642), der im 17. Jahrhundert vor der Inquisition seine Aussage, dass sich die Erde um die Sonne dreht, widerrufen sollte. So wie diese These „später zum Gemeingut der ganzen Menschheit“ geworden sei, werde sich auch die Geschichte unausweichlich in nur eine Richtung entwickeln.¹³⁶

„Wir Kommunisten können heute nicht weniger entschieden als der alte Galilei sagen ‚Und sie bewegt sich doch‘ das Rad der Geschichte dreht sich nach vorwärts, und dieses Rad, [...] getrieben durch das Proletariat unter Führung der Kommunisten in aller Welt, wird sich durch keinerlei Ausrottungsmaßnahmen, durch keine Zuchthausstrafen und Todesurteile aufgehalten werden! Es dreht sich und wird sich drehen bis zum endgültigen Sieg des Sozialismus.“¹³⁷

Die Kamera fährt bei diesen letzten Worten im Film zunächst aus niedriger Perspektive um Dimitroff herum. Bei den letzten Worten wird sein Gesicht in Nahaufnahme gezeigt und dahinter die Totale des Gerichtssaals eingeblendet.

Auch *Ernst Thälmann* (1986) bedient sich dieser Bildsprache und endet mit einer

Rede Thälmanns im Sporthaus Ziegenhals, ein Ort, der in der DDR aufgrund dieses letzten Treffens der kommunistischen Führung vor dem Untertauchen in die Illegalität zum Gedenkort ausgebaut wurde.¹³⁸

„Thälmann steht vorn am Tisch und spricht [...] Neben ihm sitzen: Schehr, Pieck, Schneller, Ulbricht, Dahlem u. a. Insgesamt sind ca. vierzig Genossen versammelt.“¹³⁹

Trotz der Niederlage zieht Thälmann ein positives Fazit, denn die Kampfkraft der Arbeiterklasse in Deutschland sei gewachsen.¹⁴⁰ Er fordert alle auf, weiterhin für den Kampf bereit zu sein, da Hitler einen Weltkrieg entfesseln werde und es „der Bourgeoise Ernst damit [sei] die Partei und die ganze Avantgarde der Arbeiterklasse zu zerschmetterten.“¹⁴¹ Er ruft zur „Einheitsfrontpolitik“ auf.¹⁴²

„Jeder Kommunist – ein disziplinierter Kämpfer für die Arbeiter- und Bauernpolitik. Erfüllt eure revolutionäre Pflicht für den Sieg der deutschen Arbeiterklasse... dann werden wir auch in Deutschland den Sozialismus erleben!“¹⁴³

Mit dem letzten Satz fährt die Kamera nah auf Thälmanns Gesicht, während er dem Zuschauer direkt in die Augen schaut.

Sogar für den Jugendfilm *Aus meiner Kindheit* (1975) ist das Schlussbild eine Nahaufnahme des kämpferisch dreinblickenden Thälmann, auch wenn er hier noch keine Rede hält.

Diese Inszenierungen erinnern erneut an NS-Filme, in denen Gegenwartsbotschaften dem Zuschauer im historischen Gewand vermittelt werden sollten. In dem Bismarckfilm *Die Entlassung* (1942, R: Wolfgang Liebeneiner) muss der Reichskanzler am Ende seinen Posten räumen, doch wird mit seinem Porträt vor dem Hintergrund von Wer-

ners Gemälde *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches 1871* bekräftigt, dass seine Ideen weiterleben werden.¹⁴⁴ Auch der zwei Jahre zuvor gedrehte *Bismarck* (1940) endete mit Bismarcks kämpferischem Blick in eine imaginäre Zukunft.

In *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) hält der Arzt am Ende eine Rede in der Universität, nachdem er und seine Forschungen von den Gelehrten allgemein gewürdigt worden sind:

„Nichts darf uns abhalten, den Weg unserer Pflicht zu Ende zu gehen, der einzig und allein dem Wohl der leidenden Menschheit geweiht ist!“

Auch hier fängt die Kamera Koch aus niedrig liegender Perspektive ein. „Ihr jungen Menschen“, spricht er eine Reihe von Burschenschaftlern in vollem Wix mit gezogenen erhobenen Säbeln an, die nun eingeblenDET werden, „ihr werdet mich verstehen, wenn ich sage, dass es kein Leben und kein Vorwärts zu großen Zielen gibt ohne Opfer“.

In *Der alte und der junge König* (1935, R: Hans Steinhoff) ruft der sogenannte Soldatenkönig, Friedrich Wilhelm I. (Emil Jannings), alle Offiziere herein, zeigt auf seinen Sohn und sagt: „Generale, dies ist euer König“, zu Friedrich II. (Werner Hinz) spricht er seine letzten Worte, bevor er im Sessel niedersinkt: „Mach Preußen groß!“ Friedrich, der vor dem Sessel gekniet hatte, erhebt sich und wendet sich der Kamera zu. Während diese langsam einzoomt, bis nur noch sein Kopf das Bild füllt, schaut er über eine Minute lang mit strengem Blick den Zuschauer an.

Doch nicht nur Diktaturen bedienten sich dieser Bildsprache, bei der Botschaften direkt ans Kinopublikum gerichtet wurden. In Charlie Chaplins berühmtem Anti-Hitler-Film *The Great Dictator* (1940) wird am Filmende der kleine jüdische Barbier, den alle für Hitler halten, bei einer Rede gezeigt,

in der er mit Blick in die Kamera seine Zuhörer auffordert:

“Let us fight to free the world – to do away with national barriers – to do away with greed, with hate and intolerance. [...] In the name of democracy, let us all unite!”

Chaplin knüpft bewusst an die von den Nationalsozialisten benutzte Bildsprache an, um dann dem Zuschauer eine positive Botschaft zu vermitteln.¹⁴⁵

Den sterbenden Thälmann zeigt erst der Dokumentarfilm *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009). Er beginnt mit der Ankunft des KPD-Führers im KZ-Buchenwald. Thälmann wird als zu diesem Zeitpunkt „vergessen, krank, machtlos“ beschrieben und inszeniert.¹⁴⁶ Der Nahaufnahme einer Waffe in der Hand eines SS-Mannes, mit der auf Thälmann geschossen wird, folgt ein Bild seiner Leiche auf dem harten Steinboden. Thälmann spricht keine letzten Worte. In der Nachwendeinterpretation vermittelt er dem Zuschauer nur noch die Botschaft, dass er nichts mehr zu sagen hat.

Szenenbilder ideologischer Überlegenheit – Kommunisten in Gefängnissen und KZs

Neben den Toten, die die Kämpfe um eine bessere Welt fordern, gehören die Bilder von aufrechten Widerstandskämpfern in Gefängnissen zu einem sich ständig wiederholenden Motiv im DEFA-Historienfilm. So wurden auch die historischen Helden als Märtyrer interpretiert.

Am 3. März 1933 wurde Thälmann von den Nationalsozialisten verhaftet. Zunächst kam er ins Gefängnis Moabit, von dort in eine Gestapozentrale; ab 1937 saß er in Hannover, seit 1943 in Bautzen in Sachsen.¹⁴⁷ Fotografien von ihm in den Gefängnissen, die seine fast zwölfjährige Zeit des Darbens und seine



Abb. 116 Irma Thälmann: *Ernst Thälmann im Gefängnis Hannover*, 1943, Fotografie, aus: Ernst Thälmann. Bilder Dokumente Texte, S. 378

Standhaftigkeit propagieren sollten, gehören zu den wichtigsten Ikonen über ihn (**Abb. 116**).

In der zweiten Hälfte von *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) thematisieren zahlreiche Szenen Thälmanns langen Gefängnisaufenthalt. Von seinen Biographen wird er als schwere Zeit beschrieben, die den Helden jedoch nicht habe brechen können. Direkt nach der NS-Machtübernahme wurde der Reichstagsabgeordnete und KPD-Vorsitzende inhaftiert. Bis zu seiner Ermordung am 18. August 1944 blieb er in Gefangenschaft, meist isoliert in Einzelhaft. Nie wurde er vor ein Gericht gestellt. Während dieser Zeit wurde er von den Exilkommunisten zur Symbolfigur des antifaschistischen Widerstands verklärt.

Obwohl Thälmann mehrfach verlegt wurde, belässt es der Film bei einer Haftanstalt, deren genauer Standort nicht genannt wird. Die einzelnen Institute konkret zu bezeichnen, war weniger wichtig als den Symbolgehalt dieses Bildes zu festigen. Die Zelle Thälmanns baute Schiller mit beweglichen Wänden, um den Raum von allen Seiten aus aufzunehmen und gleichzeitig seine Enge betonen zu können (**Abb. 117**).

Kurz vor Thälmanns Ermordung fotografierte ihn seine Tochter in seiner Gefängnis-



Abb. 117 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)



Abb. 118 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

zelle. Dieses Bild wurde zur Ikone (**Abb. 116**). Es fehlt in fast keiner Veröffentlichung über Thälmann und erscheint daher auch in den Filmen. Beim Vergleich des Fotos mit der filmischen Darstellung in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) fällt die ähnliche Raumausstattung auf: die Heizung im Hintergrund und die Hefte auf dem Schreibtisch, auch die Haltung Thälmanns mit verschränkten Armen. Doch während auf dem Foto ein alt gewordener, hagerer Mann mit traurig gesenktem Kopf zu sehen ist, zeigt der Film einen gut genährten Thälmann in mittlerem Alter, im braunen Anzug und gerader Haltung. Sein Blick ist nicht niedergeschlagen, sondern entschlossen und kämpferisch (**Abb. 118**). Diese Charakterisierung Thälmanns in Gefangenschaft wurde auch durch andere Medien verbreitet; z. B. schuf ein Jahr vor dem Thälmannfilm der Künstler Hans Mocznay (1906–1996) ein Ölgemälde, auf welchem Thälmann in einer Gefängniszelle an einem Tisch sitzt und schreibt. Sein Blick geht aus dem Bild heraus in unsichtbare Ferne. Im Hintergrund das kleine Regal spricht mit seinen Büchern für Thälmanns geistige Tätigkeit. Ein Bild, wie es auch im Film hätte vorkommen können. Auch der Künstler Herbert Finneisen hat Thälmann

1954 in einer kargen Gefängniszelle als ungeborenen Helden dargestellt. Während auf der rechten Bildseite, perspektivisch in Thälmanns Rücken, seine Bewacher und ein Gestapomann stehen, sitzt im Vordergrund der gefangene KPD-Vorsitzende. Sein Blick geht über seine Schulter zu seinen Widersachern. Die zur Faust geballte Hand auf dem Tisch und die aufs Knie gestützte Linke sprechen für die energische, kampfbereite innere Haltung des Helden. Wie im Film trägt er über einem weißen Hemd eine braune Weste und Anzughose. Diese Kleidung verweist auf den Status eines besonderen Häftlings, in diesem Falle eines Politikers aus dem Parlament. Als solcher trägt er keine gewöhnliche Häftlingskleidung.

Die Spielfilmszenen der Fernsehdokumentation *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009) rücken von dem heroisierten Thälmannbild ab und zeigen gleichfalls einen über den Schreibtisch gebeugt arbeitenden Thälmann in einer Gefängniszelle, doch schaut er nicht kämpferisch, sondern müde und traurig drein. Um seinen körperlichen Verfall und die lange Dauer der Verhaftung kenntlich zu machen, wird er zum Ende des Films von einem wesentlich älteren Schauspieler verkörpert. Vorbild ist erneut die Fo-

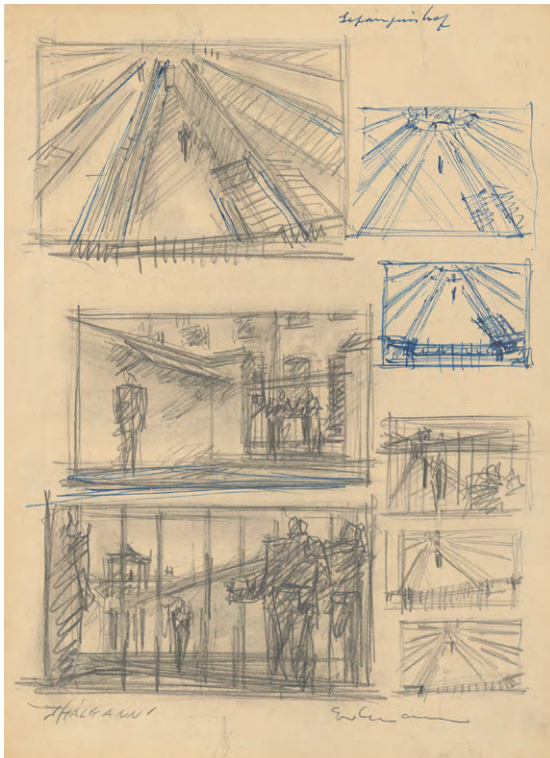


Abb. 119 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

tografie Irma Thälmanns, die aber anders als in Maetzig's Zweiteiler interpretiert wird. Grundsätzlich löst sich auch der Dokumentarfilm nicht von der Bildikone.

Neben der Fotografie Thälmanns in seiner Gefängniszelle waren Fotos, die ihn draußen beim Gefängnisrundgang zeigen, verbreitet. In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) sollte solch ein Foto nachinszeniert werden, doch wurde letztendlich eine von den Originalen abweichende szenographische Lösung gewählt: Szenenbildner Erdmann baute originalgetreu einen Teil des Gefängnishofs von Berlin Moabit nach, wo Thälmann zwischen 1933 und 1937 einsaß (Abb. 119). In einer Art Auslauf auf dreiecki-

gem Grundriss, von Mauern umgeben, die ein Insasse nicht zu überblicken vermag, mit nur einer Tür an einer Ecke, spaziert Thälmann auf und ab. Die Überwachung erfolgt von einem Turm in der Mitte. Diese Art von Gefängnisarchitektur nach englischem Vorbild, deren Ziel die komplette Isolierung einzelner Gefangener war, wurde im 19. Jahrhundert als Modellgefängnis Moabit errichtet.¹⁴⁸

Die Gefängnisräume charakterisieren im Film Thälmanns standhafte Haltung unter widrigen Bedingungen. Die Szene im Auslauf spielt 1942, als die deutsche Wehrmacht bis vor Moskau vorgestoßen ist. Der fiktive inzwischen zum Sonderbeauftragten SS-Offizier aufgestiegene, aus dem ersten Filmteil bekannte Reichswehrhauptmann, später Polizeihauptmann Quadde will Thälmanns Reaktion auf die Siegesmeldung von der Ostfront testen. Mit seinen von Alkohol und dem Sieg trunkenen SS-Kumpanen der Wachmannschaft zieht er vor das Gitter des Auslaufs und erwartet von Thälmann eine Reaktion. Dieser feuert ihm entgegen:

„Die Sowjetunion besteht schon mehr als zwanzig Jahre. Das Hitlerreich wird nicht so lange bestehen! STALIN BRICHT HITLER DAS GENICK.“¹⁴⁹

Diese Botschaft von Thälmanns Glauben an den Sieg auch in auswegloser Situation konnte vor dem Hintergrund der Gefängnisarchitektur, die zugleich Thälmanns Isolierung betont, ideal vermittelt werden, besser als mit Nachinszenierungen der bekannten Fotografien von Thälmanns Hofgängen.¹⁵⁰

Neben Thälmann wurden auch fiktive Figuren durch Gefängnisse im Film zu Märtyrern und Helden erklärt: In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wird Fiete nach dem gescheiterten Aufstand von 1923 inhaftiert und soll hingerichtet werden. Änne heiratet ihn und kann so zunächst die Urteilsvollstreckung aufschieben. Die anderen gefangenen



Abb. 120 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

Arbeiter treten in den Hungerstreik, um gegen das Todesurteil zu protestieren. Für diese Szenen wurde eine Gefängniskirche in den Studios von Babelsberg errichtet (**Abb. 120**). Erklärt wird dem Zuschauer die Unterbringung der Arbeiter in diesem Raum nicht, aber das bereits ein Jahr vor der Uraufführung des Films erschienene *Literarische Szenarium* schreibt:

„Da alle Gefängniszellen überfüllt sind, ist die Kirche in ein provisorisches Untersuchungsgefängnis umgewandelt worden. In dem großen, ausgeräumten Kirchenschiff sind auf dem Steinfußboden Strohsäcke ausgebreitet. Der Raum ist

überfüllt mit Gefangenen, die zum Teil verwundet sind und mit verbundenen Köpfen und Gliedmaßen auf den Strohsäcken liegen.“¹⁵¹

Ein Bezug irgendeines der Protagonisten zu der sakralen Funktion des Raumes ist weder im Film, noch auf den Entwürfen wahrzunehmen. Durch einen so großen Raum konnte der Zusammenhalt der Arbeiter beim Streik zum Ausdruck gebracht werden. Doch will der Film wahrscheinlich mehr sagen.

In dem westdeutschen Film *Der Hauptmann von Köpenick* (1956) nach dem Bühnenstück von Carl Zuckmayer (1896–1977) ist die Szene, in der der Gefängnisdirektor

seinen Insassen militärischen Unterricht erteilt, ebenfalls in eine Gefängniskirche verlegt worden.¹⁵² In diesem Film steht der Raum für die Einheit von staatlicher und kirchlicher Autorität. Beide wollen einen kadavergehorsamen Bürger heranziehen. Brav lassen sich die Gefangenen nach dem Gottesdienst vom Anstaltsleiter dazu anleiten, die Schlacht von Sedan nachzuspielen.

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954) musste begründen, warum die Arbeiter in der Geschichte siegen werden, obwohl sie den Aufstand von 1923 erfolglos abbrechen mussten. Der Raum Gefängniskirche symbolisiert das Überwinden gesellschaftlicher, in diesem Falle religiöser Autoritäten. Es findet kein Gottesdienst statt, auch zeigt sich keiner der gefangenen Arbeiter von den christlichen Insignien beeindruckt oder beeinflusst, im Gegenteil:

„Mit einem spitzen Stein ritzt ein Arbeiter eine Kerbe in den hölzernen Fuß des Kreuzifixes. Er zählt die Striche: es ist der siebente“,¹⁵³

erläutert das *Literarische Szenarium* eine Szene, die es im Film nicht gibt. Die Kirche wird zum Ort des Widerstandes gegen die Obrigkeit. Hier wird nicht für Fietes Errettung gebetet, sondern aktiv gekämpft. Die Arbeiter im Thälmannfilm sind an ihrer revolutionären Erfahrung gewachsen und setzen sich über staatliche und religiöse Autoritäten hinweg. Diese in Bilder übersetzte antireligiöse Haltung der Kommunisten steht in Kontrast zu der religiösen Bildsprache, der sich die Künstler bei der Thälmannpropaganda hin und wieder bedienten, wie z. B. in der Fotomontage Heartfields von 1936.¹⁵⁴

Im Gegensatz zu seinen Kameraden, deren Zusammenhalt im Widerstand gegen die Staatsgewalt durch den Gefängniskirchenraum verdeutlicht wird, wird Fiete einsam in seiner Zelle inszeniert. Sehnsüchtig geht sein Blick zu dem kleinen Fenster, das zu hoch



Abb. 121 Screenshot aus: *Dein unbekannter Bruder* (1982)

angebracht ist, als dass er einen Blick nach draußen werfen könnte. Bilder standhafter, dem Sterben geweihter Kommunisten in Gefängnissen der Nationalsozialisten erscheinen in unzähligen DEFA-Historienfilmen.

Der DDR-Fernsehserieteiler *Ernst Schneller* (1977, R: Rudi Kurz) thematisiert Episoden aus dem Leben des gleichnamigen Reichstagsabgeordneten und KPD-Mitgliedes. Im ersten Filmbild steht Schneller in grauer Jacke mit dem Rücken zum Zuschauer in einem kleinen Innenraum. Er blickt in Richtung des kleinen vergitterten Fensters auf der rechten Bildseite. Es steht für die Sehnsucht eines zu Unrecht verurteilten nach Freiheit. *Dein unbekannter Bruder* (1982) benutzt denselben Topos (**Abb. 121**). Dieses Bild ziert heute die DVD-Hülle.

Thälmann selbst erscheint in ähnlicher Haltung in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955): Dem Zuschauer den Rücken zugekehrt steht er am Ende seiner Zelle, deren Enge betont wird, indem gleichzeitig drei Seiten des Raumes im Bild sind. Ein unschuldig vor seiner Hinrichtung stehender Kommunist in *Das Beil von Wandsbek* (1951) steht in vergleichbarer Pose in ebensolch enger Zelle. So wird es auch in dem DDR-Fernsehreiheiler *Krupp & Krause Teil Drei Bis die Haie torkeln* (1969, R: Horst E. Brandt, Heinz Thiel) inszeniert. Der Kommunist Fred Krause wird von Maetzig's Thälmannardarsteller Simon verkör-

pert, so wird beim Zuschauer unweigerlich die Assoziation zu Thälmanns Gefängnisaufenthalt ausgelöst, wenn er bei den Nazis in einer winzig schmalen Gefängniszelle darben muss.

Regisseur Dudows Hauptprotagonist, der von den Nationalsozialisten inhaftierte Kommunist Hans Löning, wird wie Thälmann bei Maetzig in dem zeitgleich entstandenen DEFA-Film *Stärker als die Nacht* (1954) kurz vor seinem Tod in seiner Zelle beim Verfassen eines Briefes an seine Frau Gerda inszeniert (Abb. 122). Es handelt sich um eine Art politisches Vermächtnis, in dem er mitteilt „ganz ruhig“ zu sein, da er sicher ist, dass der Kommunismus siegen wird. Obwohl er weiß, dass er sterben muss, zeigt ihn die Kamera am Schluss lächelnd in einer Nahaufnahme, als sehe er die positive DDR-Zukunft voraus, die der Film in seinen letzten Bildern präsentiert: Baugerüste vor Hochhäusern, Studenten, die in die Berliner Humboldt-Universität gehen und moderne Traktoren auf wogenden Getreidefeldern. Diese Bilder sollen beschreiben, was dem Tod des Mannes Sinn verliehen hat, dessen Sterben selbst nicht inszeniert wird.

Unschuldige werden in kleinen dunklen, häufig schmutzigen Zellen einsam isoliert gezeigt. Speise, Beleuchtung und Betreuung sind karg. Die unermüdlich geistig arbeiten-



Abb. 122 Screenshot aus: *Stärker als die Nacht* (1954)



Abb. 123 Heinrich Vogeler: *Ernst Thälmann ruft*, um 1935, Tusche, weiß gehöht, Berlin Staatliche Museen zu Berlin – preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

den Helden müssen bei spärlichem Licht ihre Schriften für die Nachwelt verfassen, so z. B. auch Bebel in dem dreiteiligen Fernsehfilm *Bebel und Bismarck* (1987). Im Gegensatz zum Gezeigten berichtet Bebel selbst in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, dass er sich in der Haft von den Strapazen der letzten Jahre, in denen er sich als Handwerksmeister mit eigenem Betrieb und gleichzeitig als Parteivorsitzender der SPD und Parlamentsmitglied engagiert hatte, erholen konnte. Er nutzte die Zeit um sich weiterzubilden und schreibt von seiner „Haftuniversität“.¹⁵⁵

Da kaum ein Raum so gut geeignet ist, Unrecht zu betonen, wie der Kerker, wurde auch in der bildenden Kunst Thälmann häufig im Zusammenhang mit Kerkerstangen abgebildet. Heinrich Vogeler gestaltete 1935 die Tuschezeichnung: *Ernst Thälmann ruft* (Abb. 123). Herbert Sandberg zeigt in seiner 1963 geschaffenen Radierung Thälmann bei seinem Hofrundgang durch ein vergittertes

Fenster, das zwei Fäuste versuchen auseinanderzubiegen.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wird Thälmann hinter den Gitterstäben seiner Zelle gezeigt, während er verzweifelt mitansehen muss, wie Anne im von den Westalliierten Bomben getroffenen Frauengefängnis gegenüber stirbt.

Anders als die Zellen mit zu Unrecht eingesperrten Kommunisten wirken die Gefängnisräume, in denen Protagonisten der Gegenseite inhaftiert sind, weniger beklemmend. Auch wenn den kurzzeitig inhaftierten Offizieren vom Kapp-Putsch in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) die übliche Gefängnisausstattung: Tonkrug für Wasser, einfache Holzmöbel und eiserne Doppelstockbetten mit grauen Decken zugeordnet werden, ist die Zelle hell ausgeleuchtet und wirkt geräumig, besonders da die Kamera nur eine Ecke zeigt und so der Zuschauer die vollständige Größe des Raumes nicht erfassen kann. Niemand wird isoliert. Zudem kündigt der Hamburger SPD-Senator Höhn den Gefangenen ihre baldige Entlassung an.

Direktor Tilgner und Direktor von Decken, zwei fiktive Figuren, die jedoch in dem Film *Der Rat der Götter* (1950) für die Leitung der IG Farben stehen, müssen sich als Angeklagte in den Nürnberger Prozessen verantworten. Der Film zeigt sie in ihren in den Filmstudios erbauten Gefängniszellen der amerikanischen Besatzer. Es soll nicht der Eindruck entstehen, dass es ihnen dort besonders schlecht ginge. Zwar sind auch diese Räume karg ausgestattet, doch steht den Leitern der Industrie nicht nur ein Masseur und Reinigungspersonal zur Verfügung. Sie schlafen unter Daunendecken und Mabel, die Tochter des amerikanischen Industriellen Mr. Lawson bringt gutes Essen aus der amerikanischen Militärversorgung mit.

Karikiert wird die Gefangenschaft ehemaliger NS-Offiziere in Westdeutschland in

der Komödie *Der Hauptmann von Köln* (1956, R: Slatan Dudow). Unter der Leitung des fiktiven Generalfeldmarschall Kesselmeier plant ein Offiziersstab ehemaliger Nazis, von den Amerikanern dazu eingesetzt, den Dritten Weltkrieg von ihren Gefängniszellen aus. Kesselmeier bewohnt zwei Gefängnisräume, von denen der Größere an den Führerbunker erinnert: strategische Karten an Wänden und auf Tischen dominieren. Der zweite Raum ist als privater Rückzugsraum des Feldmarschalls eingerichtet. In dem kleinen, von dicken Gefängnismauern mit vergittertem Fenster umgebenen Zimmer steht dem Militärführer ein Bett mit Satindecke vor einem großen Wandgobelin zur Verfügung und als besonderer Luxus dieser Zeit, ein Fernseher. Das amerikanische Wachpersonal salutiert vor dem General; andere Gefangene servieren Sekt und erlesene Speisen.

Es war den DEFA-Filmemachern ein Anliegen deutlich zu machen, dass die Kommunisten längst als Gefangene der Nationalsozialisten darboten, bevor auch die Sozialdemokraten verhaftet wurden. Auch unter der Folter erweisen sich die Kommunisten zumeist tapferer als SPD-Angehörige. In *Der Teufelskreis* (1956) vermittelt bereits der Entwurf der Gestapozelle, in der kommunistische Widerständler eingesperrt wurden, einen unangenehmen Eindruck (**Abb. 124**). Der unter Straßenniveau liegende Raum mit seinen nackten Ziegelsteinmauern ist dunkel, niedrig und mit zahlreichen Gefangenen bereits überfüllt, als der sozialdemokratische Abgeordnete Wilhelm Lüring dort eingesperrt wird. Doch spätestens nach überstandener Folter und Ankunft im KZ wird der ehemalige SPD-Mann in die Gruppe der Kommunisten aufgenommen und ihm freundschaftlich die Hand gereicht.

Diese Art der Hierarchisierung im Leiden inszenierte auch Maetzig für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955): Nach der Befreiung eines KZs an der Ostfront trifft



Abb. 124 Herbert Nitzschke: Szenenbildentwurf für *Der Teufelskreis* (1956)

Fiete als KPD-Mitglied und Befreier auf das ehemalige SPD-Mitglied, den KZ-Insassen Dirhagen. Auch hier ist der Handschlag beider hochsymbolisch und nimmt unmittelbar Bezug zur Vereinigung von ostdeutscher SPD und KPD 1946 zur SED, deren Emblem ebenfalls zwei ineinander verschlungene Hände sind (Abb. 125).

Das Handschlagmotiv, als Versöhnungssymbol, wurde nicht nur von den Kommunisten benutzt.¹⁵⁶ Auch die politische Gegenseite bediente sich dieses Zeichens. Ein Wahlplakat für Hindenburg vom März 1932 zeigt den konservativen Politiker hinter zwei ineinander gelegten Händen. Bildikone ist bis heute der Handschlag Hitlers und Hindenburgs am Tag von Potsdam am 21. März 1933. Filmisch zeigte bereits der frühe Tonfilm *Kameradschaft* (1931, R: Georg Wilhelm



Abb. 125 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Pabst) dieses Motiv um damit die internationale Verbindung der Bergarbeiter anzuzeigen. Auch am Ende von *Brüder* (1929) steht ein Handschlag als Versöhnungsgeste.

Kommunisten sollten nicht als Opfer interpretiert werden, sondern als Helden, die mit „unerschütterlichem Glauben an den Sieg der gerechten Sache“ in den Tod gehen.¹⁵⁷ „Die Denkmale interpretieren das Opfer des Nationalsozialismus im Sinne eines heldenhaften Kampfes gegen den Faschismus“.¹⁵⁸ Bekanntes Beispiel ist die 1958 geschaffene Denkmalsgruppe im ehemaligen KZ Buchenwald. Aufrecht und entschlossen stellte der Bildhauer Fritz Cremer (1906–1993) die KZ-Häftlinge in seiner Gruppe dar. Mit kämpferisch erhobenen Fäusten und roter Fahne in den Händen wirken die ausgemergelten Figuren dennoch kraftvoll und zielstrebig. So sollten auch die Filme kommunistische Opfer interpretieren: trotz aller Entbehrungen stets im Kampf.

Eine der wichtigsten Thälmanngedenkstätten in der DDR war das KZ Buchenwald, wo Thälmann am 18. August 1944 ermordet wurde. In der DDR wurde ein Kellerraum in Buchenwald neben dem Krematorium zum Gedenkort ausgebaut.

„Die Erzählung von der heimlichen Gedenkfeier der Häftlinge der Desinfektionsbaracke wenige Tage nach seiner Ermordung wurde wie eine christliche Apostelgeschichte überliefert. Die Geschichte des Todes von Ernst Thälmann und Rudolf Breitscheid, verbunden mit der Geschichte der Selbstbefreiung, machten aus Buchenwald einen der bedeutendsten Orte, an dem Antifaschismus und Führungsanspruch der SED miteinander verschmolzen.“¹⁵⁹

Zahlreiche Künstler haben dieses Thema umgesetzt, wie z. B. Herbert Sandberg (1908–1991) mit einem Holzschnitt *Die illegale Thälmannfeier in Buchenwald* von 1985 oder in der Radierung *Thälmannfeier* aus dem Zyklus *Der Weg* aus den 1950er Jahren.

Die Thälmannbiographie von 1980 berichtet von dem Ereignis:

„Eine ergreifende illegale Trauerfeier fand im Konzentrationslager Buchenwald statt. 80 bis 90 ausgewählte zuverlässige Genossen aus fast allen von den Nazis okkupierten europäischen Ländern [...] versammelten sich in den Kellerräumen der Desinfektionsabteilung, die einige Sicherheit boten, da die SS-Leute sich scheuten diese Räume zu betreten. Die Wände des Raumes waren mit rotem und schwarzem Stoff geschmückt, eine Lampe beleuchtete ein Porträt Ernst Thälmanns, das ein sowjetischer Häftling, der Maler Roman Jafimenko, mit Kohle auf ein Stück Karton gemalt hatte. [...] Vor dem Bild hielten sowjetische Kriegsgefangene die Ehrenwache. Der deutsche Kommunist Bruno Apitz spielte auf der Geige ‚Unsterbliche Opfer‘. Karl Schnog rezitierte. Robert Siewert gedachte in einer Ansprache des heldenhaften Kampfes und sprach von den Aufgaben, die im Geiste des Toten zu lösen wären.“¹⁶⁰

Maetzig hatte ursprünglich eine solche Szene für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) geplant. Sie hätte allerdings erst nach Thälmanns Tod gespielt. Die Episode könnte gestrichen worden sein, da der Film mit Thälmanns aufrechtem Gang in den Tod enden sollte, die Trauerfeier um ihn aber erst danach hätte stattfinden können.

Mehrere Entwürfe zu *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) zeigen das KZ-Gelände mit Stacheldraht und den zahlreichen Baracken, sowie das Innere einer KZ-Unterkunft mit mehrstöckigen Pritschen, in denen sich zahlreiche Häftlinge in blau-weiß-gestreifter Kleidung drängen. Drei Zeichnungen geben Einblick in den Kellerraum der Desinfektionsabteilung, wo die Trauerfeier um Thälmann stattfindet (**Abb. 126**). Aus mehreren Perspektiven wird eine Gruppe Häftlinge gezeigt, die sich um eine Art Büh-



Abb. 126 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

ne herum versammelt haben. Auf einem kleinen Tisch links im Vordergrund steht neben einer Lampe das Porträt Thälmanns. Dahinter wurde eine Decke zwischen zwei Pfeiler gespannt, hinter der sich einige Häftlinge aufhalten.

Entstanden sind diese Bilder nach einer Drehbuchfassung von 1954:

„Langgestreckter Kellerraum (unter dem Krankenrevier)

Eine illegale Versammlung. Als Sitzgelegenheiten dienen Kisten mit draufgelegten Brettern. Rund fünfzig Gefange-

ne nehmen an der Versammlung teil. Es ist dunkel im Raum. An der Vorderwand wird das Bild von Thälmann von einer abgeschirmten Karbidlampe angestrahlt. Mit dem Gesicht zum Bild von Thälmann, in strammer Haltung, vier uniformierte russische Kriegsgefangene. Durch eine Decke getrennt steht der Redner hinter den Versammelten.

*Fiete Jansens Stimme*¹⁶¹

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) findet eine KZ-Befreiung nicht in Buchenwald statt. Ein nicht näher beschrie-

benes KZ im Osten wird von sowjetischen Soldaten unter Mithilfe polnischer und deutscher Partisanen befreit. Die Gestaltung dieser Sequenz geriet dermaßen heroisch, dass selbst die sonst den Zweiteiler einmütig lobende DDR-Presse, diese Bilder kritisierte; auch Regisseur Maetzig sah diese Aufnahmen später skeptisch.¹⁶² Ausschließlich politische Gefangene – erkennbar an den roten Dreiecken auf ihrer Häftlingskleidung – werden von Soldaten der Roten Armee befreit. Sofort machen sie sich mit diesen daran, Holz zu hacken, zu kochen und politische Diskussionen zu führen. Der Höhepunkt der Sequenz ist der oben beschriebene Handschlag zwischen Fiete und Dirhagen (**Abb. 125**).

Doch KZ-Darstellungen anderer DEFA-Historienfilme gelten noch heute als authentisch; es wird ihnen dokumentarischer Charakter zugeschrieben: In *Sie nannten ihn Amigo* (1959) landet die Hauptfigur, ein vierzehnjähriger Junge, im KZ. Der Film zeigt wie er auf dem KZ-Hof drangsaliert wird, Bilder gestorbener und gequälter KZ-Häftlinge im Lager wurden dazwischen geschnitten. Später wird dieses namentlich nicht näher benannte KZ von Soldaten der Roten Armee befreit. Einige der Spielfilmszenen wurden dem MDR-Dokumentarfilm *Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald* (2012, R: Peter Pippig) beigefügt, der das Leben der berüchtigten Kommandantin von Buchenwald und ihre Verurteilungen bei zwei Prozessen beleuchtet, und werden vom Kommentator mit den Worten begleitet:

„Die in diesem DEFA-Film aus dem Jahre 1959 dargestellten Szenen sind für das KZ Buchenwald historisch belegt.“¹⁶³

Spielfilmszenen wird durch solche Aussagen der gleiche historische Wert zugeschrieben, wie den Aufnahmen der amerikanischen Befreier des KZs 1945.

Moskau – Verbindung von Geschichte und politischer Gegenwart

Die Verbindung zum „Bruderstaat“ Sowjetunion darzustellen scheint für DEFA-Filme über Liebknecht, Zetkin oder Thälmann obligatorisch. In der DDR wurde durch ihre gesamte Existenz hindurch die Rote Armee als „Befreier vom Hitlerfaschismus“ geehrt, eine Freundschaft zum Vorbild Sowjetunion¹⁶⁴ in allen offiziellen Einrichtungen gefordert und zelebriert.

War die KPD nach ihrer Gründung 1918/19 noch relativ unabhängig von der Sowjetunion, war Thälmann spätestens seit 1928 fest auf den sowjetischen Kurs eingeschworen und leitete die KPD in Stalins Sinne.¹⁶⁵ Thälmann reiste 1921 als Vertreter der KPD zum III. Kongress der Komintern das erste Mal nach Moskau, wo er Lenin traf. Ein Moskaubesuch Thälmanns ist in beiden Zweiteilern in Szene gesetzt worden. Durch ihn konnte die historische Verbindung zur Sowjetunion verbildlicht und auf gegenwärtige Politik verwiesen werden.

Der Vorspann für *Ernst Thälmann Teil Zwei* (1986) setzt mit einer verschneiten Winterlandschaft ein, die von rechts nach links auf der Leinwand vorbeizieht und so eine Aufnahme aus einem Zugfenster suggeriert. Die Bewegungsrichtung steht für den Weg nach Osten. Die Sequenz nach dem Vorspann beginnt mit der Großaufnahme einer flatternden roten Fahne vor blauem Himmel. Langsam fährt die Kamera zurück und lässt so am Ende in einer Totalen die Fassade des Regierungsgebäudes im Kreml, das sogenannte Gebäude 14, und den Erlöserturm auf der rechten Bildseite erkennbar werden (**Abb. 127**). Spätestens jetzt weiß jeder Zuschauer, wo er sich befindet, denn neben der Basilikus-Kathedrale ist der Erlöserturm (= Spasski-Turm) mit seinen vier Uhren in der Kremlmauer bis heute eines der Wahrzeichen Moskaus, seit 1918 Haupt-



Abb. 127 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV, Teil 2* (1986)

stadt der Sowjetunion (heute Russische Föderation).

Im Kremnhof, vor dem Verwaltungsgebäude, bleibt die Kamera auf Augenhöhe stehen. Mehrere Personen kommen aus dem mittleren Eingang des Hauses und gehen in den winterlichen Park davor. Das nächste Bild zeigt in Wintermäntel gehüllt Stalin, Thälmann und zwei Übersetzer im Gespräch. Stalin trägt den Mantel um die Schultern gelegt. Vorne hält er ihn mit der Linken zusammen, in der Rechten seine Pfeife, ein Bild, das dem Klischee von „Väterchen Stalin“ entspricht.

Ein Dialog ist nicht zu hören. Dargestellt ist laut Drehbuch eine „Beratungspause [der] Vertreter des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale“¹⁶⁶

Über diese Szene spekulierte die westdeutsche Presse:

„Harter Schnitt: Thälmann im Winter 1932 bei Stalin in Moskau. Eine seltsame Szene – Stalins brüderliche Gesten gegenüber dem ergebenen deutschen Satrapen bleiben lautlos, ohne Ton (natürlich fragte man sich im DEFA-Atelier 1986: Was wird wohl Genosse Gorbatschow in zwei Wochen auf dem großen

Parteitag über seinen mörderischen Vorgänger sagen?“¹⁶⁷

Nachdem Stalin lange in keinem DDR-Historienfilm gezeigt worden war deutet nun sein Auftritt einen tagespolitischen Wandel an. Vom NATO-Doppelbeschluss 1979 bis zum Start des amerikanischen Raketenabwehrsystems SDI 1983 standen sich die beiden Weltmächte USA und UdSSR erneut unversöhnlich gegenüber. Deutlich war dies bereits in dem zwei Jahre zuvor in Kooperation mit Mosfilm produzierten Film *Der Sieg* (1985) zum Ausdruck gekommen. Dort wurde Stalin als „wirklich, prinzipienfest und weise“, als „ein unbeugsamer und harter Kämpfer für eine gerechte Sache“¹⁶⁸ beschrieben, als positiver Gegenspieler zum verurteilten amerikanischen Präsidenten Truman, der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki werfen lässt. Dieses Stalinbild ähnelt den filmischen Überhöhungen der 1940er und 1950er Jahre.¹⁶⁹

In *Ernst Thälmann* (1986) zeigt das folgende Bild Wilhelm Pieck und den französischen EKKI-Delegierten Marcel Cachin, die sich bei ihrem Spaziergang im Kremlpark über die wachsende Kriegsgefahr in Deutschland durch das Erstarken der nationalsozialistischen Partei unterhalten. Erneut wird der antifaschistische Charakter der historischen KPD und ihr Kampf für den Frieden betont, mit Moskau als Handlungsort, die Sowjetunion als Zentrum dieser positiven Bestrebungen interpretiert.

Es folgen Szenen von fröhlichen Kindern im Schnee. Sie fahren mit Schlitten einen Hügel vor der Kremllmauer hinab (**Abb. 128**). Eine Kompanie sowjetischer Soldaten „mit vollständigem Gepäck“ marschiert singend die Straße entlang, auf der nun Thälmann und Cachin von der Kamera eingefangen werden. Kurz darauf werden beide in eine spaßige Schneeballschlacht mit den Kindern verwickelt. Cachin holt Fo-



Abb. 128 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV, Teil 2* (1986)

tografien seiner Töchter aus der Brieftasche um sie Thälmann zu zeigen. Der entdeckt dabei das Foto eines Soldatenfriedhofes in Verdun. Beide Männer versichern einander, dass es nie wieder einen Krieg zwischen ihren Völkern geben dürfe. Die durchs Bild marschierende Kompanie der Roten Armee wirkt daraufhin – im Gegensatz zu den SA-Formationen, die der Film später in Deutschland zeigen wird – wie ein Friedens- und Schutzbringer.

Die positive Verbindung einer winterlichen Landschaft mit dem Sehnsuchtsort Moskau, bzw. Russland ist oft in DEFA-Historienfilmen zu beobachten. In *Trotz alledem!* (1972) soll ein von Liebknecht gesandter Bote in Moskau einen Brief und Exemplare der Zeitung *Die Rote Fahne* Lenin übergeben. In Deutschland setzt Waldemar Lehmann sich mit diesen geschmuggelten Gegenständen großen Gefahren aus, wird von Freikorpsoldaten zwischenzeitlich eingesperrt und erreicht letztendlich nur mit Hilfe Gleichgesinnter sein Ziel. Eines der letzten Bilder vor seiner Ankunft in der Sowjetunion sind seine nackten Füße, die er in einem Blecheimer Wasser zu wärmen versucht. Zuvor war er auf Socken durch unangenehm nasskalte matschige Straßen gelaufen. Das erste

Bild seiner Ankunft in Russland sind erneut seine Füße, nun in trockenen Socken, durch ein mit Eisblumen beschlagenes Zugfenster von der Sonne beschienen. Zu fröhlicher russischer Musik, die einige Rotarmisten im Zug mit einem Grammophon abspielen, endet die Sequenz mit dem Bild einer Winterlandschaft, in deren Zentrum sich ein Dampf ausstoßender Eisenbahnzug in den Hintergrund entfernt. Darauf folgen Straßenszenen in Berlin mit nasskaltem, trübem Wetter: Volksmarinedivisionen marschieren auf der von Regenwasser glänzenden Weidendammer Brücke; frierende Frauen und Kinder stehen vor einem Gemüseladen an, der noch nicht geöffnet hat.

Sollte in Filmen eine gegenteilige Aussage getroffen werden und die Sowjetunion als bolschewistische Bedrohung und Willkürregierung mit harten Lebensbedingungen interpretiert werden, konnte eine Schneelandschaft ebenfalls dazu dienen, wie z. B. in dem BRD-Film *Sauerbruch – Das war mein Leben* (1954). 1919 werden die Soldaten der gerade gegründeten Räterepublik gemeinsam mit sowjetischen Gefreiten in München als verrohter Haufen interpretiert. Die winterlichen Straßen durch die sie fahren bedienen ein mit Russland verbundenes Klischee, doch vor dem Hintergrund von Ruinen und schmutziger, schwer passierbarer Wege sollen sie keine positiven Assoziationen beim Zuschauer hervorrufen.

Dass die Verbindung von Schnee und Moskau weit über Deutschland hinaus verbreitet ist und bis heute gern verwendet wird, zeigt unter anderem der japanische TV-Zweiteiler *Richard Sorge – Spion aus Leidenschaft* (2003, R: Masahiro Shinoda): Die am Computer generierten einführenden Bilder von Moskau zeigen bekannte Wahrzeichen, wie z. B. den Roten Stern auf dem Erlöserturm schneebedeckt.

Ähnlich wie in *Ernst Thälmann* (1986) führt in dem Zetkinfilm *Wo andere schweigen*

(1984) eine Szene den Handlungsort Moskau durch Erlöserturm und Gebäude 14 mit der roten Fahne auf dem Dach ein. Die kranke Clara Zetkin lebt in der Nähe von Moskau auf einer Datsche in einem Sanatorium. Sie wird von den deutschen Genossen gebeten, nach Deutschland zu kommen, um als Altersvorsitzende den Reichstag zu eröffnen. Bevor sie sich auf die Reise macht, wird sie von Nadeshda Konstantinowna Krupskaja, der Witwe Lenins, besucht. Diese hätten die Filmemacher einfach bei Zetkin in deren Datsche ankommen lassen können. Stattdessen beginnt die Sequenz in Moskau, wo die alte Dame aus dem Regierungsgebäude des Kremls tritt. Sie besteigt, begleitet von einem Chauffeur, eine schwarze Limousine. Die Kamera folgt dieser. Als das Auto um die Ecke biegt, nimmt die Kamera dabei aus Untersicht das Regierungsgebäude samt der roten Fahne und den Erlöserturm mit auf. Diese Bilder sind mit einer Wertung verbunden. Krupskaja erscheint nicht wie irgendeine alte Freundin Zetkins, sondern als die Witwe des ehemaligen Parteileiters, als politische Persönlichkeit. Gleichzeitig wird damit die Bedeutung Zetkins für die internationale kommunistische Politik betont.

Beide Szenen spielen im Jahr 1932 und hätten daher nicht vor dem Gebäude 14 stattfinden können, da es, von dem Architekten Iwan Rerberg (1869–1932) entworfen, erst 1934 fertiggestellt worden ist. Die Klostergebäude aus dem Mittelalter, die zuvor an dieser Stelle gestanden hatten, waren 1930 großflächig abgerissen worden. Solche Details wird kaum ein Zuschauer im Kopf gehabt haben. Entscheidend war die politische Botschaft für die Gegenwart, die durch beide Gebäude und die historischen Persönlichkeiten in einem Bild zusammengefasst werden konnte. Die Architektur verbindet Vergangenheit und Gegenwart, da das Gebäude 14 in der Filmdrehzeit offizielles Dienstgebäude des sowjetischen Staatsober-

hauptes war, im Film aber als historisches Szenenbild erscheint.

Die Ansicht von Gebäude 14 und Erlöserturm aus dieser Perspektive war auch durch andere Medien verbreitet. Sie erschien z. B. auf dem 500-Rubelschein in den 1990er Jahren. Die Thälmanngedenkstätte in Hamburg bewahrt in ihrem Archiv das Gemälde eines unbekanntes Malers auf. Anhand der Gebäude kann der Entstehungszeitpunkt grob auf nach 1937 eingegrenzt werden.¹⁷⁰ Das Bild zeigt Lenin und Thälmann im Halbprofil und als Halbporträt. Sie stehen in einem nicht näher definierten Innenraum und wenden sich einander zu (**Abb. 129**). Beide tragen dunkle Anzüge. Während Lenin Thälmann einige Schriftstücke reicht und ihm dabei in die Augen schaut, geht Thälmanns Blick an seinem Gegenüber vorbei in die Ferne aus dem Bild hinaus. In der grauen Innenmauer hinter ihnen befindet sich ein Fenster, das nach Art altmeisterlicher Renaissancebilder einen Ausblick in die Landschaft freigibt. Mehr als zwei Drittel dieser äußeren Welt bedeckt ein wolkenreicher Himmel. Darunter befindet sich auf der rechten Seite die Kremlmauer mit dreien ihrer Türme, darunter dem Erlöserturm. Auf der linken Seite hinter Lenin ist ein Teil des Gebäudes 14 mit der roten Flagge auf dem Dachfirst erkennbar.

In dieser Darstellung mit seinen wenigen, leicht zu identifizierenden Gebäuden und Personen visualisiert das Gemälde das Verhältnis der historischen sowjetischen Parteiführung zur deutschen KPD unter dem ehemaligen Vorsitzenden Thälmann. Moskau fungiert als geographisches und machtpolitisches Zentrum, als Dreh- und Angelpunkt der sozialistischen Welt, wo alles zusammenfließt.

Während in *Ernst Thälmann* (1986) und *Wo andere schweigen* (1984) sämtliche Szenen in Moskau ausschließlich außen spielten, hatte Maetzig für *Ernst Thälmann – Sohn*



Abb. 129 unbekannter Maler: Ernst Thälmann und Wladimir Iljitsch Lenin, nach 1934

seiner Klasse (1954) Thälmanns Moskaube- such in Innenräumen geplant, die in den Studios von Babelsberg umgesetzt werden sollten.

In allen Drehbuchvarianten bis zum Pro- duktionsdrehbuch von 1953 waren zwei In- nenräume geplant: Kremlsitzungssaal und -Wandelgang sowie eine Außenansicht über das Kremlgelände.¹⁷¹ Drei Entwürfe liegen dazu vor. Nach dem Entladen von Mehl aus der Sowjetunion für die hungernden deut- schen Arbeiter in Hamburg am Baumwall- kai sollte im Film die Sitzung der deutschen Kommission im Kreml folgen. Die Sequenz in Hamburg sollte in einem Geschenkaus- tausch Thälmanns mit dem Kapitän en- den: Thälmann erhält ein Bild von *Lenin am*

Rednerpult „in der gleichen Haltung wie auf dem Bild“ sollte dieser dann im Film zu se- hen sein.¹⁷² Danach sollte laut Drehbuch die Kamera durch einen Sitzungssaal im Kreml gleiten und auf dem Präsidium „Stalin, Cla- ra Zetkin und noch zwei andere Genossen“ einfangen, „Thälmann, Wilhelm Pieck, Wal- ter Ulbricht und Arthur Vierbreiter, die auf- merksam den Ausführungen Lenins lau- schen.“ unter den Zuhörern.¹⁷³ Auch in dieser Rede Lenins sollte es um allgemeine und auf die Filmdrehgegenwart gerichte- te Forderungen gehen, dass „in jedem Land einheitliche kommunistische Parteien zu bilden und den Kampf zur Eroberung der Macht in der Form der Diktatur des Proleta- riats zu verzehnfachen“ seien.¹⁷⁴

Der Entwurf zu dieser Szene zeigt einen Saal, der durch hohe Fenster, bzw. Nischen mit rundbogigen Abschlüssen zwischen einfachen Pilastern gegliedert und von einer Kassettendecke mit reicher Stuckverzierung und Kronleuchtern abgeschlossen wird (**Abb. 130**). In der unteren Bildhälfte sitzen an rotbedeckten Tischen in grau und schwarz gekleidete Abgeordnete. Auf der linken äußeren Bildseite steht Lenin am Rednerpult. Auch die im Drehbuch geforderten

„große[n] Büsten von Marx und Engels.
Ein Transparent mit goldgestickten Auf-

schriften in russischer, deutscher, englischer und französischer Sprache: ‚Proletarier aller Länder vereinigt euch!‘“¹⁷⁵

hat Eplinius dem Bild zugefügt.

Diese Szene sollte mit der Ankündigung einer Pause durch Zetkin enden. Im nächsten Bild sollten die Delegierten einen Wandelgang betreten. Der Entwurf zeigt eine Längswand des Ganges, gegliedert durch die rundbogigen hohen Fenster zwischen Doppelpilastern und metallenen Leuchtern, die in gleichmäßigem Abstand von der Decke hängen (**Abb. 131**). Dieser Raum wurde



Abb. 130 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 131 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

in den Babelsberger Studios gebaut und ist auch im Film zu sehen. Laut Drehbuch sollte Thälmann hier mit Lenin entlanggehen. Während beide im Gespräch sind, sollte die Kamera Stalin mit Zetkin, Ulbricht und Pieck im Wandelgang einfangen. Auf diese Weise wären die historische und gegenwärtige sowjetische und deutsche, bzw. DDR-Regierung in einem Bild plakativ zusammen inszeniert worden.¹⁷⁶

Der dritte Entwurf zeigt Lenin und Thälmann, beide in schwarzen Anzügen, in Rückenansicht. Sie blicken durch eine Fensteröffnung des Wandelganges auf Moskau,

mit Erlöserturm, Zarenturm, Kremllauer und Basiliuskathedrale (**Abb. 132**). Innerhalb der Kremllauern sind weniger markante Häuser mit schneebedeckten Dächern zu sehen.¹⁷⁷ Das wäre das Ende der Moskausequenz gewesen, bevor der Film wieder nach Deutschland wechselt.

Im Film finden die Dialoge und die Begegnung mit Lenin, Thälmann, Stalin, Pieck und Ulbricht in Lenins Büro im Kreml statt.¹⁷⁸ Auf die Szene im Konferenzsaal wurde verzichtet. Wann und warum diese Änderungen vorgenommen wurden, konnte nicht ermittelt werden. Vielleicht konnten

sich die Zuschauer mit Lenins Büro besser identifizieren, da dieses durch viele sowjetische Filme, die ja auch in der DDR liefen, bereits bekannt war.

Ähnlich populär wie das Oval Office des US-Präsidenten¹⁷⁹ auf westlicher Seite war das Arbeitszimmer Lenins, das heute im Leninmuseum in Gorki zu besichtigen ist.¹⁸⁰ Durch unzählige Fotos und Filme, in denen der Raum dem Original detailgetreu nachgebildet wurde, ist es seit den 1930er Jahren zur Architekturikone geworden.¹⁸¹ Auch Sowjetbürgern, die Moskau nie gesehen hatten, war das Arbeitszimmer Lenins dadurch bekannt.

„Eine der Gedenkstätten, die nicht nur den sowjetischen Menschen, sondern allen Werktätigen der Welt teuer sind, ist das Arbeitszimmer und die Wohnung Lenins im Kreml, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat. Tiefbewegt betritt man die Räume, wo alles von der titanischen Arbeit Lenins in einer für die junge Sowjetrepublik schweren Zeit spricht, wo die Gestalt des so schlichten, bescheidenen und einnehmenden Menschen, des Führers und Lehrers des Volkes noch deutlicher und ausgeprägter vor unserem Auge ersteht.“¹⁸²

Lenins Arbeits- und Wohnräumen wurde gleichsam eine sakrale Aura zugeschrieben. In Kartensets konnten neben bekannten Fotos von Lenin weitere Ansichten seiner Wohnräume im Kreml erworben werden. In Begleitheften mit Fotografien wird jeder Einrichtungsgegenstand genau beschrieben:

„Lenins Arbeitszimmer ist ein heller, 36 Quadratmeter großer Raum mit hoher Decke und zwei Fenstern. In einer Ecke steht ein weißer Kachelofen. In der Mitte ein einfacher, grünüberzogener Schreibtisch, an dem Lenin gearbeitet hat. Auf



Abb. 132 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954), Ausführung: Willi Eplinius

dem Tisch – die Schreibutensilien: ein Metallfederhalter, Briefumschläge und -papier mit dem Briefkopf ‚Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik. Vorsitzender des Rates der Volkskommissare. Moskau. Kreml.‘“¹⁸³

Auch heute noch ist Lenins Arbeitszimmer ein touristischer Anziehungspunkt und wird auf der Internetseite des Museums in Gorki (in dem Haus, in dem Lenin seit Einsetzen seiner Krankheit wohnte und gestorben ist) als Attraktion beworben.¹⁸⁴

Stalin hatte um den ehemaligen Regierungschef der Sowjetunion (1922–1924) ei-

nen Personenkult initiiert, der sich auch in Bildern und Filmen über Lenin niederschlug.¹⁸⁵ Er sollte die eigene Herrschaft absichern. Lenin war, trotz Terrorherrschaft und teils brutalem Vorgehen bei seinem Machterwerb bei der sowjetischen Bevölkerung beliebt. Stalin, die deutsche KPD-Führung und die späteren Machthaber in der DDR beriefen sich darauf, seine Politik fortzuführen. Dieser Personenkult schuf mithilfe unterschiedlicher Medien eine Lenikone, die die Filme aufgriffen und weitertrugen, und die durch die Zeit hindurch kaum Veränderungen unterlag.

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wird Thälmann mit der deutschen Delegation Pieck, Ulbricht, Zetkin und Vierbreiter (der einzigen fiktiven Figur in dieser Szene) von Lenins Sekretärin aus dem Wandelgang in sein Büro gebeten. Wie im Drehbuch vorgesehen folgt dieser Besuch dem Geschehen in Hamburg. Thälmann spricht auf dem sowjetischen Dampfer vom schönsten Tag seines Lebens, da er zum ersten Mal sozialistischen Boden betreten habe. Ein Schnitt versetzt den Zuschauer in Lenins Büro.

Schiller richtete das Büro in bekannter Weise ein: hinter dem Schreibtisch drei Bücherregale, daneben die gepolsterte weiße Tür, auf der anderen Seite ein Bildnis von Marx. Auch der weiße Ofen mit dem Schild



Abb. 133 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

„Rauchen verboten“ auf Russisch¹⁸⁶ und die Karte der Sowjetunion sind vertraute Gegenstände, gleich den rollbaren hüfthohen Bücherregalen im Vordergrund (**Abb. 133**).

Ein Detail in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wurde im Film verändert: Die Sessel vor dem Schreibtisch, in denen später Thälmann und Zetkin Platz nehmen, wurden mit großen weißen Tüchern verhängen. Solche finden sich weder in anderen Filmen, noch auf Fotos. Besucher Lenins sitzen dort in Ledersesseln ohne Schonbezüge. Vorbild für die filmische Umsetzung war das berühmte Gemälde Brodskys von 1930 (**Abb. 134**). Es zeigt Lenin bei seiner Arbeit im Smolny. In dem alten Adelspalast in St. Petersburg, der eine Bildungsanstalt beherbergte, plante 1917 der Arbeiter- und Soldatenrat die sogenannte Oktoberrevolution. Nach dem Putsch war in diesem Gebäude zunächst der Sitz der Regierung der Sowjetunion.

Lenin sitzt in der rechten Hälfte des querformatigen Gemäldes halb dem Betrachter zugewandt in einem Sessel und macht sich konzentriert auf einem Zettel Notizen. Diese Haltung hatte der Maler einer Fotografie abgesehen, in der Lenin an einer Sitzung teilnimmt. Lenins Inszenierung wird von klassischen Herrscherporträts deutlich abgesetzt. Er nimmt weder die Raummitte des Bildes ein, noch ist er aus Untersicht porträtiert. Das Understatement, der erste unter gleichen zu sein, wird durch die übrige Ausstattung des Raumes betont. In der wiedergegebenen Ecke befinden sich neben dem Sessel, auf dem Lenin sitzt, noch ein weiterer, ein schmales Sofa, ein Stuhl und ein runder Tisch. Diese Möbelstücke sind kein stilistisch zusammenhängendes Ensemble. Alles vermittelt den Eindruck schnell herbeigeschafft worden zu sein, um eine Sitzung abzuhalten, auf der Lenin zurückgeblieben ist. Dieses wie zufällig entstandene Ensemble, inklusive der weißen Laken, verweist auf die angestrengte Arbeitssituation der Revolutionäre mit Lenin an der Spitze. Sie

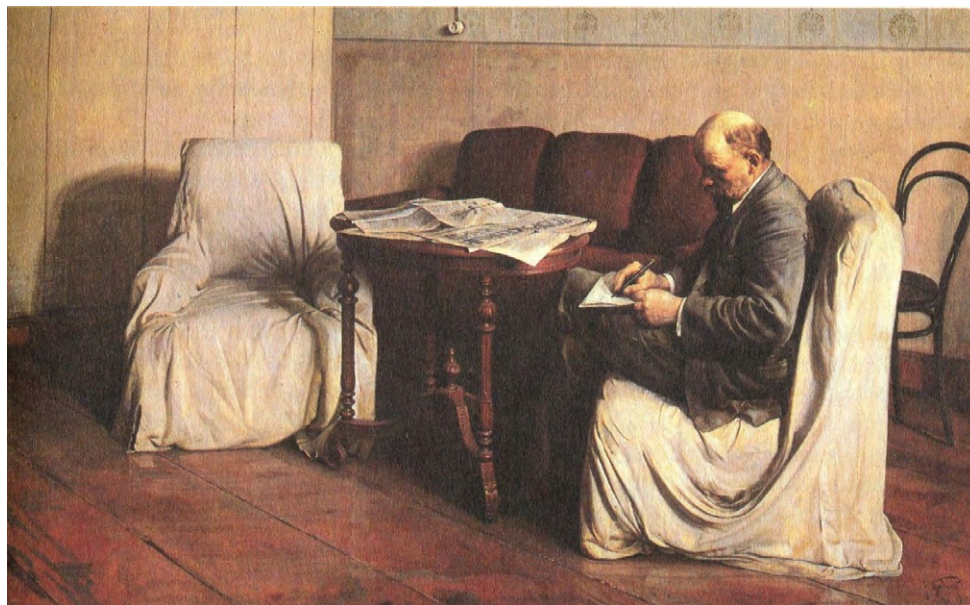


Abb. 134 Isaak Brodski: *W. I. Lenin im Smolny*, 1930, Öl auf Leinwand, 287 × 190 cm, Moskau Tretjakow-Galerie

sind dabei, die Welt neu zu ordnen. Wer hat da Zeit, sich um die Sesselschoner einer untergegangenen Klasse zu kümmern? Das bekannte Motiv wurde weitergetragen: Wladimir Serow malte z. B. 1950 Lenin in Teilen dieses Mobiliars im Gespräch mit drei Bauern. In dem sowjetischen Film *Der Mann mit dem Gewehr* (1938, R: Sergei Iossifowitsch Jutkewitsch) wird das Gemälde zum bewegten Bild. Durch die Verbreitung der zugehängten Möbel in der bildenden Kunst und in Filmen¹⁸⁷ wurden sie zu einem Gegenstand, der sich fest mit der Ikonographie Lenins verankerte. Auch in DEFA-Filmen findet sich das Gemälde wieder: In *Geheimarchiv an der Elbe* (1962) hängt es im „Büro der Staatssicherheit Moskau“.¹⁸⁸ So wurde zum Ausdruck gebracht, dass hier Politik in Lenins Sinne gemacht wird.

In einem Entwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) werfen Thälmann und Lenin aus einem Fenster des Wandel-

ganges einen Blick auf Moskau (**Abb. 132**). Im Film tritt Thälmann mit Vierbreiter an das Fenster in Lenins Büro, als vom Erlöserturm die Internationale erklingt. Verwirklicht wurde die Moskauer Stadtlandschaft auf einem bemalten Prospekt. Links im Vordergrund erscheint der Erlöserturm mit seinen Uhren, unten sind Teile der Kremllmauer und der Zarenturm zu sehen. Die weniger eindeutig definierte Stadtlandschaft liegt allerdings – im Gegensatz zum Entwurf – nicht vor, sondern hinter der Kremllmauer.

Lenins Arbeitszimmer wirkt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) überaus geräumig. Es war sogar möglich, in diesem Studioraum ein Abschlussfoto der Filmcrew zu schießen, auf dem mindestens 60 Personen anwesend sind. Der Lenindarsteller bewegt sich bis weit in den Vordergrund hinein. Die vordere Wand des Büros wurde nicht gebaut. Von hier aus erfolgten die Aufnahmen.

Der auch im Original eher kleine Arbeitsraum sollte im Film durch seine Größe wahrscheinlich auch die Bedeutung Lenins und das Zusammentreffen mit den deutschen Genossen hervorheben. In dem DEFA-Film *Unterwegs zu Lenin* (1970, R: Günter Reisch), der anlässlich des 100. Geburtstages von Lenin nach Motiven eines Buches von 1967 von Alfred Kurella (1895–1975) entstand, sollte in dem Büro Lenins eine intime Unterredung mit einem jungen deutschen Genossen stattfinden. Der aus intellektuellem Hause kommende junge Kommunist Viktor Kleist reist nach Moskau um Lenin zwei Briefe und mehrere Exemplare der Zeitung *Die Rote Fahne* zu übergeben. Seine Ankunft in Moskau wird von typischen Motiven der Kremlmauer und der Zwiebeltürme der Basiliuskathedrale eingeleitet. Das weitere Geschehen in Moskau spielt in Innenräumen. Höhepunkt ist das Treffen zwischen Viktor und Lenin in dessen Büro. Die Exklusivität eines privaten Gesprächs mit Lenin unter vier Augen sollte durch den Raum betont werden, der dabei von der Kamera von allen Seiten aufgenommen werden sollte. Um diese intime Atmosphäre zu erzeugen, wurde in den Studios von Babelsberg von den Szenenbildnern Jewgeni Serganow und Alfred Thomalla das Büro mit sogenannten „Sprungwänden“¹⁸⁹ gebaut. Die großen Bücherregale, davor ein Schreibtisch, die hüfthohen drehbaren Bücherständer,¹⁹⁰ die große weißgepolsterte Tür in der rechten hinteren Ecke und die Karte der Sowjetunion entsprechen den bekannten Vorbildern. Auch eine Palme wurde aufgestellt, ein Requisit, das im Film sonst bevorzugt der dekadenten bürgerlichen oder adligen Welt zugeordnet wird.¹⁹¹ Diese Pflanze ist jedoch fest mit der Vorstellung von Lenins Büro verbunden und steht heute auch im Leninemuseum. Wie zu fast jedem Gegenstand existiert zu ihr eine Anekdote:

„Das Arbeitszimmer schmückt nur eine Palme. Ehemalige Mitarbeiter des Rates

der Volkskommissare erzählten, daß Lenin diese Palme selbst gepflegt hat. Als sie zu welken begann, hat Lenin einen Gärtner eingeladen, um sich mit ihm wegen der Palme zu beraten.“¹⁹²

Mehr als bei Maetzig wirkt Lenins Büro in Reischs Film, wie auch auf zahlreichen originalen Fotografien, wie ein kleiner und intimer Raum. Die Sessel wurden nicht mit weißen Tüchern verhangen. Der gleiche Raum kann so im Film eine unterschiedliche Wirkung entfalten. Lenin wirkt durch ihn wie das allein gültige schaffende Genie.

Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges

„Eine Demonstration wurde gedreht. Rote Farbe kommt im [Schwarz-Weiß-]Film schwarz. Um den Ton des Rot richtig zu erhalten, wäre es gut gewesen, grüne Fahnen zu nehmen. Unsere Demonstranten – echte Weddinger Proleten – lehnten ab, unter grünen Fahnen zu marschieren. Wir mußten uns schon bequemen, eine andere Lösung zu finden“¹⁹³

berichtete Otto Nagel nach den Dreharbeiten zu *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Es ist Beleg dafür, wie stark die Identifikation der Kommunisten und Sozialisten mit der roten Fahne war, die in Filmen über die Arbeiterbewegung stets Begleiter war und auch in den Thälmannzweiteilern eine zentrale visuelle und dramaturgische Bedeutung hat.

Das erste Mal wahrscheinlich 1830 beim Aachener Aufstand benutzt, war die rote Fahne Symbol der Arbeiterbewegung und Zeichen sozialdemokratischer, sozialistischer und kommunistischer Organisationen.¹⁹⁴ Seit den Revolutionsjahren 1848/49 tauchte sie auch in Darstellungen häufig auf. Mit ihr konnte eine politische Botschaft und das

Gemeinschaftsgefühl einer gesellschaftlichen Gruppe verbunden werden. Bis heute wird die rote Fahne mit bestimmten Weltanschauungen assoziiert; in Abwandlungen ist sie noch immer Staatsflagge vieler sozialistischer Staaten (z. B. Sowjetunion bis 1991, Volksrepublik China und Vietnam).

Auch die ab 1918 von Liebknecht und Luxemburg herausgegebene Zeitung *Die Rote Fahne* war allein aufgrund des Titels sofort als politisch linksgerichtet erkennbar. In der DDR war die so bezeichnete Arbeiterfahne weit verbreitet und wurde zumeist neben der Staatsflagge gehisst. Seit Mai 1945 wehte sie auf dem Brandenburger Tor.

„Die roten Fahnen bildeten in der DDR ein übergreifendes, allgemeines Symbol, das für den Kampf der Arbeiterklasse und für den Sieg des Sozialismus stand.“¹⁹⁵

Dieses prägnante Symbol wurde in zahlreichen Medien wiedergegeben, selbstverständlich auch im Zusammenhang mit Thälmann. Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Ländern visualisieren den Topos einer Masse demonstrierender Arbeiter, über deren Häuptionen eine einzelne rote Fahne weht, z. B. *Un soir de grève. Le drapeau rouge* von Eugène Laermans 1893 (Abb. 135) oder Jakob Steinhardts *Arbeiteraufstand – Rote Fahne* von 1920 (Abb. 136).

Fotografien wie die vom Bremer Rathaus vom 15. November 1918 konnten auf einen Blick einen politischen Sieg linker Parteien verdeutlichen, in diesem Falle symbolisiert die extra rot eingefärbte Fahne auf dem Schwarzweißfoto die kurze Zeit in Bremen regierende Räterepublik (Abb. 137). Spätere Filme greifen dieses Motiv auf. In dem Fernsehweiteiler *Ernst Schneller* Teil Eins (1977, R: Rudi Kurz), der Ereignisse aus dem Leben des gleichnamigen KPD-Abgeordneten erzählt, wird in einer Sequenz der Filmheld auf einem Balkon inszeniert, von



Abb. 135 Eugène Laermans: *Un soir de grève. Le drapeau rouge*, 1893, Öl auf Leinwand, 106 × 115 cm, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-arts de Belgique



Abb. 136 Jakob Steinhardt: *Arbeiteraufstand – Rote Fahne*, um 1920, Gouache mit Deckfarben, 47,5 × 67,6 cm

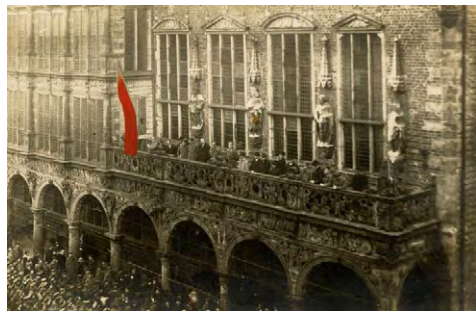


Abb. 137 *Ausrufung der Bremer Räterepublik am 15. November 1918 vom Balkon des Bremer Rathauses, 15.11.1918*, Fotografie mit Einfärbung

dem aus er zu einer Masse dunkel gekleideter Menschen spricht. Wie auf dem oben genannten Foto, wird auch hier durch eine einzelne rote Fahne am Balkon ein politisch konnotierter Farbakzent gesetzt.

Ein von Heartfield gestaltetes Plakat zur Reichspräsidentenwahl 1932 zeigt Thälmanns Büste rechts im Vordergrund, hinter ihm mehrere dynamisch in den Bildraum ragende, wehende rote Fahnen, eine trägt Hammer und Sichel als Emblem und verdeutlicht damit Thälmanns unmittelbare Verbindung zur Sowjetunion. Noch mehr als 30 Jahre später wird an diese Bildvorlage angeknüpft: Klaus Wittkugel (1910–1985) gestaltete 1961 das Motiv erneut für ein Plakat zur Feier von Thälmanns Geburtsjahr.

Auch filmisch hatte die hervorhebende und damit hochsymbolische inhaltlich aufgeladene Darstellung der roten Fahne eine lange Tradition: Der in Koproduktion von Hafenarbeitergewerkschaft und SPD gedrehte schwarz-weiße Stummfilm *Brüder* (1929) z. B. endet mit einer speziell für diese Abschlusszene rot gefärbten Fahne, die vor schwarzem Hintergrund weht. Für große Begeisterung im Kino sorgte die per Hand eingefärbte rote Fahne in dem Schwarzweißfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925): Mit lautem Beifall quittierten die Zuschauer bei der Uraufführung am 24. Dezember 1925 in der Sowjetunion diese Szene, die am Höhepunkt des Filmes den Sieg der Matrosen über die zaristische Armee markiert.¹⁹⁶

Maetzig hatte für *Ernst Thälmann – Sohn und Führer seiner Klasse* (1954/55) eine Farbstrategie entwickelt, die sich unter anderem aus den Eigenschaften des Agfa-Color-Filmmaterials ergab:

„Das damalige Farbfilmmaterial gab zwar Rot sehr gut wieder, aber die Wiedergabe der Farbe Grün war besonders schlecht. Das Grün kam giftig statt natürlich. Und gerade in bezug auf Landschaftsaufnah-

men war das äußerst unangenehm. Deswegen habe ich versucht, eine Dramaturgie aufzubauen, eine Filmstruktur, bei der erst einmal sommerliche Aufnahmen mit Grün an den Bäumen völlig fehlten. Im Thälmann-Film ist Grün also vermieden worden. [...] Es kommen nur Herbstaufnahmen, Winteraufnahmen, Aufnahmen im Nebel, im Regen vor, bräunliche, bläuliche Töne treten auf. [...] Nachdem wir erst einmal das Naturgrün, das Grün des Grases und der Bäume rausgeschmissen hatten, hatten wir plötzlich in dem Grün eine dramaturgisch zu verwendende Farbe: etwas Unangenehmes. Die Farbe wurde ‚reserviert‘ für die grünen Uniformen der Polizisten, die feindliche Gestalten waren. Die Komplementärfarbe zu grün, das Rot, konnte nun als ästhetische Dominante reserviert werden für wenige Akzente, und zwar für die rote Fahne und für alles, was dazu in Verbindung stand“¹⁹⁷

erklärte Maetzig rückblickend 1987.

„Beim THÄLMANN-Film führte das sogar soweit, daß das Rot mit fluoreszierenden Farben gemalt wurde, die in sich schon leuchteten. Dafür wurde extra solche Farbe besorgt.“¹⁹⁸

erinnerte sich Szenenbildner Hirschmeier 1988 in einem Interview.

Nicht nur die Fahnen setzen Farbakzente, auch in der Kostümierung der Arbeiter wurde darauf geachtet, vereinzelt die Farbe Rot aufleuchten zu lassen, z. B. durch rote Halstücher bzw. Pullover, die aus dem Einheitsgrau der Mäntel herausragen. Nicht zufällig trug die fiktive Arbeiterfigur Änne während des Hamburger Aufstandes in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) einen roten Pullover.

Bereits der Vorspann von *Ernst Thälmann – Sohn und Führer seiner Klasse* (1954/55)

beginnt mit wehenden roten Fahnen. Der zweite Teil endet mit ebensolchen. Thälmann wird zu seiner Ermordung aus seiner Gefängniszelle geholt.¹⁹⁹ Doch anstatt seinen Tod zu inszenieren, schreitet er in einer Halbtotalen auf den Zuschauer zu. Hinter ihm wird eine wehende rote Fahne eingeblendet.

Eine geschlossen wirkende Masse Arbeiter hinter einer einzelnen roten Fahne, wie sie zahlreich auf Gemälden oder Plakaten vorkommen, suggerieren auch im Thälmannzweiteiler, die gesamte Arbeiterschaft habe geschlossen hinter den Idealen des Kommunismus und damit Thälmanns Politik gestanden. In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) marschiert Reichstagsabgeordneter Thälmann in vorderster Reihe bei den gegen Lohnkürzungen demonstrierenden Bergarbeitern mit. Eine einzelne rote Fahne wird von einem Arbeiter in der zweiten Reihe getragen. So wird der Anschein erweckt, alle Bergleute stünden hinter den Kommunisten mit Thälmann an der Spitze. Im Laufschrift stürmen sie auf die bewaffneten Polizisten zu und überrennen diese. Die Rote Fahne weht über den Köpfen der Massen.

Eine rote Fahne wird bei Maetzig zum Akteur. Höhepunkt in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) ist der Sieg der Sowjetarmee im Zweiten Weltkrieg. Da Thälmann bereits im März 1933 verhaftet wurde und bis zu seiner Ermordung 1944 in Haft blieb, musste filmisch eine Lösung gefunden werden, wie der Arbeiterführer dennoch in die Kämpfe dieser Jahre eingebunden werden konnte. Es sollte quasi in seinem Geiste gekämpft und gesiegt werden. Visualisiert wird dies durch eine rote Fahne mit Thälmanns Konterfei, die an entscheidenden Stellen in der Handlung erscheint:

Zum ersten Mal verteidigen die Jungkommunisten die rote Fahne mit Thälmanns Porträt bei der Wahlveranstaltung im „Frühjahr 1932“²⁰⁰ erfolgreich gegen die Angriffe einiger Angehöriger des Stahlhelmbun-

des.²⁰¹ Eine Sequenz thematisiert die Kämpfe der internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939). In einem Schützengraben kämpfen unter Leitung des Franzosen Maurice die Soldaten der Internationalen Brigaden. Die Kamera erfasst sie in einem Schwenk bei dem die Soldaten in Deckung des Schützengrabens gerade feststellen, dass ihre Munition aufgebraucht ist. Das nächste Bild zeigt in einer Totalen, wie Fierte und sein „Thälmannbataillon“ aus den Bergen zu den Kämpfern stoßen. Sie bringen die benötigte Munition. Statt jedoch nun weiter aus der Deckung heraus auf den Feind zu schießen, rücken beide Bataillone auf offenem Feld ohne Schüsse abzugeben gegen den Feind vor. Die vorangetragene rote Fahne mit Thälmanns Porträt scheint sie geradezu unverwundbar zu machen (**Abb. 138**).

Ihren Höhepunkt erreicht die Geschichte um diese Fahne an der Ostfront. Während Thälmann im Gefängnis auf eine Provokation seiner SS-Bewacher, die den Vormarsch der Wehrmacht 1941 auf Moskau feiern, mit den Worten reagiert hatte:

„Die Sowjetunion besteht schon mehr als zwanzig Jahre. Das Hitlerreich wird nicht so lange bestehen! STALIN BRICHT HITLER DAS GENICK“,²⁰²



Abb. 138 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

und daraufhin von der SS-Wachmannschaft verlacht worden war, stehen die folgenden Bilder für Thälmanns Weitsicht:

„Schlachtfeld vor Moskau

Das Lachen der SS-Leute liegt weiter über dieser Szene. Es hält noch an, während die Kamera zurückflutende Naziheere in Schnee und Eis zeigt. Auf dem Schlachtfeld liegen zerschossene Geschütze, Panzer, Mannschaftswagen, Flugzeuge. Gefallene und Verwundete im Schneegestöber, aufgeworfene Massengräber, riesige Soldatenfriedhöfe, Kreuz neben Kreuz.“²⁰³

In der folgenden Einstellung lehnt ein toter Soldat in einer Winterlandschaft an einem Erdhügel, im Vordergrund ein Wegweiser: „Moskau 50 km“. Weite schneebedeckte Landschaft wird in mehreren Totalen eingeblendet, Granaten schlagen ein. In der folgenden Einstellung überrollt ein sowjetischer Panzer von rechts den toten Soldaten zusammen mit dem Wegweiser.

Die folgende Sequenz spielt in Berlin. Flugblätter mit Thälmanns Satz: „Stalin bricht Hitler das Genick“ flattern von der S-Bahnbrücke auf den Alexanderplatz nieder. An einer Kinokasse trifft Änne Martha und berichtet ihr von aufgefliegenen kommunistischen Widerständlern. Auf einem Kohlenhof sucht Änne nach einem Genossen. Wie nebenbei erzählen die Bilder dabei vom Leid der Berliner Bevölkerung, die hungert, nicht genug Brennmaterial hat und vom Krieg erschöpft ist. Diesen Bildern folgt wie eine Antwort und Erlösung eine Eidesszene sowjetischer Soldaten und Partisanen an der Front:

„Auf einem freien Feld eine Panzerdivision in Aufstellung.

Kommissar Molnikow liest vor der Front einen Armeebefehl vor:

... ‚Ernst Thälmann‘. Diesen Namen erhält die Panzerdivision für den Mut und

für die Kampfmoral, die sie gezeigt hat. Genossen, Panzerfahrer, vor uns stehen SS-Einheiten, blutbesudelte Arbeitermörder. Tod den faschistischen Folterknechten und Mördern unserer deutschen Klassengenossen.

Der Panzerdivision wird eine Fahne mit dem Bildnis Ernst Thälmanns verliehen.“²⁰⁴

Einige Zivilisten, an ihrer Kleidung und Bewaffnung als Partisanen zu erkennen, stehen dabei, unter ihnen Fiete, der die Fahne mit Thälmanns Konterfei hält. Er übergibt sie dem „sowj. Gardeoberst“. Die Kamera zeigt im Vordergrund, wie der Oberst niederkniet und die Fahne küsst, im Hintergrund die Reihe mit in weißer Wintertarnung ausgestatteten knienden Rotarmisten (Abb. 139). Nach dieser Sequenz wird diese sowjetische Panzerdivision in zahlreichen Totalen gezeigt, wie sie von Sieg zu Sieg gen Westen rollt. Es entsteht der Eindruck, erst die Weihe in Thälmanns Namen habe die Rote Armee unbesiegbar gemacht.

Maetzig inszenierte diese Fahneneidszene nach Tschiaurelis *Der Schwur* (1946), für den er die Synchronfassung erarbeitet hatte. Der sowjetische Film beginnt gleichfalls mit einer wehenden Fahne, die mit dem Porträtbild Lenins überblendet ist. Die Filmhandlung in diesem Stalinepos setzt im Jahr 1924 ein, als eine Delegation Bolschewiki mit einem Brief zu Lenin unterwegs ist. Als sie ankommen, ist Lenin bereits verstorben. Daher wenden sie sich an Stalin, der schwört, Lenins Politik fortzuführen. Die Ähnlichkeit zu Maetzig's Inszenierung wird zunächst in der Szene deutlich, in der während des Zweiten Weltkrieges ein deutscher Offizier in einer schneebedeckten Landschaft durch sein Fernglas schaut. Was er im Fokus hat, zeigt der Wegweiser mit der Aufschrift „Nach Moskau“ im Vordergrund an. Selbst die ausländischen Korrespondenten sorgen sich nun um Stalins Sicherheit.



Abb. 139 Screenshot aus: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)



Abb. 140 Screenshot aus: Der Schwur (1946)



Abb. 141 Vorwärts zur Vernichtung der deutschen Invasoren und ihrer Vertreibung aus unserer Heimat!, 1944, sowjetisches Plakat

Niemand zweifelt am Sieg der Deutschen. Allein Stalin weiß, dass Moskau nicht fallen wird. Nachdem er dies im Kreml erläutert hat, zeigt das nächste Bild einen sowjetischen Oberst in der Halbnahen, der aus einer großen Mappe einen „Eid auf den großen Heerführer Stalin“ vorliest, den ihm noch nicht sichtbare Männer nachsprechen (Abb. 140). In einer Totalen zeigt die Kamera nun, wie der Vorleser auf einer schneebedeckten Waldlichtung kniet, in einer Hand die Mappe, in der anderen eine goldbeschriftete Fahne. Ihm gegenüber knien Soldaten, die sich in einer endlosen Reihe aus dem Vordergrund links bis hinter den Horizont zu erstrecken scheinen.

Nachdem alle versprochen haben „das Herz der Heimat, Moskau“ zu verteidigen, werden einzelne Soldaten eingeblendet, die die Fahne küssen. Es folgen Totalen vom Roten Platz in Moskau, von dem aus zum linken Bildrand Panzer rollen. Diese Fahrtrichtung, die auch mit den Totalen der Panzerbewegungen im Thälmannfilm übereinstimmen, deuten die Marschrichtung der Roten Armee nach Westen an. In diese Richtung bewegen sich auch in anderen Medien die Truppen, die Stalin in die Schlacht entsendet, z. B. auf einem Plakat von 1944 (Abb. 141).²⁰⁵ Die Filmsequenz aus *Der Schwur* (1946) endet erneut mit der schneebedeckten Landschaft, in der jedoch



Abb. 142 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Trotz alledem!* (1972)



Abb. 143 Screenshot aus: *Trotz alledem!* (1972)

nun der deutsche Offizier und einige deutsche Soldaten tot unter dem umgestürzten Moskauwegweiser liegen.

Regisseur Reisch, Regieassistent für Maetzig's Thälmannzweiteiler, lässt in seinem Revolutionsfilm *Trotz alledem!* (1972) eine rote Fahne ähnlich wie in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) zum Akteur werden: Genäht wird sie von Arbeiterfrauen (Abb. 142) Ihre

Erschaffung sollte im Bild festgehalten werden. Zunächst war geplant:

„Käthe bleibt einen Augenblick vor dem Bild [ihres im Krieg gefallenen Gatten] stehen. Dann öffnet sie das Schubfach und nimmt einen zusammengelegten weißen Seidenstoff heraus.

[...]

Käthe kehrt zurück in die Küche, schlägt die Seide sorgfältig in ein anderes Tuch. Milda: Was willst Du mit der Seide?“

„Käthe: Einfärben! Rot!“²⁰⁶

Den für einen besonderen Zweck gehüteten teuren Stoff widmet die junge Arbeiterin einer größeren Sache.

Die Demonstrationen während der Novemberereignisse 1918/1919 hat Reisch mit einem Massenaufgebot an Komparsen an unterschiedlichen Drehorten in Berlin umgesetzt (Abb. 143). Stets weht über den unzähligen Häuptern diese eine, von den Frauen genähte Fahne.

Auch wenn es Opfer gibt, wie bei der erfolgreichen und friedlichen Erstürmung einer Kaserne, bei der durch einen fanatischen Freikorpskorporal der voranströmende Fahnenträger erschossen wird, ergreift sofort und wie selbstverständlich ein Nebenmann die Fahne, bevor diese mit ihrem Träger zu Boden gehen kann. Wichtiger als das Opfer einzelner ist die Sache, deren Symbol die rote Fahne ist.

Am Schluss von *Trotz alledem!* (1972) wird die Fahne nach den Aufständen im Januar 1919 von dem Jungen Kulle, einer fiktiven Figur, von seiner Kampfstellung auf einem Dach im Zeitungsviertel entfernt und mitgenommen. Die Revolutionäre ziehen sich zurück. Es gab Opfer, auch die Fahne blieb nicht unversehrt, hat Löcher und viele Schmutzflecken. Kulle versteckt ebenfalls unter seiner Mütze seine Verwundung.

Am Ende des Filmes, in dem in einem gewaltigen Demonstrationszug die Opfer der Revolution zu Grabe getragen werden, weht die Fahne über der unüberschaubaren Menschenmasse.

„Die von Splittern zerfetzte rote Fahne wird über die Köpfe der Demonstranten erhoben. Kulle trägt sie. Er ist ernst, gereift, mitten in der marschierenden Jugend.“²⁰⁷

Auf diese Weise wird, wie schon in den Stummfilmen *Brüder* (1929) oder *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), die Niederlage zu diesem Zeitpunkt in einen moralischen, auf die Zukunft weisenden Sieg umgemünzt.

Des Sieges der Sowjetunion im dort so bezeichneten „Großen vaterländischen Krieg“, der mit der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht endete, wurde auch in der DDR regelmäßig gedacht; der 8. Mai wurde als *Tag der Befreiung* gefeiert. Dieser Sieg hatte große Identitätsstiftende Wirkung für die Sowjetunion und führte zur Schaffung zahlreicher Bild- und Filmikonen.

Technisch gesehen trugen zum Sieg der Roten Armee maßgeblich ihre Panzer bei. Der den deutschen Panzern überlegene T34 wurde in großer Stückzahl gebaut.²⁰⁸ Noch heute sind sowjetische Panzer Teile von Denkmälern für den Sieg über Nazideutschland, z. B. in Berlin Tiergarten, Halberstadt oder in Wittenberg. Panzer spielen in künstlerischen Darstellungen des Sieges der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg häufig eine zentrale Rolle, z. B. auch in dem Gemälde des ungarischen Grafikers Sándor Ék (1902–1975) von 1952, in dessen Mittelpunkt ein Panzer durch die Ruinen einer Budapester Straße fährt. Verbunden mit dem Panzer zieht die rote Fahne, die die Soldaten auf dem Panzer in die Höhe halten und die so mit dem hellen Himmel im Hintergrund kontrastiert, das Augenmerk auf sich.

Zahlreiche Frontdarstellungen und Panzerbewegungen gen Westen sollten in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) den heroischen Sieg der Sowjetarmee und ihre militärische Überlegenheit verdeutlichen. Gedreht wurden diese Aufnahmen auf freiem Gelände in der Nähe von Oranienburg, wo ganze Frontstellungen in Wald und Wiese inszeniert werden konnten.²⁰⁹ Bereits die Entwürfe von Szenenbildner Schiller lassen erkennen, dass in Totalen die durch die Landschaft fahrende Panzerdivision als Ganzes erfasst und damit die militärische Stärke der Roten Armee kenntlich gemacht werden sollte.

In einer Drehbuchfassung war geplant den Film mit der Eroberung Berlins in Verbindung mit einem sowjetischen Panzer zu beenden.

„Während Thälmanns Gang sich fortsetzt, nun aber nicht mehr von SS-Männern begleitet, verblasst das Bild des Zuchthauskorridors und verwandelt sich in den Platz vor dem Reichstag. Der Führungspanzer der Division ‚Ernst Thäl-



Abb. 144 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

mann', den wir bisher immer rollend sahen, hält an. Die Rote Fahne flattert an seinem Turm. Vor dieser Fahne treffen sich Dirhagen und Fiete Jansen an derselben Stelle, an der sie im Jahre 1933 durch Dirhagens Verhaftung getrennt wurden [vor dem Reichstagsgebäude K. N.]. Sie umarmen sich und ihre Hände vereinen sich vor dem Hintergrund der Roten Fahne zu dem Symbol der SED.²¹⁰

Eine farbige Zeichnung von Eplinius zeigt einen von links dynamisch in den Bildraum ragenden Panzer im Vordergrund umgeben

von mehreren Soldaten der Roten Armee (**Abb. 144**). Zwei wehende rote Fahnen, eine auf dem Dach des Panzers, deuten Bewegung an. Den Hintergrund bildet die Ruine des Reichstagsgebäudes. Ein Foto des sowjetischen Frontfotografen Chaldei zeigt eine ähnliche Inszenierung: Auf das von Trümmern umgebene, stark versehrte Reichstagsgebäude in der Mitte des Bildhintergrundes richtet der Panzer im Vordergrund seine Kanone.²¹¹

Die Kämpfe um das Reichstagsgebäude stellen in sowjetischen Filmen, die den zweiten Weltkrieg thematisieren, eine wichtige Erzählung am Ende des Krieges dar.

„Das Reichstagsgebäude wurde von den Sowjets, insbesondere von Josef Stalin (1878–1953), als Symbol für das NS-Herrschaftssystem gesehen, obwohl es von der NS-Regierung nach dem Reichstagsbrand nur provisorisch wiederhergestellt worden war und keine Herrschaftsfunktion besaß. Die Hissung einer Fahne auf dem eroberten Lager des Gegners entsprach einer kriegskulturellen Tradition.“²¹²

Die rote Fahne auf dem Reichstag und Kämpfe um das Gebäude bilden die Schlussbilder in den sowjetischen Filmen *Befreiung* (1969, R: Juri Oserow, Julius Kun) und *Der Fall von Berlin* (1950). Sie ist Symbol für den Sieg der Roten Armee. Diesen Ereignissen folgen in den Filmen zumeist Bilder des wiederhergestellten friedlichen Lebens in Berlin und Moskau, Kinder und Paraden, aufgebautes Nachkriegsberlin.

In *Der Fall von Berlin* (1950) wurde der Sequenz um die Erstürmung des Reichstages eine Episode um Opfer und Kampf in Verbindung mit der roten Fahne zugefügt, die ebenfalls für Maetzig in den 1950er Jahren für seinen Thälmannfilm Inspiration war: Während im Hintergrund die Kämpfe am Reichstagsgebäude toben, fängt die Kamera im Vordergrund auf den Eingangsstufen des Gebäudes einen Soldaten der Roten Armee ein, der offensichtlich tödlich verwundet wurde. Sterbend zieht er ein blutgetränktes Taschentuch aus seiner Jacke. Ein Kamerad nimmt es an sich, um es auf das Dach des Reichstages zu tragen. Auch er fällt und kann sein Vorhaben nicht vollenden. Doch andere Soldaten folgen bereits mit roten Fahnen, um den Sieg auf dem Gebäude symbolisch zu manifestieren.

Hier wird der Bildikone, die Fotografie Chaldeis: *Rotarmisten präsentieren die sowjetische Fahne auf dem Dach des Berliner Reichstagsgebäudes* vom 2. Mai 1945 eine dramatische Vorgeschichte angedichtet. So

wie in *Der Fall von Berlin* (1950) die rote Fahne symbolisch für das im Krieg vergossene Blut der Soldaten steht und damit Teil der heroisierenden Darstellung der Kämpfenden als Opfer wird, hatte auch Maetzig eine Anfangssequenz in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) geplant, an deren Ende das Hissen einer roten Fahne auf einem Regierungsgebäude als Zeichen des Triumphes stehen sollte. Thälmann tritt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) das erste Mal als Frontkämpfer an der Westfront 1918 in Erscheinung. Allerdings ist er als Soldat in einem Unterstand weniger damit beschäftigt, die Franzosen zu bekämpfen:

„November 1918. Irgendwo an der deutschen Westfront hockt in einem Unterstand, den immer wieder Artillerie-Einschläge erschüttern, ein Soldat. Er schreibt. An seine Mutter, an seine Frau? Nein, eine Botschaft an seine Kameraden ist es, die er verfaßt, ein Flugblatt gegen den Krieg, ein Aufruf, es den revolutionären Arbeitern und Bauern Rußlands gleichzutun. Er selbst reißt seinem Hauptmann, einem typischen Leuteschinder und Durchhaltestrategen, die Schulterstücke vom Uniformrock. Der Name des Soldaten ist Ernst Thälmann.“²¹³

beschreibt Redakteur Henryk Keisch 1954 die Szene. Die Westfront wird zum Schauplatz revolutionärer Aktionen. Thälmann agiert gegen die militärischen Oberbefehlshaber, es wird ein Zusammenhang zu den Matrosenaufständen in Kiel und der Novemberrevolution in Berlin hergestellt. Thälmanns Kameraden werden als heldenhafte Soldaten dargestellt, die sich an den revolutionären Erhebungen (die es im Ersten Weltkrieg an der Front nicht gab) beteiligen und gegen ihre Offiziere meutern. Thälmann tritt als Anführer der Aktion auf. Der Schützengraben ist „Revolutionszentrale“.

Thälmann schickt einen Kameraden los, das von ihm verfasste Flugblatt an andere Frontabschnitte weiterzuleiten. Dieser wird dabei von einer Kugel getroffen und stirbt. Fiete nimmt das Flugblatt an sich und verteidigt das nun rot verfärbte Papier energisch gegen seinen Vorgesetzten Hauptmann Quadde.

Im Film später nicht umgesetzt war zunächst folgendes geplant:

„Das Flugblatt wandert von einer Hand in die andere, wie eine Fahne, ...“²¹⁴

„Fiete Hansen, der sich an dieser Aktion ebenfalls beteiligt hat, zieht aus seiner Hosentasche ein rotes Taschentuch und spiess es auf das Bajonett. Er hebt sein Gewehr hoch und ruft aus: Es lebe die Revolution! Die Soldaten drehen die Gewehre um.“²¹⁵

Diesem Bild sollte das auch im Film gezeigte Hissen der roten Fahne auf dem Dach des Berliner Schlosses und Liebknechts Ausrufung der Republik folgen (**Abb. 1**).

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) greift Maetzig dieses Bild noch einmal auf. An der Ostfront besteht im Sommer 1944 das letzte Aufgebot der Deutschen hauptsächlich aus Verwundeten, die dennoch gezwungen werden, gegen die übermächtige Rote Armee zu kämpfen. Während die deutschen Soldaten bereits überlegen, sich dem Feind zu ergeben, erschießt ein SS-Offizier zwei auf die Deutsche Frontlinie zukommende Parlamentäre. Daraufhin wird der deutsche Offizier von einem der Wehrmachtssoldaten getötet. Die Soldaten im Graben sind damit führerlos. Da kommt der auf der Seite der Sowjets kämpfende Fiete dazu und überredet die Deutschen sich zu ergeben. Ein Hauptmann und ein junger Soldat sollen Fiete dafür auf die sowjetische Seite begleiten. Auf dem Weg hebt der deutsche

Hauptmann die weiße Fahne des erschossenen Parlamentärs auf. Sie ist nun blutbesprenkelt und wird so zu einem anklagenden Märtyrersymbol.

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955) endet mit dem Gang Thälmanns auf den Zuschauer zu. Ältere Drehbuchversionen sahen die Maidemonstration von 1955 vorbei an Wilhelm Pieck und Rosa Thälmann auf der Ehrentribüne als Abschluss vor. Sie geben Aufschluss in welche Filmbilder Eplinius' Entwurf eingebettet werden sollte. Auch hierbei sollten sowjetische Panzer zu sehen sein:²¹⁶

„Die Gestalt Thälmanns geht über in das Bildnis Thälmanns auf der roten Fahne der Sowjetischen Panzerdivision. Hakenkreuzfahnen sinken in den Staub. Die rote Fahne des Führungspanzers flattert voran. Die Panzer durchbrechen die Mauern und Stacheldrahtzäune der Konzentrationslager und Zuchthäuser. Sie befreien die Gefangenen. Die rote Fahne des Führungspanzers flattert voran. Sie befreien Fiete Jansen und Robert Dirhagen und ihre Genossen. Sie befreien Rosa Thälmann und Irma Thälmann. Die rote Fahne des Führungspanzers flattert voran. Die Panzer stoßen nach Berlin hinein. Die Rote Fahne des Führungspanzers flattert voran. Großaufnahme der roten Fahne mit dem Bildnis Thälmanns. Ende“²¹⁷

Die visuelle Verbindung roter Fahnen mit Panzern wiederholte sich auch in anderen DEFA-Historienfilmen, wobei die Panzer zumeist dezidiert der Roten Armee als heroischen Befreiern zugeordnet wurden.

In dem DEFA-Film *Die Fahne von Kriwoj Rog* (1967) besetzten nach dem Ende der Hitlerregierung zunächst die US-Amerikaner das Mansfelder Gebiet (14. April 1945 in Gerbstedt). Am 3. September 1945 überga-

ben sie dies an die Rote Armee. Im Film werden die Amerikaner nicht als Befreier, sondern im Gegenteil als mit der NS-Herrschaft vergleichbare Diktatoren interpretiert, die wie zuvor die Nazis versuchen die Fahne der ukrainischen Bergarbeiter als Trophäe an sich zu bringen. Die von den Kommunisten in Gerbstedt sehnsüchtig erwartete Ankunft der Roten Armee wird im Film auf freiem Feld inszeniert, über das mehrere Panzer wie in Schlachtformation den die Fahne schwenkenden Gerbstedtern entgegenrollen. Damit wurde einerseits das bereits aus anderen Filmen bekannte Bild der Befreiung vom Hitlerfaschismus reinszeniert. Andererseits wirkt dies gleichzeitig als Befreiung vom Kapitalismus, für den die Amerikaner stehen und deren Maßnahmen im Film direkt mit den Methoden der Nazis verglichen werden. Während im Film die Amerikaner mit Lastwagen und Jeeps einrücken, lässt Maetzig die Sowjets in Panzern ankommen, obwohl es zu diesem Zeitpunkt ja eigentlich nichts mehr zu erkämpfen gibt.

Dass es auch beim DEFA-Film anders ging, bewies Konrad Wolf mit seinem ein Jahr nach Maetzigs *Die Fahne von Kriwoj Rog* (1967) erschienenem *Ich war 19* (1968). An die Lebensgeschichte des Regisseurs angelehnt, der 1945 mit der Roten Armee in das besiegte Deutschland kam und für kurze Zeit sogar sowjetischer Stadtkommandant von Bernau war, konnte er es wagen einerseits bestimmte Tabus anzudeuten (wie die zahlreichen Vergewaltigungen durch die Soldaten der Roten Armee) und andererseits bestimmte Klischees, wie die der heroisch in Deutschland einfahrenden Panzer vermeiden. Das erste Bild nach dem Vorspann zeigt einen „klapprigen Lautsprecherwagen“,²¹⁸ der seine besten Jahre bereits hinter sich zu haben scheint. Ständig ist er überhitzt und Kühlwasser muss irgendwo besorgt und nachgefüllt werden. Außerdem muss das Fahrzeug noch mit Hilfe einer Kurbel per

Hand angelassen werden. Dies alles wird von der Kamera wie nebenbei und gleichzeitig genussvoll immer wieder in Szene gesetzt. „Dabei wurde das Klischee vom strahlenden Sieger ebenso wenig bedient wie das vom glücklichen Befreiten.“ schreibt Filmkritiker Ralf Schenk.²¹⁹

Massenversammlungen, Karl-Liebknecht-Haus und Reichstags- gebäude – Die Darstellung der KPD und Thälmanns als Politiker

Bilder großer Menschenmassen als Anhänger der KPD (bzw. SED) spielten in der DDR zeit ihrer Existenz eine zentrale Rolle dabei, ihre Legitimität zu visualisieren. Zu offiziellen Feier- und Jahrestagen fanden Aufmärsche in den Städten des Landes statt, was von Film- und Fernsehcameras festgehalten und in allen Medien verbreitet wurde. Die großen Städte der DDR sollten in den Zentren so gestaltet werden, dass breite Prachstraßen und große Plätze für politische Kundgebungen mit hohen Teilnehmerzahlen Platz boten.²²⁰

“But the Masses were just as important, if not more so. Although intellectuals could lead people to the movement, the masses were an essential component of the socialist project. It was they who would build communism under the tutelage of the revolutionary intelligentsia.”²²¹

Dass schon die KPD und somit auch Thälmann breite Zustimmung genossen, sollten die Filme über ihn ins Bild setzen. Alle Thälmannfilme der DEFA enthalten zahlreiche Massenszenen.

„In Zwickau wurde jene Wuppertaler Großkundgebung vom 12. Juli 1932 nachgestellt, auf der Ernst Thälmann eindring-

lich zur Aktionseinheit gegen den Faschismus gemahnt hatte. „10000 Kleindarsteller waren im Stadion – so etwas hat es in der DDR-Filmgeschichte noch nicht gegeben“;²²²

berichtet Szenenbildner Kuhn über die Dreharbeiten zum zweiten Teil von *Ernst Thälmann* (1986). Es ist die größte Inszenierung dieser Art im Fernsehzeiteiler.

„Das Stadion ist trotz des Dauerregens überfüllt. Die Leute haben sich auch außergewöhnliche Plätze gesucht, um Thälmann zu sehen und ihn sprechen zu hören: Bäume, Lichtmaste, Geländer ...“;²²³

schreibt das Drehbuch. Im Film spielt die Sequenz dagegen bei Sonnenschein, was damit zu tun haben könnte, dass eher NS-Demonstrationen und -Kundgebungen bei grauem Wetter oder nachts inszeniert wurden um damit die dunkle Seite der Nationalsozialisten zu charakterisieren (**Abb. 187, 188, 189**).²²⁴ Gedreht wurde die Wahlveranstaltung für Thälmann in Zwickau im Georgi-Dimitroff-Stadion (nach der Wende Westsachsenstadion), das mehr als 25.000 Menschen fassen konnte: Der Film zeigt zunächst, wie Werbung für Thälmanns Besuch auf den Straßen in Wuppertal gemacht wird. Kinder laufen neben einer Schallmaikapelle her, die große Banner, beschriftet mit: „Thälmann kommt“ durch die Straßen trägt. Es folgt eine Aufnahme vor dem Eingang zum Stadion, wo sich die Menschen drängen.

Eine Totale zeigt das bis auf den letzten Platz und der Rasenfläche gefüllte Stadion. Während Thälmann spricht, nimmt die Kamera in mehreren Rundumschwenks die voll besetzten Ränge auf. Dazwischen vermitteln Nahaufnahmen von Gulaschkanone, Eisstand und Teilnehmern eines Sport- und Musikprogramms den Volksestcharakter dieser politischen Veranstal-

tung, die als Gegendemonstration zu der einen Tag später stattfindenden Kundgebung der Nazis abgehalten wird, die im Film aber nicht zu sehen ist.

Bereits in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wurde mit Massenszenen Thälmanns Beliebtheit bei den Arbeitern veranschaulicht. Er tritt nach dem Tod von Liebknecht und Luxemburg auf der Werft und nach dem Entladen des sowjetischen Dampfers als Redner auf (**Abb. 61**). In den Studios von Babelsberg wurde das Innere des Hamburger Zirkus Busch gebaut, in dem Thälmann, umgeben von Arbeitern und Genossen, den Zusammenschluss von KPD und USPD 1920 durchsetzen kann.

Auch Günter Reisch ließ für *Trotz alledem!* (1972) den Innenraum des Berliner Circus Busch in den Studios nachbauen, der vor dem Abriss 1937 4.300 Sitzplätze hatte. Er inszenierte hier die Volksversammlung der rund 3.000 Berliner Arbeiter- und Soldatenräte am 10. November 1918, in der Liebknecht mit seinen politischen Vorstellungen allerdings nicht überzeugen konnte. Der Dokumentarfilm *Karl Liebknecht – Der Märtyrer der Revolution* (2010) benutzt diese Massenszenen rund 40 Jahre später für seine Darstellung der revolutionären Ereignisse um Liebknecht, gibt aber in diesem Falle die Herkunft dieser Filmteile an.²²⁵

Das Motiv des Zulaufs der breiten Masse zu Aufritten Thälmanns und Veranstaltungen der KPD als Zeichen der Zustimmung zu ihrer Politik war bereits zu Thälmanns Lebzeiten verbreitet und erschien in der DDR in den Biographien und Bildbänden über ihn. Häufig sind es Wahlkampfreden unter freiem Himmel, wie *Ernst Thälmann während einer Kundgebung zur Reichstagswahl vom September 1930 im Lustgarten in Berlin*, die den KPD-Vorsitzenden vor einer Menschenmasse abbilden (**Abb. 145**). Auf einer Fotografie von 1931 ist Thälmann selbst nicht zu sehen. Aus weiter Entfernung ist der Sportpalast als



Abb. 145 Ernst Thälmann während einer Kundgebung zur Reichstagswahl vom September 1930 im Lustgarten in Berlin, 1930, Fotografie, aus: Ernst Thälmann. Bilder Dokumente Texte, S. 223

voll besetzt zu erkennen. Durch die Bildunterschrift: *Kundgebung der KPD im Berliner Sportpalast am 11. Juni 1931, auf der Ernst Thälmann sprach* wird vermittelt, dass so viele Menschen zusammengekommen sind, um Thälmann zu sehen.²²⁶

Fotomontagen von Massenveranstaltungen des Roten Frontkämpferbundes, wie z. B. *Das 3. Reichstreffen des Roten Frontkämpfer-Bundes Berlin 3.–7. Juni 1927*, wurden als Postkarten vertrieben (**Abb. 146**).²²⁷ Nach Thälmanns Verhaftung 1933 sollten Fotomontagen die ungebrochene weltweite Zustimmung zu Thälmanns Politik illustrieren, so z. B. auf dem für eine Broschüre herausgegebenen und von John Heartfield gestalteten Bild, auf dem sich unter einer Weltkugel im Hintergrund ein unendlich langer Demonstrationszug für Ernst Thälmann ergießt.

Die Filme knüpfen an diese Motive an. Um Thälmann als international bedeuten-

den Politiker zu inszenieren (und ganz nebenbei mal nach Frankreich reisen zu können)²²⁸ setzten beide Zweiteiler neben dem Moskaubesuch auch den in seinen Biografien beschriebenen Auftritt in Paris um:

„Am 31. Oktober 1932 trat Ernst Thälmann vor 15000 französischen Arbeitern und Bürgern auf die Tribüne des Versammlungssaales Bullier und hielt, umrauscht von begeistertem Beifall, eine Ansprache, die ein geschichtliches Dokument deutschen Friedens- und Freiheitsgeistes bleiben wird.“²²⁹

Laut Winkler war es „die spektakulärste Wahlkundgebung“; Thälmann war illegal nach Frankreich gereist und hatte gemeinsam mit dem Generalsekretär der französischen Kommunisten Maurice Thorez (1900–1964) in der Salle Bullier eine Rede gegen das „Diktat von



Abb. 146 Postkarte 1927

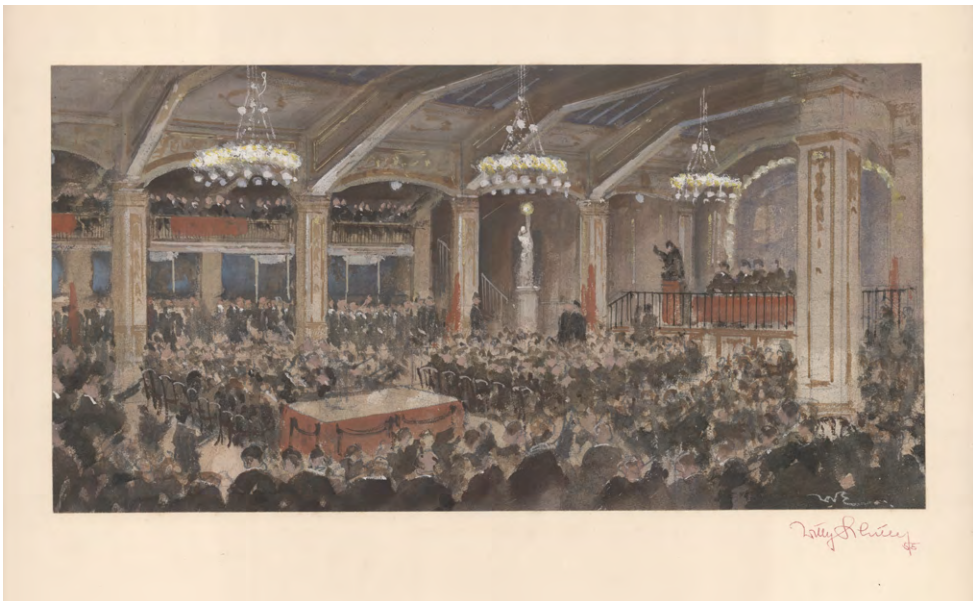


Abb. 147 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

Versailles, den räuberischen Young-Plan und den Pakt von Lausanne“ gehalten.²³⁰

Ernst Thälmann (1986) leitet diese Reise mit am Original aufgenommenen Bildern berühmter Pariser Bauten, wie dem Tour Eiffel oder dem Arc de Triomphe ein, die der Reichstagsabgeordnete aus dem Auto heraus in einer Art Stadtrundfahrt besichtigt. Vor dem Haus von Maurice Thorez steigt er aus. Ein Schnitt versetzt den Zuschauer auf eine Terrasse, von der eine Totale der Stadt gezeigt wird. Thälmann wird vor dem Hintergrund von Sacré-Cœur de Montmartre aufgenommen. Danach folgen Bilder von Thälmanns Besuch der Gedenkstätte für die Opfer der Pariser Commune auf dem Friedhof Père Lachaise, bevor seine Rede in der Salle Bullier gezeigt wird.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wird Paris nicht durch erkennbare Sehenswürdigkeiten eingeführt. Der Schriftzug „Paris Oktober 1932“, über eine Straßenszene geblendet, zeigt den Wechsel des Schauplatzes an. Sie wurde wie das Innere der Salle Bullier in den Studios von Babelsberg errichtet. Schiller entwarf die Salle Bullier als großen lichten Raum, umgeben von einer Empore (**Abb. 147**). Er orientierte sich am Aussehen des Originals. Der KPD-Vorsitzende wird dem begeisterten französischen Publikum auf einer kleinen Bühne wie eine Überraschung präsentiert: Nachdem sich alle im Raum versammelt und die Türen verriegelt haben, werden die Lampen ausgeschaltet. Als die Lichter wieder angehen, steht Thälmann auf der Bühne. Französisches Ambiente vermitteln die Statisten, die französische Lieder singen und landestypische Kleidung tragen.²³¹

In beiden Filmteilen singen die vielen Anwesenden am Ende von Thälmanns Auftritt die *Internationale*. Zu guter Letzt begrüßt der deutsche Ehrengast in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) persönlich die Kriegsversehrten, die sich vor

dem Podium versammelt haben. Nach der Sequenz in der Salle Bullier besucht Thälmann die Kriegsgräber vom 1. Weltkrieg. Er wird so nicht nur als Freund Frankreichs, sondern auch als Kriegsgegner gekennzeichnet. Auch *Ernst Thälmann* (1986) inszenierte die Begeisterung der Kriegsveteranen für Thälmann, die er als Gruppe im Wuppertaler Stadium ins Bild setzt.

Mit den Bildern in Frankreich konnte erzählt werden, dass die deutschen Kommunisten nicht nur mit der Sowjetunion eng befreundet waren, sondern auch darüber hinaus international beliebt und anerkannt. Filmkritiker Günter Agde befand 1987:

„Mit diesen Filmteilen in der Sowjetunion, in Frankreich und Spanien wird die internationalistische Haltung des Films sehr lebendig.“²³²

Es sollte gezeigt werden, dass die Kommunisten von jeher den größten Zulauf besessen hätten. Beide Zweiteiler zeigen Wahlveranstaltungen vor dem Karl-Liebknecht-Haus. Das Berliner Eckgebäude am Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz) mit seiner schlichten Fassade und den sechsteiligen breitgelagerten Fenstern war von 1926 bis zu seiner Konfiszierung 1933 durch die Nationalsozialisten Zentrale der KPD.

Für *Ernst Thälmann* (1986) wurde am Original gedreht. Das Haus ist mit Spruchbändern geschmückt, wie es durch zahlreiche Fotografien der Zeit bekannt und häufig in Bildbänden über die Geschichte Thälmanns bzw. der KPD veröffentlicht wurde.²³³ Auf einer rot verhängten Tribüne vor dem Haus stehen Thälmann und John Scheer neben anderen KPD-Funktionären, an denen zahllose Arbeiter vorbeidefilieren (**Abb. 148**). Vorbild dafür war eine Fotografie von 1933.

Für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) inszenierte Maetzig eine Sequenz vor dem Karl-Liebknecht-Haus im Jahr 1932.



Abb. 148 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)



Abb. 149 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)



Abb. 150 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Die Kommunisten hatten im Zuge der Reichspräsidentenwahl 400.000 Stimmen dazu gewonnen. ZK-Mitglieder verkünden ihren Anhängern aus dem Fenster des Parteihauses das Wahlergebnis. Für die Gegenwarts politik blieb es entscheidend zu verbildlichen: Thälmann hatte vorgeblich die größte Zustimmung und war politisch im Recht. In der Gegenwart setze die SED seine politischen Vorstellungen um und habe daher bei den Wahlen einen fast 100%igen Erfolg.²³⁴

Gedreht wurde in Leipzig an einem Eckhaus in der Dr. Kurt-Fischer-Straße (heute Pfaffendorfer Straße) Ecke Tröndlinring. Es wurde mit Spruchbändern und den Porträts von Lenin, Liebknecht und Luxemburg geschmückt. Davor erfasst die Kamera in einer Totalen die große Anhängerschaft der Kommunisten (Abb. 149). Die abgebildeten Gründerväter der Partei wurden zusammen mit Thälmann und der SED-Parteiführung zur Produktionszeit des Films, Walter Ulbricht, Hermann Matern und Wilhelm Pieck, aufgenommen, die am offenen Fenster stehen, in der Mitte der amtierende DDR-Präsident Pieck. Letzterer spricht zu den Parteianhängern auf der Straße. Das nächste Bild rückt Thälmann in den Vordergrund. Die Kamera verlagert ihren Fokus auf zwei Fensterrahmen. Hinter den linken ist Thälmann getreten, der nun zu reden beginnt. Pieck und Ulbricht blicken aus der Öffnung daneben in trauriger Eintracht wohlwollend auf die Menschen unter ihnen, so wie sie sicher selbst gern als geliebte Führer und Vorbilder des DDR-Volks wahrgenommen werden wollten (Abb. 150). Die Verbindung der DDR-Obersten mit Thälmann und in weiterer Linie mit den Parteigründern Liebknecht und Luxemburg sowie der Sowjetunion konnte so in ein Bild gegossen werden. Die SED-Führung visualisierte damit, dass sie ihre Politik in Thälmanns Sinne fortsetzen und sich auf der richtigen weltanschaulichen und moralischen Seite befände. Thälmann tritt in dieser Szene in RFB-Uniform auf – das

einziges Mal im Film. Er wird so eher als Führer des kommunistischen Militärbundes charakterisiert und weniger als Parteiführer und Reichstagsabgeordneter.

Masseninszenierungen konnten Thälmanns Überzeugungskraft bei den Arbeitern verbildlichen. Zwei Szenen auf BVG-Gewerkschaftsversammlungen in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) verdeutlichten das: Gedreht wurde in einem Straßenbahn-depot in Berlin. In der ersten Szene berichtet der Sozialdemokrat und Gewerkschaftsvertreter Dirhagen seinen Kollegen von der Absetzung des preußischen Innenministers Severing, deren Zeuge er geworden ist. Thälmann tritt in die allgemein herrschende Ratlosigkeit, um die BVG-Arbeiter zur Einheitsfront aufzurufen. Die Kamera erfasst die BVG-Mitarbeiter in ihren grünen Uniformen zwischen Straßenbahnen vor dem Bahn-depot mit seinen zahlreichen Einfahrtstoren, im Hintergrund Berliner Mietshäuser. Thälmann fordert die BVG-Mitarbeiter zum „Entschlossenen Kampf gegen die Reaktion, gegen Faschismus, gegen Krieg!“ auf. „Die Worte Thälmanns sprechen allen aus dem Herzen“²³⁵ erläutert das Drehbuch die Szene.

Zwischen den Sequenzen im Bahn-depot folgen kurze Szenen mit Bildern zur Wahlkampfveranstaltung für das Präsidentenamt. Danach nimmt die Kamera erneut die Masse der uniformierten Bahnarbeiter vor bekannter Kulisse auf. Thälmann ist den Straßenbahnern jetzt vertraut und viele tragen ihre Überzeugung zur Schau: aus der dunkelgrünen Masse der Uniformierten leuchten vereinzelt rote Fahnen heraus. Das Nichtvorhandensein jeglicher politischer Zeichen in der früheren Einstellung suggerierte eine eher unpolitische Haltung der Arbeiter.

Historischer Hintergrund dieser Inszenierung ist ein Streik der Berliner Verkehrsgesellschaft im November 1932, der den gesamten Nahverkehr in Berlin lahmlegte. Obwohl die Mehrzahl der Gewerkschaftsmit-

glieder der SPD angehörten, gelang es den Mitgliedern von KPD- und NS-Betriebszellen trotz bereits erfolgter Einigung der freien Gewerkschaften mit den Betrieben den Streik unter der gesamten Belegschaft bei der Abstimmung durchzusetzen.²³⁶ Diesem kalkulierten Zusammengang zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten folgte bei der Reichstagswahl vom November 1932 ein Einbruch der Stimmen bei der NSDAP, während die KPD mehr als 2 Millionen dazugewinnen konnte.²³⁷ Die Zusammenarbeit von KPD und NSDAP verschweigt der Film.

Der Zuspruch der Jugend zur Politik der KPD war dahingegen ein wichtiges Motiv. Bei einer Wahlveranstaltung in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) verteidigen Jungkommunisten eine rote Fahne mit Thälmanns Konterfei gegen eine Gruppe von Angehörigen des Stahlhelmbundes.²³⁸ In *Die Unbesiegbaren* (1953) wird auf einer Tanzveranstaltung des Vereins der Berliner Schneiderinnen August Bebel wie ein Popstar, von jungen Mädchen als potentieller Tanzpartner umschwärmt. Auch der Liebknechtfilm *Solange Leben in mir ist* (1965) zeigt den Reichstagsabgeordneten als glühend verehrten Redner auf politischen Jugendtreffen.

Für *Ernst Thälmann* (1986) wurde auf dem Leipziger Hauptbahnhof ein Jugendtreffen inszeniert. Gedreht am Originalschauplatz zeigt die Kamera zunächst in Totalen einen von jungen Menschen überfüllten Bahnsteig. Eine Schallmaikapelle ist darunter. Zahlreiche Transparente und rote Fahnen ragen aus der Masse. Die Kamera fährt an der Gruppe der Jugendlichen entlang, die auf dem Bahnhof Thälmann erwarten. Dabei werden – wie nebenbei – Gespräche mit aufgefangen: Einer erzählt vom Verkauf seines Rades, damit er an der Veranstaltung teilnehmen konnte – eine Anspielung auf Honecker. In seiner Biographie berichtet er vom Verkauf seines Fahrrads, um im November 1932 als junges KJVD-Mit-



Abb. 151 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 1 (1986)

glied an der Tagung des ZK in Leipzig teilnehmen zu können.²³⁹

Mit der Einfahrt des Zuges werden die roten Fahnen hochgehoben und geschwenkt, Thälmann von den Jugendlichen auf die Schultern genommen; mit erhobener rechter Faust begrüßt er seine Anhänger. Wie einen Sieger tragen sie ihn durch den Bahnhof. In der Bahnhofshalle steht er erhöht auf einer Plattform und hält eine Rede. Dabei nimmt ihn die Kamera von oben auf, um die vielen Menschen, die sich die Treppen herunter bis auf den Bahnhofsvorplatz ergießen, mit ins Bild zu bekommen (Abb. 151).

Thälmann selbst berichtet in seinem Lebenslauf:

„Kurz nach meiner Schulentlassung übte ein selbstgesuchtes Erlebnis einen unge-

heuren Einfluß auf meine Gedanken und meine geistige Vorstellung aus. Große rote Plakate forderten in ganz Hamburg die schulentlassene Jugend auf, zu einer Schulentlassungsfeier im großen Saale des Gewerkschaftshauses zu erscheinen. Es war an einem Sonntagnachmittag. Ich ging allein hin. Es war 2 Uhr nachmittags. Der große Saal war brechend voll. Ich staunte, und ich war begeistert. Alles nur Jugendliche von meinem Alter. was für eine Masse, welches Feuer, welches Temperament, welche Begeisterung in dieser Jungmannschaft! Der Gesang der Tausende, welch eine Wirkung, welch eine Freude, welch einen Rhythmus übte das auf mich aus! Was war die Konfirmation in der Ruckteschell-Kirche in Eilbeck doch ein kleines Erlebnis dagegen!“²⁴⁰

Aus meiner Kindheit (1975) inszeniert diesen ersten Kontakt mit der sozialistischen Jugendbewegung. Vor der Eingangsfassade des Schweriner Postgebäudes in der Straße der Nationalen Einheit (heute Mecklenburgstraße) gedreht, steht Thälmann zunächst unschlüssig herum und sieht viele junge Menschen in das Haus treten. Im Inneren erfasst die Kamera in einer Totalen von einer der oberen Emporen aus die Bühne eines großen Saales und die zahlreichen Zuschauer.²⁴¹ Im Vordergrund hängen Jugendstillampen. Alle Plätze sind besetzt. Ein historisches Foto aus dem Jugendbuch *Als Thälmann noch ein Junge war* zeigt das Vorbild für diese Filmaufnahme. In dieser groß angelegten Sequenz tritt Thälmann noch nicht selbst als Redner auf. Es ist quasi die Vorgeschichte der Reden Thälmanns vor den Massen, wie sie sowohl im 1950er-Jahre- und im 1980er-Jahre-Zweiteiler vielfach zu sehen sind.

Während die Darstellung der Zustimmung durch die Masse über die Jahrzehnte hinweg immer wieder mit nur wenigen Änderungen inszeniert wurde, wird in der Darstellung von Thälmann als Parlamentarier der Einfluss der jeweiligen Tagespolitik der Entstehungszeit der Filme und die Etablierung seiner Person als Ikone deutlich.

Thälmanns Arbeit im Karl-Liebknecht-Haus nimmt in *Ernst Thälmann* (1986) mehr Raum ein als im Zweiteiler der 1950er Jahre. Während die früheren Filme die Nähe Thälmanns zu den Arbeitern herausstellen, wird er im TV-Film eher in Parteikreisen inszeniert.

„Im Arbeitszimmer Thälmanns sind die Genossen der Parteiführung zusammengekommen: Thälmann, Pieck, Schneller, Dahlem, Schehr, Ulbricht, Neumann, Remmele.“²⁴²

Diese historischen Figuren spielen in den 1980er Jahren in der Gegenwartspolitik

längst keine Rolle mehr. In Maetzig's Thälmannzweiteiler werden Pieck und Ulbricht zwar auch als historische Figuren im Film gezeigt, doch bestimmen sie zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch die Politik der DDR. Sie werden als Politiker interpretiert, die gemeinsam mit Thälmann Politik betrieben haben und diese in der DDR-Gegenwart fortführen. Daher war ihre Anwesenheit in den Moskausezenen von Bedeutung, wo gleichzeitig in der ungeschnittenen Filmversion der ebenfalls zu der Zeit regierende Stalin mit ihnen in Kontakt tritt. Pieck und Ulbricht sind im Gegensatz zu allen anderen Protagonisten des Zweiteilers, dessen Handlung sich immerhin über 26 Jahre erstreckt, die Einzigen (außer dem Kind Irma Thälmann), die in beiden Filmteilen nicht von den gleichen Schauspielern verkörpert werden und altern. Sie sehen in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) ihren Vorbildern zur Drehzeit ähnlich (**Abb. 150**).

Gemeinsam ist beiden Zweiteilern, dass dargestellte Regierende bzw. ehemals Regierende der DDR nicht durch private Räume oder Umgebungen charakterisiert werden. Sie agieren ausschließlich im Umfeld von offiziellen Gebäuden wie dem Karl-Liebknecht-Haus. Nachdem Pieck in *Ernst Thälmann Teil Zwei* (1986) Opfer einer Schlägerei im Preußischen Landtag geworden ist, besucht ihn Thälmann nicht in dessen Wohnung, sondern in der irgendeines Genossen. Da Privaträume im Film Protagonisten charakterisieren, wurden für die regierenden Pieck und Ulbricht solche Räume nicht entworfen. Sie hätten zu tiefe Einblicke in Intimes der DDR-Regierenden gegeben. Damit wurde Distanz zum Publikum gewahrt und eine gewisse Unantastbarkeit erzeugt.

Der größte Unterschied zur Darstellung Thälmanns als Politiker und seiner Partei zwischen beiden Zweiteilern liegt in der Rolle des Parlaments. In *Ernst Thälmann* (1986)

macht der Filmheld zwar in der Szene der Exmittierung seinen Einfluss als Reichstagsabgeordneter bei einem Schupo geltend, im Reichstag selbst inszeniert ihn der Film nicht. 1986 wusste jeder DDR-Bürger, wenn auch nur diffus warum, dass Thälmann ein bedeutender Mensch war, seine tatsächlichen politischen Funktionen wurden nicht mehr präzisiert. Thälmann ist im Fernsehfilm in erster Linie als Vorsitzender der KPD charakterisiert. Im Karl-Liebknecht-Haus ist er Führerfigur, während er im Reichstag nur ein Abgeordneter unter vielen gewesen wäre. So wird seine Bedeutung aufgewertet.

„Von hier [dem Rednerpult im Reichstag K. N.] spricht er selten. Seine Tribüne sind die großen Arbeiterversammlungen. Thälmann schätzt das Parlament der Herrschenden nicht hoch ein. Aber er unterschätzt es auch nicht als ein Mittel, der Stimme der Kommunisten Gehör zu verschaffen“,²⁴³

weiß die DDR-Biographie von 1975 über den Reichstagsabgeordneten Thälmann zu berichten.

An parlamentarische Debatten mit anderen gleichberechtigten Parteien sollte in den 1980er Jahren nicht erinnert werden. Thälmann kämpft darum, Reichspräsident zu werden, doch diese Position hat nicht den gleichen Stellenwert wie das Ziel der KPD, die Wahlen zu gewinnen, um Deutschland nach ihren Vorstellungen regieren zu können. Außer Reichskanzler Franz von Papen, der Innenminister Severing entlässt, kommt keiner der Regierenden der im Film behandelten Jahre ins Bild. Zu den eigentlichen Machthabern werden die Industriellen, die die Nationalsozialisten finanziell unterstützen, erklärt. Es ging eher um die Inszenierung von Feindbildern, weniger um die Darstellung realer politischer Verhältnisse der Zeit.



Abb. 152 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Maetzig hat dagegen noch Ebert und Scheidemann in ihren Regierungsstätten inszeniert und auch Thälmann in seiner seit 1924 ausgeübten Funktion als Reichstagsabgeordneten und damit als anerkannten bedeutenden deutschen Politiker gezeigt. In dem im Studio von Babelsberg gebauten Sitzungssaal des Reichstages liefert er sich einen Schlagabtausch in erster Linie mit Goebbels und den Nationalsozialisten (Abb. 152). Die Kamera nimmt dabei Thälmann stets aus tiefer liegender Perspektive auf, während Goebbels von oben gefilmt wurde. Dadurch entsteht eine Wertung, bei der Thälmann als der Überlegene wirkt. Ähnlich wurde es auch in NS-Filmen gemacht, die das Parlament verunglimpfen. In *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) werden Virchow – der Gegenspieler Kochs von oben und der positiv interpretierte Bismarck von unten aufgenommen.

In DEFA-Historienfilmen wird der Reichstag meistens als negativer Ort interpretiert. In *Die Unbesiegbaren* (1953) besuchen zwei Arbeiter Bebel und Liebknecht in ihren Fraktionsräumen. Sie passieren dabei einige konservative Abgeordnete in ihrer Mittagspause. Dabei nimmt die Kamera Sektflaschen und einen Hummer mit auf. Während die Arbeiter vielsagende Blicke auf diese Luxusarti-

kel werfen, werden sie wiederum scheinlich von den Vertretern der konservativen Parteien angesehen, die offensichtlich Arbeiter in diesen Räumen für fehl am Platz halten.

Wenn auch das Parlament und seine Debatten in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) nicht in so starkem Maße diffamiert werden, wie z. B. in dem NS-Streifen *Bismarck* (1940), wo der Reichstag als überflüssiger Widerstand interpretiert wird, der nur im Weg steht, wenn Bismarck seine für Deutschland positiven politischen Entscheidungen umsetzen will, so werden auch im DEFA-Film keine Gesetze im Sinne der Bevölkerung diskutiert und beschlossen. Ereignisse im Parlament werden chaotisch bis gewalttätig dargestellt, z. B. als im Preußischen Landtag Wilhelm Pieck verprügelt wird.

Eine Fotomontage von John Heartfield, 1931 veröffentlicht in der AIZ, zeigt, was die Kommunisten über das Parlament ihrer Zeit dachten, dass, symbolisiert durch drei typische Kopfbedeckungen, von den Nationalsozialisten, den Industriellen und der Kirche dominiert werde (**Abb. 153**).

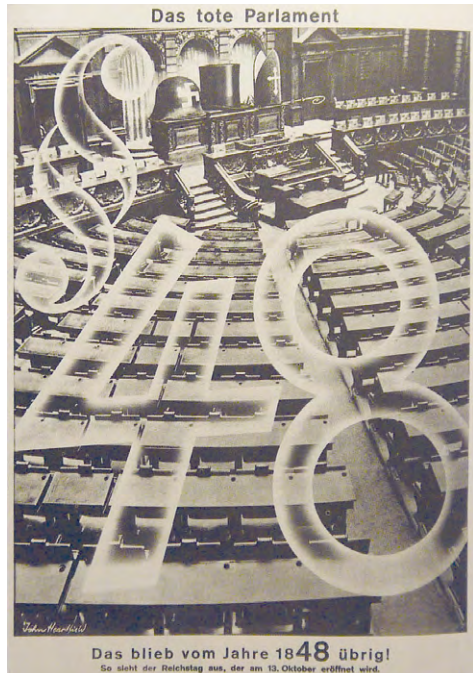


Abb. 153 John Heartfield: *Das Tote Parlament*, veröffentlicht in der AIZ Nr. 42/1931, Fotomontage, aus: Ernst Thälmann. Bilder Dokumente Texte, S. 234

Anmerkungen

- 1 Oksana Bulgakowa: *Kollektive Tagträume*, in: Groys/Hollein, 2003, S. 256–278.
- 2 Boris Groys: *Die Massenkultur der Utopie*, in: Groys/Hollein 2003, S. 20–37, S. 34.
- 3 Bulgakowa, 2003, S. 260.
- 4 Der Film hatte in der Sowjetunion über 38 Millionen Zuschauer.
- 5 Siehe auch Kapitel 5, Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges.
- 6 Thomas Kunz, Thomas Vogel: „Händchen falten, Köpfschen senken, immer an den Führer denken!“ Einleitung, in: dies.: *Oh Du, Geliebter Führer. Personenkult im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 9–12, S. 11.
- 7 Carl Haacker arbeitete seit 1920 für den Film. Er war einer der bedeutendsten Szenenbildner des proletarisch-kommunistischen Films. Seine Tätigkeit als Chefszenenbildner bei der politisch links stehenden Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, unter der auch *Kuhle Wampe* (1932) entstand, prädestinierte ihn, 1946 einer der Gründungsväter der DEFA zu werden. Er war aber am offiziellen Gründungstag, dem 17. Mai 1946, bereits verstorben. Christiane Mückenberger: *Zeit der Hoffnungen*, in: *Filmmuseum Potsdam*, 1994, S. 9–49, S. 10 f, 13.
- 8 Der Film gibt im Zwischentitel des Vorspanns an: „Nach Erzählungen von Heinrich Zille, berichtet von seinem Freunde Otto Nagel und für den Film bearbeitet von dem Prometheus-Kollektiv.“ Der Film entstand unter dem Protektorat von Käthe Kollwitz, Hans Baluschek und der Mitarbeit Otto Nagels.
- 9 Gesine Asmus (Hrsg.): *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920*, Hamburg 1982, S. 14. Jürgen Reulecke: *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt am Main 1985, S. 203.
- 10 Asmus, 1982.
- 11 Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers: *Das Berliner Mietshaus*, München 1984, S. 446–471.
- 12 Zitiert nach: Rudolf Freund, Michael Hanisch: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Filmprotokoll und Materialien*, Berlin 1976, S. 6–111, S. 6–10.
- 13 Michael Schwartz: „PROLETARIER“ UND „LUM-PEN“. *Sozialistische Ursprünge eugenischen Denkens*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* Jahrgang 42 (1994), Heft 4, S. 537–570. Karl Marx: *Das Elend der Philosophie*, MEW, Band 4, S. 180f.
- 14 In diesem Film kritisierte allerdings in der Zeit *Die Rote Fahne* das „vermanschte Milljöh“, Otto Steinicke: zitiert nach: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobson: *Menschlichkeit. Gerhard Lamprechts Maß filmischen Erzählens*, DVD-Heft Die Verrufenen, Edition Filmmuseum 77, München 2013, o. S.
- 15 Fußnote 89, Anmerkungen Kapitel 4.
- 16 Freund/Hanisch, 1976.
- 17 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 32.
- 18 Weist ein im Studio erbauter Innenraum sogenannte „Schiebewände“ auf, kann er von allen Seiten aus mit der Kamera aufgenommen werden, indem jeweils die Wand, von der aus gefilmt werden soll, entfernt wird.
- 19 Kathrin Nachtigall: *Arbeiterfreundin, Intellektuelle, Märtyrerin: Charakterisierung Rosa Luxemburgs durchs Film-Szenenbild*, in: Frank Jacob, Albert Scharenberg, Jörn Schütrumpf, (Hrsg.): *Rosa Luxemburg*, Marburg 2021, S. 315–350.
- 20 Wolle, 2013, S. 252.
- 21 Die durchschnittliche Wohnfläche betrug in der DDR im Durchschnitt 65%, in Westdeutschland 82%. Ebd., S. 252f.
- 22 Alphons Silbermann: *Das Wohnlerlebnis in Ostdeutschland: Eine soziologische Studie*, Köln 1993. Wolle, 2013, S. 252–258.
- 23 Ebd.
- 24 Eine Exmittierung verfilmt auch in: *Die Unbesiegbaren* (1958).
- 25 Die Rede ist *Wo andere schweigen* (1984) entnommen.
- 26 Die NSDAP war nach den Wahlen vom 31.07.1932 stärkste Fraktion im Reichstag.
- 27 Betriebsschule des VEB DEFA Studio für Spielfilme (Hrsg.), *Aus Theorie und Praxis des Films. Filmszenenbild Willy Schiller. Eine Bilddokumentation*, Berlin 1989, o. S.
- 28 Horst Knietzsc: *Die Jahre in der DDR – keine verlorene Zeit*, 20.09.1995, auf: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/570834.die-jahre-in-der-ddr-n-keine-verlorene-zeit.html?sstr=rolf|römer|schuldig> (20.09.2023).
- 29 Maetzig hatte einen zu den Nationalsozialisten übergetretenen Arbeiter geplant. Das wurde nicht umgesetzt, Kurt Maetzig: *Brief an Michael Tschesno-Hell und Willi Bredel*, 12.07.1954, in: Agde/Maetzig 1987, S. 252f. In *Ernst Thälmann* (1986) gibt es eine solche Figur, der aber keine Innenräume zugeordnet werden.
- 30 Es erscheint z. B. als historische Abbildung zur Industrialisierung in Filmen wie *Bebel und Bis-marck* (1987) und Schulbüchern, Z. B.: Gerhard Meyendorf (Autorenleitung): *Chemie. Stoffe – Reaktionen – Umwelt*, Berlin 1993, S. 6. Arno Höfer, Klaus Leinen, Christof Pies, Udo Reichmann, Edgar Wagner: *Lebendige Vergangenheit* 3, Stuttgart 1987, S. 81. Robert Laschew-

- ki-Müller Rauh (Hrsg.): *Kursbuch Geschichte*, Berlin 2009, S. 265.
- 31 So berichten es auch einige der Biographien über ihn, z. B. Zimmerling, 1974, S. 6.
- 32 Harald Mühlbeyer: *Retrospektive: „Brüder“ (1929)*, auf: *epd.film. Mehr wissen. Mehr sehen*, 24.02.2018, <https://www.epd-film.de/blogs/berlinale/2018/retrospektive-brueder-1929> (20.09.2023).
- 33 Bewegung zwischen 1925 und 1933, die versuchte, Filme zu drehen, die Missstände der Lebens- und Arbeitsbedingungen der deutschen Arbeiter zeigen. Auftraggeber waren KPD, SPD, Gewerkschaften und linke Organisationen. Wassili Zygouris: *Proletarischer Film*, in: Koebner, 2002, S. 557–559.
- 34 Küchenmeister, 1976, S. 58. Thälmann, [1935] 1986, S. 42.
- 35 Küchenmeister/Koepf, 08.04.1974, S. 9.
- 36 *Tages- und Szenenberichte*, BArch DR/117/32484.
- 37 Robert Maier: *Pariser Weltausstellung 1937. Der deutsche und der sowjetische Pavillon*, in: Helmut Altrichter, Wiktor Ischschenko, Horst Möller, Alexander Tschubarjan: *Deutschland – Russland*, Bd. 3. *Das 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 87–98.
- 38 Nach der großen Halle wurde intensiv gesucht: „Das Schlußbild des Filmes soll in einer sehr großen Lagerhalle eine Gewerkschaftsversammlung zeigen. Diese Halle zu finden, ist bisher noch nicht gelungen. Vom Standpunkt der Dekoration hängt es ab, wann und ob sie zu realisieren ist.“ *Schriftwechsel. Kinospießfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541, S. 3.
- 39 *Szenenberichte*. Bild Nr. 12, BArch DR/117/32572.
- 40 Bild Nr. 14, Vorlass Günter Reich, Archiv Film-museum Potsdam.
- 41 Die Aufnahmen wurden aus dem Inneren des Autos in den Filmstudios gemacht. Die Landschaft durch Rückprojektionstechnik eingefügt.
- 42 Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 17.
- 43 Siehe auch Kapitel 5, Das Leben für die bessere Zukunft opfern – Szenenbilder heroischer Märtyrertode.
- 44 Siehe auch Kapitel 6, Hitler und das Kapital – Die Verbindung zweier Feindbilder.
- 45 Auch *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) inszeniert am Anfang des Films ein solches Bild: Siehe Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 46 Eberhard Czichon: *Wer verhalf Hitler zur Macht? Anteil der deutschen Industrie an der Zerstörung der Weimarer Republik*, Köln 1967.
- 47 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 29.
- 48 *Szenenberichte. Dispositionsblätter T II.*, Bild Nr. 92, BArch DR/117/32572.
- 49 Solche Schriftzüge gab es während der internationalen „Free Thälmann“-Propaganda, in der Zeit von Thälmanns Gefangenschaft. Lemmons, 2013, Kapitel 2.
- 50 In dem drei Jahre zuvor erschienenen Film *Das verurteilte Dorf* (1952) spielte Thälmanndarsteller Günter Simon Bauer Heinz Weimann, dessen Befreiung nach seiner Verhaftung wegen „kommunistischer Umtriebe“ ebenfalls mit einem Schriftzug am Gasometer „Freiheit für Heinz Weimann“ gefordert wird.
- 51 Z. B. in: Zimmerling, 1974, S. 91.
- 52 Janett Görlitz – *Eine Filmkulisse zum Anfassen*, 01.11.2015, auf: <https://teilzeitreisender.de/goerlitz-eine-filmkulisse-zum-anfassen/> (20.09.2023).
- 53 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 152.
- 54 Eine passende Fabrik, vor der das Tor errichtet werden sollte, hatten die Filmemacher zunächst in der Berliner Eisenstraße 87–96, dem damaligen VEB *Signal- und Sicherheitstechnik* gefunden. Doch dieses lag im damaligen Grenzgebiet der DDR und wurde für die Dreharbeiten nicht freigegeben. Anfrage von Produktionsleiter Langer an Selbmann vom 13.12.1984, DRA Ernst Thälmann Produktionspapiere E027-00-11/100. Selbmann an Faschina, 19.03.1985 Antrag auf ein Drehen beim VEB Kühlanlagenbau in Berlin, *Ernst Thälmann Produktionspapiere* DRA E027-00-11/47.
- 55 Farocki, Harun, in: *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995).
- 56 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 152.
- 57 Ebd., S. 122, 141.
- 58 Axel Weipert: *Krawall im Kiez. Wie es 1872 zu Unruhen in den Arbeitervierteln kam*, in: Philipp Mattern, (Hrsg.): *Mieterkämpfe. Vom Kaiserreich bis heute – Das Beispiel Berlin*, Berlin 2018, S. 9–25, S. 25.
- 59 Bredel, 1950, S. 62.
- 60 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, 1984, S. 26.
- 61 Ebd.
- 62 Thomas Kochan: *Blauer Würger. So trank die DDR*, Berlin 2011, S. 13.
- 63 Film-Oberprüfstelle, Berlin 13.04.1929, <https://www.filmportal.de/node/50011/material/1237567> (20.09.2023), S. 1.
- 64 Piel Jutz: *Mohrrübe tanzt*, in: *Tempo*, 2. Jahrgang, Nr. 303, 30.12.1929.
- 65 Beschreibungen dieser Aufnahmen von Otto Nagel: *Mit der Kamera am Wedding*, in: *Die Welt am Abend*, 30.12.1929.
- 66 Ebd.
- 67 Christian Berndt: *„Mutter Krausens Fahrt ins Glück“*, 30.12.2009, auf: [205](https://www.deutsch-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- landfunk.de/mutter-krausens-fahrt-ins-glueck.871.de.html?dram:article_id=126833 (20.09.2023).
- 68 Auch in vielen Gegenwartsfilmen, z. B. *Sheriff Teddy* (1957, R: Heiner Carow) ist die Kneipe in der Zeit negativ interpretiert.
- 69 Das wird im Drehbuch in nicht umgesetzten Szenen, die in der Kindheit Weinecks spielen, deutlicher: Hans-Albert Pederzani, Konrad Petzold: *Das Lied vom kleinen Trompeter*, 04.07.1963, BArch DR/117/3176, S. 26–28.
- 70 Bredel/Tschesno-Hell, 1953, S. 128.
- 71 O. A., DEFA-Pressedienst, März 1954, Heft 1/54, o. S.
- 72 Z. B. in den Filmen *Der Untertan* (1951, R: Wolfgang Staudte), *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965, R: Joachim Kunert), *Ernst Schneller* (TV, 1977, R: Rudi Kurz), *Krupp und Krause Teil 3 Bis die Haie torkeln* (1969, R: Horst E. Brandt, Heinz Thiel), *Robert Mayer – Der Arzt aus Heilbronn* (1955, R: Helmut Spieß), *Rosa Luxemburg* (1986, R: Margarethe von Trotta), *Corinna Schmidt* (1951, R: Artur Pohl). Auch in Gegenwartsfilmen ist es teils noch in dieser Funktion zu sehen, z. B.: *Opfergang* (1944, R: Veit Harlan), *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), *Rosen für den Staatsanwalt* (1959, R: Wolfgang Staudte).
- 73 Siehe auch Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 74 Siehe auch folgendes Kapitel.
- 75 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 55.
- 76 Ebd.
- 77 Ebd., S. 146.
- 78 Auch in anderen Fernsehfilmen aus diesen Jahren wie z. B. *Bebel und Bismarck* (1987) kann dieses Phänomen beobachtet werden. Bebel wird in dem TV-Mehrteiler mehrmals beim gemütlichen Bier in politischen Diskussionen mit Parteikollegen inszeniert.
- 79 Prokopf-Verbrauch von Weinbrand, Klarem und Likör in der DDR: 1955 = 4,4 Liter, 1988 = 16,1 Liter, Kochan, 2011, S. 73–89. Bei Wein, Sekt und Spirituosen stieg der Verbrauch noch dramatischer an. Gundula Barsch: *Von Herrengedeck und Kumpeltod. Die Drogengeschichte der DDR*, Band 1 *Alkohol – Der Geist aus der Flasche*, Geesthacht 2009, S. 130; Dietrich 2018, S. 1383.
- 80 Barsch, 2009, S. 136.
- 81 Wein hatte allerdings einen höheren sozialen Stellenwert in der DDR, Barsch, 2009, S. 135.
- 82 Obwohl der Film zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution in Auftrag gegeben worden war, konnte er erst 1928 aufgeführt werden, da er 1927 nicht fertig war. Nur Teile wurden einem ausgewählten Publikum vorgestellt. Maxi Braun: *Die nie überwundenen Barrikaden. Oktober (1928) als Quelle zur Konstruktion des Mythos der russischen Revolution von 1917*, in: *Werkstatt Geschichte* 60, 2013, S. 96–104. Neben Eisenstein wurden weitere Regisseure zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution mit Filmen zum Thema beauftragt. Pudowkin zerstörte bei den Dreharbeiten zu *Das Ende von Sankt Petersburg* (1927) Teile des Zarenpalastes. Zitiert nach: Dieter Krusche, Jürgen Labenski, Josef Nagel: *Reclams Filmführer*, Stuttgart 1973/2008, S. 390f.
- 83 Der Rote Montag fand nach julianischem Kalender am 27. Februar statt, nach gregorianischem am 12. März. Im Text werden julianische Kalenderangaben verwendet.
- 84 Jan C. Behrends: *Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR*, Köln 2006, S. 64–69.
- 85 Inke Arns, Igor Chubarov, Sylvia Sasse (Hrsg.): *Nikolaj Evreinov & andere „Sturm auf den Winterpalast“*, Zürich, Berlin 2017.
- 86 Ebd., S. 251–271.
- 87 Braun, 2013, S. 98.
- 88 Ebd., S. 96f.
- 89 Außerdem enthält der Dokumentarfilm Spielfilmszenen aus *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Das Ende von Sankt Petersburg* (1927) ohne Kennzeichnung, dass dies Spielfilmszenen sind.
- 90 Laut gregorianischem Kalender war dies der 7. November 1917.
- 91 Rezeptionsgeschichte des seit seiner ersten Veröffentlichung berühmten Gemäldes: Nicos Hadjinicolaou: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresden 1991: „In der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist das Werk Delacroix' eins der meistzitierten Gemälde aus dem neunzehnten.“, S. 34. Es ist eins der am häufigsten abgebildeten Historienbilder in Schulbüchern europaweit, Susanne Popp, Michael Wobring: *Einführung in den „europäischen Bildersaal“*, in: dies. (Hrsg.): *Der europäische Bildersaal. Europa und seine Bilder. Analyse und Interpretation zentraler Bildquellen*, Bonn 2015, S. 4–15, S. 11. Bärbel Kuhn: *Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk*, 28. Juli 1830, in: ebd., S. 74–84.
- 92 Bei der Einnahme des Winterpalais durch Truppen der Sowjets wurde kein Widerstand geleistet und die Regierung Kerenski ohne Blutvergießen abgesetzt. Richard Taylor: *Oktober*, London 2002, S. 11. Manfred Hildermeier: *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, 2. Auflage, München 2017, S. 267f.
- 93 John Reed war Gründer und Vorsitzender der ersten kommunistischen Partei in den USA und erlebte die Oktoberrevolution vor Ort

- mit. Er schildert die Ereignisse in seinem Buch *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, das 1919 erschien. In den USA wurde 1981 der Film *Reds* über Reeds Leben gedreht.
- 94 Siehe auch Kapitel 4, Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges.
- 95 Seit dem Sozialistenkongress 1889 in Paris war die rote Nelke (Mainelke) Symbol der Arbeiterbewegung. O. A., *Rote Nelke*, auf: Friedrich Ebert Stiftung. Erinnerungsorte der Sozialdemokratie, <http://erinnerungsorte.fes.de/rotenelke/> (20.09.2023).
- 96 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 3.
- 97 Heinrich August Winkler: *Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*, 4. Auflage, München 2005, S. 350.
- 98 Horst Dieter Braun (Hrsg.): *Vergangene Zukunft, Mutationen eines Feiertages*, Berlin 1990. *Zwischen Politparade und Volksfest. Der 1. Mai in der DDR*, 20.04.2011, auf: <https://www.mdr.de/zeitreise/erster-mai-ddr-politparadevolksfest100.html> (20.09.2023).
- 99 http://www.ddr-geschichte.de/GESELLSCHAFT/Feiertage/1_Mai/1_mai.html (20.09.2023).
- 100 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 3.
- 101 Ralf Schenk: *Semmelweis. Retter der Mütter. filmjuwelen*. DEFA-Stiftung. *Das Booklet zum Film*, 2017, o. S.
- 102 Hans-Albert Pederzani, Konrad Petzold: *Das Lied vom kleinen Trompeter*, 10.11.1963, Iv.Nr. 4/2006/DB, S. 1.
- 103 Wladimir Iljitsch Lenin: *Staat und Revolution*, 27. Auflage, Berlin 1989.
- 104 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch*, Produktion 1953, S. 168.
- 105 Ebd., S. 183.
- 106 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 165.
- 107 Im Film werden die KPD-Gründungsmitglieder Adolf Mahlmann (1876–1945) und Heinrich Brandler (1881–1967) für das Scheitern des Aufstandes verantwortlich gemacht.
- 108 *Staat und Revolution* ist eine von Lenin 1917 verfasste Schrift über die Aufgaben der Arbeiter während der Revolution. Sie galt als „Meisterwerk des Marxismus“, erschien allein in der UdSSR in einer Auflage von 7 Millionen Exemplaren und wurde in 46 Sprachen übersetzt.
- 109 Wollenberg, [1954] 2000, S. 116.
- 110 Hermann Weber: *Das schwankende Thälmann-Bild*, in: Monteath, 2000, S. 7–15, S. 10.
- 111 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 5.
- 112 Ebd.
- 113 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 11.
- 114 Ebd.
- 115 Siehe auch Kapitel 4, Kleinbürgerlichkeit oder Proletarierimage – Thälmanns (v)erklärte Herkunft.
- 116 Z. B. aus der Leninlektüre: *Staat und Revolution*, Fußnote 108.
- 117 Siehe auch Kapitel 4, Hamburg – Thälmanns Heimat und Ort der Revolution.
- 118 Sebastian Merkel: *Der 13. März 1925 in Halle (Saale). Polizeigewalt und die Entstehung eines politischen Märtyrers*, in: Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt (Hrsg.), *Erinnern! Aufgabe, Chance, Herausforderung*, 1/2014 Magdeburg, S. 33–47.
- 119 Sieglinde Siedentop: *Musikunterricht in der DDR*, Augsburg 2000, S. 334–349.
- 120 *Der kleine Trompeter und sein Freund* wurde seit 1959 mehrfach aufgelegt und erschien als Band 1 der Taschenbuchreihe *Die kleinen Trompeterbücher*. In Halle wurde 1958 ein Fritz-Weineck-Denkmal errichtet. Otto Gotsche schrieb 1961 den Roman *Unser kleiner Trompeter*.
- 121 Stellungnahme *Unser kleiner Trompeter*, Babelsberg, den 19.09.1962, S. 2/3, BArch DR117/26290.
- 122 Ebd.
- 123 Tagesbericht Nr. 35, 37, BArch DR/117/25744.
- 124 Thälmann wurde im Film von Günter Simon verkörpert, wie schon zehn Jahre zuvor in Maetzigs *Ernst Thälmann – Sohn und Führer seiner Klasse* (1945/55).
- 125 Nach Wessel wurden zahlreiche Berliner Orte umbenannt, z. B. hieß der Berliner Stadtbezirk Friedrichshain *Horst-Wessel-Stadt*, der heutige Rosa-Luxemburg-Platz *Horst-Wessel-Platz*. Auch das Lied *Der kleine Trompeter* wurde auf Horst Wessel umgedichtet. Daniel Siemens: *Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten*, München 2009, S. 133.
- 126 Der Film hieß ursprünglich *Horst Wessel*, musste aber geändert werden, da Wessel im Film in einem christlichen und Zuhälterumfeld inszeniert wurde. Martin Loiperdinger: *Goebbels Filmpolitik überwindet die Schatten der „Kampfzeit“: Zur Bewältigung nationalsozialistischer Vergangenheit im Jahr 1933*, in: ders. (Hrsg.), *Märtyrerlegenden im NS-Film*, Opladen 1991, S. 29–40, S. 33f.
- 127 Totenzettel mit den Lebensdaten der Verstorbenen wurden an Trauergäste verteilt oder als Mitteilungen versandt. Sie waren schmuckvoll gestaltet und im Ersten Weltkrieg oft auch mit einer Fotografie des Gefallenen und christlichen Sprüchen versehen.
- 128 Lemmons, 2013.
- 129 Ob damit Söderbaums Spottname „Reichswasserleiche“ etwas entgegengesetzt werden

- sollte, konnte nicht nachgewiesen werden. *Kristina Söderbaum ist tot. Die „Reichswasserleiche“ wurde 88 Jahre alt*, 14.02.2001, auf: <https://www.spieelfilm.de/news/3666/kristina-soederbaum-ist-tot> (20.09.2023).
- 130 Vester-Thälmann, 1954, S. 14–16.
- 131 Siehe auch Kapitel 5, Fabriken, Werften und Bergwerke – Charakterisierung des Industriearbeiters als Klassenkämpfer und im Widerstand gegen Faschismus und Krieg.
- 132 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 38.
- 133 Nachtigall, 2021, S. 324 f.
- 134 Thälmann trägt das Zitat verkürzt vor. Eine längere Version liest Änne in einer früheren Szene Fiete vor. Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Arbeitsexemplar, 13.08.1954, S. 57 f, S. 120.
- 135 Das Lied entstand anlässlich der III. Weltfestspiele in Berlin 1951. Börrnert, 2004, S. 109.
- 136 Carl Balhaus: *Der Teufelskreis*, Exemplar Nr.: DI/97, 20.06.1955, VI/74/K, S. 186.
- 137 Ebd.
- 138 Es war eigentlich nur eine Funktionärstagung. Fred Bruder: *Kein Held ohne Fehl und Tadel*, 21.08.2010, auf: *nd podcast* <http://www.neuesdeutschland.de/artikel/177911.kein-held-ohne-fehl-und-tadel.html> (20.09.2023).
- 139 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 232.
- 140 Ebd.
- 141 Ebd., S. 233.
- 142 Ebd., S. 235.
- 143 Ebd., S. 236.
- 144 Siehe auch Kapitel 6, Preußen und die Monarchie – Szenenbilder der Kaiserzeit.
- 145 Margrit Frölich: *Tot oder lebendig. Hitler als Figur im Spielfilm*, in: Rainer Rother, Karin Herbst-Meißlinger: *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, München 2008, S. 13–33, S. 21.
- 146 Moderator Gunter Schoß in *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009).
- 147 Ernst Thälmann: Aus der *Antwort auf Briefe eines Mithäftlings* [Anfang 1944], in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Briefe – Erinnerungen*, Berlin 1986, S. 68–105.
- 148 Zadach-Buchmeier: *Anstalten, Heime und Asyle: Wohnen im institutionellen Kontext*, in: Reulecke, 1997, S. 637–743, hier: S. 645–655.
- 149 Bredel/Tschesno-Hell, *Produktion* 1954, S. 174. In der 1962 gekürzten Fassung wurde der letzte Satz herausgeschnitten.
- 150 Fotografien zeigen Thälmann beim Hofrundgang 1934 in Moabit. Sie waren z. B. in Schulbüchern abgebildet. Bredel/Tschesno-Hell, *Produktion* 1954 fordert für diese Szene: „Totale etwas von oben Thälmann geht allein über den Hof. Das Bild ist dem bekanntesten Foto nachgebildet.“, S. 171.
- 151 Bredel/Tschesno-Hell, 1953, S. 146.
- 152 In dem Film von 1931 spielt diese Szene auf dem Hof und nicht in einem sakralen Raum. In Zuckmayers Theaterstück findet, wie im Film von 1954, der Gottesdienst und das Nachspielen der Schlacht bei Sedan in der Zuchthauskapelle statt. Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, 77. Auflage, Frankfurt am Main 2009, S. 58–64.
- 153 Bredel/Tschesno-Hell, 1953, S. 149.
- 154 Lemmons, 2013, Kapitel 2, Auch innerhalb des Stalinkults ist das Phänomen zu beobachten, dass religiöse Motive in der Propaganda genutzt werden, wie z. B. Lichtstrahlen auf SED-Plakaten, aufreißender Himmel über Lenin in Brodskis Gemälde: *Lenin auf der Tribüne* von 1927.
- 155 August Bebel: *Aus meinem Leben*, 2. Teil, 29. Kapitel, auf: *Projekt Gutenberg-de* <https://www.projekt-gutenberg.org/bebel/auslebe2/chap001.html> (20.09.2023).
- 156 Gert-Joachim Glaesner: *Selbstinszenierung von Partei und Staat*, in: Dieter Vorsteher (Hrsg.): *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland*, Berlin 1996, S. 20–39, S. 29 f.
- 157 Schönfeld, 2000, S. 161 f.
- 158 Ebd., S. 166.
- 159 Leo, 1995, S. 208.
- 160 Hortzschansky u. a., 1980, S. 777.
- 161 Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*. Literarisches Szenarium, Rohfassung 08.05.1954, S. 107.
- 162 Die *Berliner Zeitung* schreibt am 09.10.1955: dass „die Befreiung der KZ-Häftlinge in Polen durch die Thälmann-Division der Sowjetarmee leider ins Idyllische abgleitet.“ Die *BZ am Abend* vom 17.10.1955 meint von „weniger geübte[r] Sorgfalt in der Auswahl der Häftlingsdarsteller, deren Aussehen und Haltung kaum vom Leid ausgestandene[r] unmenschliche[r] Qualen zeugen.“ Maetzig selbst nennt die Szene eine „mißlungene Befreiungsszene.“ Agde/Maetzig, 1987, *Von der Filmballade bis zur Utopie*, S. 111–126, S. 120.
- 163 DVD: *Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald* (2012), mdr-Edition.
- 164 Silke Satjukow: *Befreiung? Die Ostdeutschen und 1945*, Leipzig 2009.
- 165 Ronald Friedmann: *Die Wittorf-Affäre*, in: ders. (Hrsg.): *Was wusste Thälmann? Unbekannte Dokumente zur Wittorf-Affäre*, Berlin 2020, S. 15–72.
- 166 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 1.

- 167 Dieter Borkowski: *Im Osten nichts Neues. „DDR“ zeigt im Fernsehen einen Thälmann-Film*, in: *Die Welt*, Berlin 10.02.1986.
- 168 Sprecher aus dem Off in *Der Sieg*.
- 169 Z. B.: *Der Fall von Berlin* (1950), *Der Schwur* (1946).
- 170 Erst 1937 wurde der Sowjetstern auf dem Turm angebracht.
- 171 Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952, S. 114–116. Dies.: *Literarisches Szenarium* 27.01.1953, S. 93–95. Dies.: *Regiedrehbuch*, Produktion 1953, S. 123–126 beschreiben die geplanten Szenen im Sitzungssaal, auf dem Wandelgang und am Fenster fast wortgleich.
- 172 Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952, S. 114.
- 173 Ebd.
- 174 Ebd.
- 175 Ebd., S. 114.
- 176 Langenhahn, 1997, S. 55–65.
- 177 Laut Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch*, 1953 wurden Lenin und Thälmann von der *Internationale* vom Erlöserturm, wie andere Delegierte auch, ans Fenster gelockt. S. 116.
- 178 Wurde zunächst von oberster Stelle gefordert Stalin als herausragenden Politiker und (während des Zweiten Weltkrieges) militärischen Strategen zu zeigen, mussten diese Filmteile nach der Entstalinisierung (1956) 1962 aus dem Film eliminiert werden. Daher ist die Moskausezene heute nicht mehr vollständig.
- 179 Das Oval Office wird von jedem neu gewählten amerikanischen Präsidenten neu eingerichtet. Seine ovale Form und die drei hohen Fenster an einer der Längsseiten, vor denen der Schreibtisch des Präsidenten steht und zwischen denen die amerikanische Flagge und die Präsidentenflagge aufgestellt sind, machen es unverwechselbar. Ist das Weiße Haus Spielraum in einem Film, wird das Oval Office in der Regel in den Filmstudios nachgebaut. Nicht nur amerikanische Filme wie *Wag the Dog* (1997, R: Barry Levinson) oder *Dave* (1993, R: Ivan Reitman), sondern auch internationale Produktionen der politischen Gegenseite wie *Der Sieg* (1985), eine Koproduktion des Mosfilmstudios und der DEFA, entwarfen für ihre Filme wiedererkennbar das Büro des amerikanischen Präsidenten. Kathrin Nachtigall: *Gut und Böse in Der Sieg oder wie die 1980er Jahre die 1940er der 1950er imitierten*, unveröffentlicht.
- 180 Bis 1994 war es im Senatspalast im Kreml ausgestellt.
- 181 u. a.: *Drei Lieder über Lenin* (1934, R: Dsiga Wertow), *Lenin im Jahr 1918* (1939), *Lenin im Oktober* (1937), *Unterwegs zu Lenin* (1970, R: Günter Reisch).
- 182 S. Subbotina, L. Kunezkaja, K. Maschtakowa: *W. I. Lenins Arbeitszimmer und Wohnung im Kreml*, Moskau o. J., S. 19.
- 183 Ebd., S. 26.
- 184 The State History Museum-Reserve *Borky Leninskiye*, auf: <http://www.russianmuseums.info/M446> (20.09.2023).
- 185 Der Personenkult setzte schon zu Lebzeiten Lenins ein. Benno Ennker: *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln u. a. 1997.
- 186 Das Schild wurde angebracht, nachdem Lenin erkrankt war und sich nicht mehr in verrauchten Räumen aufhalten sollte. Subbotina/Kunezkaja/Maschtakowa, o. J., S. 70.
- 187 Z. B. in *Der Sieg* (1985).
- 188 Kurt Jung-Alsen: *Geheimarchiv*, DI/ vom 07.03.62, IV-Nr. 29/1998/DB, S. 19.
- 189 Begriff auf den Entwurfszeichnungen, z. B. auf Entwürfen zu Thälmanns Wohnung für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954).
- 190 Subbotina/Kunezkaja/Maschtakowa, o. J., S. 59: „Neben dem Schreibtisch zwei drehbare Bücherständer, die nach einer Skizze von Lenin 1920 angefertigt wurden. Er nannte sie ‚Kreisel!‘“
- 191 Z. B. in der Offizierskajüte in *Panzerkreuzer Potemkin*, (1925), im Hotelsaal in *Trotz alledem!* (1972), im Kaiserhof in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954).
- 192 Subbotina/Kunezkaja/Maschtakowa, o. J., S. 68f.
- 193 Nagel, 1929, zitiert nach: Freund/Hanisch, 1976, S. 125.
- 194 Klaus-Peter Merta: *Flatternde Zeichen – Fahnenkult in der DDR*, in: Vorsteher, 1996, S. 187–192.
- 195 Ebd., S. 187.
- 196 Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.): *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905 UdSSR 1925 Regie Sergei Eisenstein*, Berlin 2005, S. 11 f und 23.
- 197 Agde/Maetzig, 1987, S. 75–90, S. 84.
- 198 Alfred Hirschmeier, Günter Agde: *Für mich ist Kino Bildkunst. Gespräch mit Alfred Hirschmeier*, Juli 1988, in: *Akademie der Künste*, 1989, S. 62.
- 199 Siehe auch Kapitel 5, Das Leben für die bessere Zukunft opfern – Szenenbilder heroischer Märtyrertode.
- 200 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1954, S. 46.
- 201 Siehe auch Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 202 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 174. Der letzte Satz wurde 1962 herausgeschnitten.
- 203 Bredel/Tschesno-Hell, 13.08.1954, S. 93.
- 204 Bredel/Tschesno-Hell, 08.05.1954, S. 95. Im Film spricht der Panzerkommissar russisch.

- 205 Panzerbewegungen in diese Richtung z. B. auch in *Krupp und Krause Teil 4 Zerbrochen sind die Ringe* (1969, R: Horst E. Brandt).
- 206 Michael Tschesno-Hell: *Trotz alledem. Ein Film über Karl Liebknecht*, DII/ vom 28.01.71, Iv.Nr. 15/2005/DB, S. 22f.
- 207 Ebd., S. 227.
- 208 Ferdinand von Senger und Etterlin: *Der sowjetische mittlere Kampfpanzer. Standardpanzer des Ostblocks*, in: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift*, Band 133, Nr. 9, 1967, S. 530–535.
- 209 *Schlussbericht Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, BArch DR117/23039.
- 210 Bredel/Tschesno-Hell, 13.08.1954, S. 120.
- 211 Panzer und Flugzeuge wurden nachträglich ins Bild rein retuschiert.
- 212 Popp/Wobring, 2015, S. 161.
- 213 Henryk Keisch: *Das Gestern im Heute*, in: Presse- und Werbedienst der Progress Film-Vertrieb GmbH (Hrsg.), *Ernst Thälmann. Sohn seiner Klasse*, Berlin 1954, o. S.
- 214 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 6.
- 215 Ebd., S. 7.
- 216 Bredel/Tschesno-Hell, 13.08.1954, S. 121.
- 217 Bredel/Tschesno-Hell, 08.05.1954, S. 110.
- 218 Ralf Schenk: *Ich war neunzehn*, 16.04.2010, auf: *Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Der Filmkanon*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn> (20.09.2023).
- 219 Ebd.
- 220 Laurenz Demps: *Schloß versus sozialistische Stadtmitte*, in: Wolfgang Ribbe (Hrsg.): *Schloß und Schloßbezirk in der Mitte Berlins*, Berlin 2005, S. 159–167. Helmut Engel: *Schauplatz Staatsmitte. Schloß und Schloßbezirk in Berlin*, Berlin 1998. Bernd Maether: *Die Vernichtung des Berliner Stadtschlösses*, Berlin 2000. Bruno Flierl: *Der Zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität*, 1996, in: *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998, S. 121–171.
- 221 Lemmons, 2013, unter Fußnote 73.
- 222 *Thälmann, Film des Fernsehens der DDR*, o. J. u. S.
- 223 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 105.
- 224 Siehe auch Kapitel 6, Räume der Nationalsozialisten – Gegenwelten zum Antifaschisten Thälmann.
- 225 Die TV-Dokumentation *Die ruhelose Republik* aus der ZDF-Reihe *Die Deutschen* enthält Ausschnitte aus dem TV-Spielfilm *Die Flucht nach Holland* (1967, R: Ludwig Cremer).
- 226 Hortschansky/Haferkorn, 1986, S. 268.
- 227 Seit 1925 fanden die Reichstreffen des Roten Frontkämpferbundes jährlich in Berlin statt.
- 228 Interview mit Lothar Kuhn vom 14.09.2013 und Bernhard Stephan vom 26.03.2014.
- 229 Bredel, 1948, S. 111.
- 230 Winkler 2005, S. 532.
- 231 Für diesen Film wurde laut Regisseur „alles, was es in der DDR an Franzosen gab, zur Mitwirkung zusammengetrommelt.“ Agde/Maetzig, 1987, S. 82.
- 232 Ebd.
- 233 z. B. in: Hortschansky/Haferkorn, 1986, S. 316.
- 234 Werner J. Patzelt, Roland Schirmer (Hrsg.): *Die Volkskammer der DDR. Sozialistischer Parlamentarismus in Theorie und Praxis*, Wiesbaden 2002.
- 235 Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 65.
- 236 Heinrich August Winkler: *Der Weg in die Katastrophe. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1930–1933*, 2. Auflage, Bonn 1990, S. 765–773.
- 237 Ebd.
- 238 Siehe auch Kapitel 5, Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges und Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 239 Erich Honecker: *Aus meinem Leben*, 14. Auflage, Berlin 1989, S. 31. *Ernst Thälmann. Bilder Dokumente. Texte*, 1986, S. 209.
- 240 Thälmann, [1935] 1986, S. 26f.
- 241 Den Raum mit einigen Hundert Teilnehmern zu füllen, stellte in den 1970er Jahren ein Problem dar, da sich nicht genug junge Männer bereitfanden, sich ihre langen Haare für eine Filmszene und wenig Honorar kurz schneiden zu lassen. Eine Anfrage bei der Nationalen Volksarmee und der Polizei führte zu keinem Ergebnis, der Produktionsleiter ging zur sowjetischen Garnison und handelte mit den Offizieren aus, dass diese 800 ihrer Soldaten zum Drehen der Szene abstellten. Interview mit Bernhard Stephan vom 26.03.2014. Kinospieleffekte: *Jugend Thälmanns*, BArch DR/117/26541.
- 242 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 21.01.1985, S. 91.
- 243 Zimmerling, 1975, S. 77.

6 Räume der Gegner

Ernst Thälmanns – Charakterbilder für Negativfiguren

Wurde im vorigen Kapitel gezeigt, wie positive Geschichtsbilder, oft in Verbindung mit Bildikonen und Bezug auf die Gegenwart visualisiert wurden, geht es in diesem Kapitel um das umgekehrte Spektrum. Auch bei der Inszenierung der Gegenseite kam es weniger darauf an, historische Fakten exakt nachzustellen und Thälmann als einen aus seiner Zeit und Weltanschauung heraus agierenden Menschen zu charakterisieren. Die politischen Gegner seiner Zeit werden auf stereotype Feindbilder reduziert und durch entsprechende Umgebungen im Film charakterisiert. Dabei sollten die Gründungsmythen der DDR wie der seit ihrer Anfangszeit vertretene Antifaschismus der KPD verbildlicht werden. Auch die Interpretation der historischen Gegner ist geprägt von der jeweiligen Gegenwartspolitik.

In den Thälmannfilmen ist allen Gegnern ihr Handeln gegen die Kommunisten gemeinsam. Sie werden häufig miteinander verbunden: die Großindustriellen „schieben Adolf Hitler an die Macht“,¹ die SPD-Führung lässt sich willig für den Krieg des Kaisers einspannen oder paktiert mit den militärischen Eliten, um die Novemberrevolution zu unterdrücken. Allen Gegnern Thälmanns wird unterstellt, dass sie nicht an einer Verbesserung der Lebensumstände der Arbeiter interessiert seien, sondern aus egoistischem Eigennutz handeln, meistens, um den Kommunisten zu schaden.

Die Gegner Thälmanns und das mit ihnen verbundene Gesellschaftsbild sollte in den Geschichtsfilmern dem DDR-Zuschauer die Misstände vor Augen führen, die dank Thälmann, seiner Partei und der daraus hervorgegangenen SED nun in der DDR überwunden waren. Damit sollten positive Bezüge zur DDR-Gegenwart geschaffen werden.

Anders als bei Thälmann und den Arbeitern werden die Gegner Thälmanns nie durch Privaträume charakterisiert, sondern durch offizielle Umgebungen, wie z. B. Reichskanzlei, Reichstag oder das Berliner Schloss. Negative Charaktere wie Friedrich Ebert (1871–1925), Joseph Goebbels oder der Industrielle Emil Georg von Stauff (1877–1942) sind Stereotypen. Eine private Umgebung mit Ehefrauen, Kindern und Freundschaften hätte sie zu sehr als Individuen geformt und der erwünschten negativen Zeichnung der Protagonisten entgegengewirkt. Hitler, Kaiser Wilhelm II. oder der Industrielle Hauck werden ausschließlich in ihrer politischen Dimension aus marxistisch-leninistischer Sicht beschrieben. Sie verfolgen stets eigennützige Ziele und haben kaum Kontakt zu den proletarischen Massen, deren Wünsche und Bedürfnisse in ihren Überlegungen vorgeblich keine Rolle spielen und von denen sie in erster Linie durch Räume, die sie charakterisieren, abgegrenzt werden.

Auch bei den in diesem Kapitel behandelten Räumen waren die Filmemacher bestrebt, sie wiedererkennbar zu gestalten, um glaubwürdig zu sein. Durch Kameraaufnahme, Farbdramaturgie, Kostüm und musikalische Untermalung wurden sie gleichzeitig zu negativen Charakterhüllen. Sie definieren die Gegenbilder, von denen sich die positiven Figuren abheben und ihre positive Wirkung erst voll entfalten können.

Preußen und die Monarchie – Szenenbilder der Kaiserzeit

Das Preußische galt nicht nur in der DDR nach 1945 als Urheber für zwei Weltkriege.² Erst zu Beginn der 1980er Jahre wurde das preußische Erbe in der DDR gewürdigt.³ Kaiser, Monarchie und Preußentum galten als überwundene Relikte einer Klassengesellschaft. Dieser Teil der Vergangenheit wurde bis dahin stets negativ interpretiert.

Als Thälmann 1886 geboren wurde, waren erst 15 Jahre seit der Reichsgründung vergangen. Kaiser Wilhelm I. (1797–1888) regierte noch. Die erste Sequenz noch vor dem Vorspann von *Aus meiner Kindheit* (1975) spielt im Jahr 1899. Thälmann wird mit seinem Freund Karlchen auf einem Rummelplatz, dem „Hamburger Dom“ inszeniert. Eine der Attraktionen, die sie besuchen, ist ein sogenanntes Bioskop,⁴ angekündigt als „Sensation“, als „Weltgeschehen in bewegten Bildern“. Beide Jungen betrachten historische Zeichnungen durch Gucklöcher. Einer Seeschlacht und dem Ausbruch des Vesuvs folgt eine bekannte Kaiserdarstellung.

„Durch die Scheibe eines Bioskops. Wir sehen: Krönung des deutschen Kaisers in Versailles. Ein stark coloriertes Bild im Stil der Gründerzeit. Heldenposen. Dann ein knarrendes Geräusch, das nächste Bild.“⁵



Abb. 154 Screenshot aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

Es zeigt die Ausrufung des preußischen Königs Wilhelms I. zum Deutschen Kaiser im Spiegelsaal von Versailles, nach dem Sieg über Frankreich 1870/71. Vor der prächtig durch Pilaster und Spiegel gegliederten Wand im berühmten Saal des Schlosses haben sich die wichtigsten Männer des Reiches eingefunden. Auf der linken Bildseite steht Kaiser Wilhelm I., umgeben von deutschen Fürsten, erhöht auf einem Podest, hinterfangen von Fahnen und Standarten, die den oberen linken Bildteil ausfüllen. Auf der gegenüberliegenden Seite wenden sich im Vorder- und Hintergrund uniformierte Generale und Minister dem Kaiser zu (Abb. 154).

Für zehn Sekunden bleibt die *Kaiserproklamation* in *Aus meiner Kindheit* (1975) im Bild. Ein gewisser Herr Nitzsche wurde mit dem Anfertigen dieser und zwei weiteren Zeichnungen, die der Kaiserproklamation folgen, beauftragt.⁶ Vorbild war ihm eine Federzeichnung Anton von Werners (1843–1915): *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* von 1878.⁷ Nitzschke hat die Anordnung der Personen und den Raum, in dem die Proklamation stattfand, getreu der Vorlage wiedergegeben, doch während bei von Werner die dargestellten Personen porträtgenau gezeichnet und daher wiederzuerkennen sind, ist das auf dem Filmbild

nicht der Fall. Alles wirkt verschwommen und schnell auf das Papier geworfen. Es kam nicht darauf an, Kaiser Wilhelm I. oder den in der Mitte des Originals stehenden Bismarck kenntlich zu machen.

Einzelne Komponenten in der Zeichnung wurden tricktechnisch animiert: Ein Soldat betritt von rechts kommend den Vordergrund und salutiert vor einem Offizier. Im Hintergrund hebt ein anderer auf der Treppe seinen Säbel. Schließlich fliegen aus der Menschenmasse auf der rechten Seite Hüte in die Luft. Links im Vordergrund wird eine große schwarz-weiß-rote Fahne geschwenkt, die den dort eingezeichneten Kaiser zumeist verdeckt.

Von Werners Federzeichnung entstand im Rahmen einer offiziellen Auftragsarbeit, bei der er die Ausrufung Kaiser Wilhelms I. zum deutschen Kaiser 1871, bei der er anwesend war, in einem repräsentativen Staatsbildnis verewigen sollte. Die Krönung wurde von Zeitgenossen als rasch durchgeführt und als „Zeremonie in gereizter Atmosphäre und nüchterner Form“,⁸ „in prunkloser Weise und außerordentlicher Kürze“⁹ beschrieben. Werners Gemälde schließt seinen Zyklus des Deutsch-Französischen Krieges ab und markiert dessen historischen Höhepunkt. Entsprechend würdevoll musste die bildliche Abfassung des Ereignisses aussehen. Personen wie Kriegsminister Albrecht von Roon (1803–1879), der bei der Zeremonie fehlte, jedoch aufgrund seiner Leistung mit eingezeichnet werden musste, und andere wichtige Hauptfiguren wurden in den Vordergrund gerückt.¹⁰ Die erste Fassung von 1877 für die Bildergalerie des Berliner Schlosses zeigt das Geschehen ähnlich dem auf der Federzeichnung, nur aus einer leicht versetzten Perspektive, durch die der Kaiser und die ihn umgebenden Fürsten auf dem Podest mehr hervorgehoben werden. Sie hing im größten Repräsentationsraum des Berliner Schlosses, dem *Weißten Saal*.

Zur Bildikone wurde die zweite Fassung von 1882 für die Ruhmeshalle der preußischen Armee im Berliner Zeughaus, die wiederum aus der gleichen Perspektive wie die Federzeichnung gemalt wurde, aber Reichskanzler Bismarck, dessen Politik entscheidend zur Reichsgründung beigetragen hatte, durch seine weiße Uniform in den Mittelpunkt des Bildes rückt (**Abb. 155**).¹¹ Eine dritte Fassung malte von Werner 1885 im Auftrag der kaiserlichen Familie anlässlich Bismarcks 70. Geburtstages, wobei Veränderungen an den dargestellten Personen vorgenommen wurden. Von Werner modifizierte sie nach den politischen Gegebenheiten der damaligen Gegenwart: die Porträts der Teilnehmer passte er ihrem veränderten Alter und ihrer Bedeutung an. Das zeigt, wie die Tagespolitik auch schon in früheren Medien historische Darstellungen bestimmte und verändern konnte.¹²

Von Werners Historien Gemälde¹³ ist heute in jedem Geschichtsbuch zu finden und wird zur Erläuterung der Reichsgründung 1871 im Schulunterricht didaktisch ausgewertet.¹⁴ Bereits im 19. Jahrhundert war es „Kultbild für eine ganze Epoche“:¹⁵ Reproduktio-



Abb. 155 Anton von Werner: *Kaiserproklamation in Versailles 1871*, zweite Fassung, 1882, Wandgemälde für die Ruhmeshalle Berlin, 1944 zerstört

nen schmückten die Wohnzimmer national gesinnter Zeitgenossen. Im 20. Jahrhundert dienten sie in Historienfilmen der Auslegung geschichtlicher Inhalte.

Der NS-Film *Die Entlassung* (1942) z. B. bezieht das Gemälde dramaturgisch mit ein. Er behandelt die Jahre 1888 bis 1890. Geprägt von geschickten Verhandlungen mit den europäischen Nachbarstaaten wird Bismarck als weiser und überlegen handelnder Politiker interpretiert, ohne den das Deutsche Reich nie zu seiner Bedeutung gelangt wäre. Wilhelm II. wird als unerfahren und politisch unreif charakterisiert. Die friedensnotwendigen von Bismarck initiierten und immer wieder erneuerten Verträge mit den Nachbarstaaten hält er für unnötig. Außerdem neidet er dem Kanzler seine Popularität. Schließlich kommt es zum Zerwürfnis zwischen beiden und die titelgebende Entlassung des Fürsten aus dem Staatsdienst ist Ende und Höhepunkt des Films.

Die Entlassung (1942) beginnt mit Kaiser Wilhelm I. auf dem Sterbebett. Sein Nachfolger Friedrich III. ist sterbenskrank. Der Machtwechsel zur Regierung Wilhelms II. steht unmittelbar bevor. Mit Sorge um die Zukunft, wenn Kaiser Wilhelm II. regieren wird, wirft Reichskanzler Bismarck einen Blick auf von Werners großformatiges Gemälde in seinem Amtszimmer im Reichskanzlerpalais und äußert sich über die Gefahren, die von anderen europäischen Staaten, in erster Linie Frankreich, dem Deutschen Reich drohen.

Der Blick auf das Gemälde verweist auf Bismarcks politische Leistungen und seine darauf begründete herausragende Stellung. Das letzte Filmbild zeigt den ehemaligen Reichskanzler im abgedunkelten Büro zwischen geöffneten Koffern, Kisten und herumliegenden Papieren beim Packen seiner Sachen. Das Gemälde steht jetzt auf dem Boden, als würde es mit dem Kanzler das Reichskanzlerpalais verlassen. In der letzten

Szene tritt Bismarck von links vor das Bild, welches nun von der Kamera komplett erfasst wird. Unterlegt mit einem heroischen Fanfarenstoß schaut der aus seinem Amt scheidende Kanzler darauf. Er fragt: „Vor 20 Jahren stand ich dort. Und jetzt – wo stehe ich jetzt?“. Er wendet sich zur Kamera und sagt in eine ungewisse Ferne blickend:

„Aber wo ich heute stehe, ist nicht mehr entscheidend, denn was mich überlebt, ist das Reich, mein Reich, Deutschland. Ja, mein Werk ist getan. Es war nur ein Anfang. Wer wird es vollenden?“¹⁶

Dabei erscheint im Filmbild sowohl der Schauspieler (Emil Jannings) als Bismarck, als auch der Teil des Bismarck darstellenden Gemäldes in einer Aufnahme. Der Kaiser wird vom Darsteller verdeckt.

Das Publikum von 1942 war zweifellos in der Lage, die letzte Frage zu beantworten. Propagiert wurde eine Geschichtsauffassung, bei der Hitler Vollender eines Reiches sei, das Friedrich II. und Bismarck vor ihm erobert und geformt hätten. Dies wurde z. B. durch Postkarten visualisiert, die Hitler in einer Reihe hinter Friedrich II. und Bismarck abbilden.¹⁷

Zu Beginn und Ende in *Die Entlassung* (1942) zeigt das Bild die wechselnde Position Bismarcks in seinem Amt und seiner historischen Bedeutung an. Mit ihm scheint das Positive der jüngsten Geschichte Deutschland zu verlassen, Bismarcks Sorge um die Zukunft des Reiches wird sich als begründet erweisen, wie auch der Zuschauer von 1942 wusste, wenn er sich an die Gebietsverluste für Deutschland und die Niederlage nach dem Ersten Weltkrieg erinnerte.

Zwei Jahre vor *Die Entlassung* (1942) drehte Liebeneiner den Film *Bismarck* (1940), der den Beginn der Karriere des Kanzlers thematisiert. Bismarck wird 1862 von Wilhelm I. ins Kabinett berufen, unter ihm führt Preu-



Abb. 156 Screenshot aus: *Bismarck* (1940)

ßen erfolgreich drei Kriege gegen Dänemark, Österreich und Frankreich. Höhepunkt des Films ist die Reichsgründung 1871. Von Werners Ölbild wird zum logischen Schlussbild des Filmes, indem die Schauspieler die Positionen aus dem Gemälde einnehmen. Die Kamera lenkt den Blick auf Bismarcks Gesicht, der anders als auf der Vorlage nicht auf Wilhelm I., sondern in unbekannte Ferne schaut (Abb. 156). In diesem Film ist nicht mehr das Kunstwerk Teil einer idealisierten Verbildlichung eines historischen Ereignisses, sondern wird selbst als Ereignis inszeniert. Durch diesen Medientransfer erhöht sich die Wirkung im Sinne von: So ist es gewesen. Die Gesetze der Historienmalerei werden ignoriert, dem Gemälde fotografische Genauigkeit unterstellt.¹⁸

Beide NS-Filme interpretieren Geschichte im nationalsozialistischen Sinne. Das Historien Gemälde aus dem 19. Jahrhundert wird instrumentalisiert und in einen neuen Zusammenhang mit der Geschichte Epoche gestellt. Spätere Filme setzen bei ihrer Verwendung des Bildes diese Interpretation als bekannt voraus. Im DEFA-Film *Die Unbesiegbaren* (1953) werden in der einzigen Szene, in der Bismarck mit Wilhelm II. zu sehen ist und in der sie um das Vorgehen beim Bergarbeiterstreik streiten, erst das Gemälde und dann der Kanzler in ei-

nem Kameraschwenk aufgenommen, später sind beide gemeinsam in einem Bild.

Die Einordnung in die historische Epoche der Kaiserzeit erfolgt in *Aus meiner Kindheit* (1975) durch von Werners Gemälde. Es ist nicht ein Verweis auf das Ereignis der Kaiserproklamation 1871 allein, sondern auch Popularität und Deutungen in der Zeit danach erwecken Assoziationen mit dem Gemälde, die der Maler ursprünglich nicht intendiert haben konnte. Die Verknüpfung zum Original konnte einerseits aufgrund seiner großen Bekanntheit vorausgesetzt werden. Andererseits kam es auf die kaisertreue, nationale Stimmung an, die seit der Reichsgründung 1871 in Deutschland herrschte und die das Gemälde vorgeblich zum Ausdruck bringt und in die Geschichte und das Zeitgeschehen um Thälmann einführt.

In *Aus meiner Kindheit* (1975) erscheint das Bild im Kontext reißerisch aufgemachter Historiendarstellungen. Den Nationalpatriotismus, den Thälmann, versinnbildlicht durch von Werners Gemälde, betrachtet, wird er im Verlauf des Filmes miterleben, wenn er einem Kaiserbesuch in seiner Heimatstadt Hamburg zuschaut und dabei die allgemeine Verehrung des deutschen Staatsoberhauptes beobachtet.

Auf den Besuch Wilhelms II. in Hamburg werden Thälmann und seine Mitschüler in der Schule vorbereitet. Das entspricht gängigen Vorstellungen. Die Schule der Zeit wird in vielen Werken der Literatur und in Filmen als staatliche Institution interpretiert, die durch militärische Erziehung die Kinder zu treuen, gehorsamen, unterwürfigen, nationalistisch und patriotisch denkenden Untertanen in einem Obrigkeitsstaat formte, was zu zwei verheerenden Kriegen geführt habe.¹⁹

Der in vielen Filmen über die Kaiserzeit dargestellte Untertanengeist, häufig bereits in der Raumausstattung zu erkennen, sollte zunächst auch in *Aus meiner Kindheit* (1975) in Szene gesetzt werden:

„In der Schulklasse.
Zwei Bankreihen mit Schülern.
Neunundzwanzig.
Im Rücken der Schüler, groß: das Kaiser-
bild“²⁰

Zahlreiche Filme geben kaiserzeitliche Schulräume mit einer auf den Kaiser verweisenden Ausstattung wieder.²¹

Einer der bekanntesten deutschen Romane, Heinrich Manns (1871–1950) *Der Untertan* von 1918 beginnt mit Diederich Heßlings früher Kindheit, in der ihm von Vater, Mutter und anderen Autoritäten Gehorsam und Furcht eingebläut werden.²² Der gleichnamige DEFA-Film von 1951 von Wolfgang Staudte (1906–1984) zeigt in seinem Vorspann die Fotografie eines nackten Babys auf einem weißen Fell, die auf einer Kommode steht, und dort von einem Porträt des jungen preußischen Königs Wilhelm I. hinterfangen wird, der aus diesem mit strengen Gesicht auf seinen Betrachter schaut.²³ Dieses Eingangsbild visualisiert, in welchem Geist der kleine Diederich Heßling erzogen wird. In den ersten vier Filmminuten fasst Staudte die Kindheit und Jugend des „Untertanen“ in Bildern zusammen, die ein Sprecher mit folgendem Text begleitet:

„Nach dem Vater, nach den Märchenkröten, nach dem lieben Gott und der Polizei, nach dem Schornsteinfeger, der einen durch den ganzen Schlot schleifen konnte, bis man auch ein schwarzer Mann war, und dem Doktor, der einem im Hals pinseln durfte, dass man glaubte, ersticken zu müssen, nach all diesen Gewalten geriet nun Diederich unter eine noch furchtbarere, den Menschen auf einmal ganz verschlingende, die Schule.“

Bei den letzten Worten und knapp drei Minuten Filmlaufzeit erfasst die Kamera aus der Froschperspektive in Nahaufnahme



Abb. 157 Screenshot aus: *Der Untertan* (1951)

eine schwere Tür mit einem gefährlich wirkenden Löwenkopf als Klinke, die der kleine Diederich Heßling kaum erreichen kann. Die letzten 1,5 Minuten der Sequenz zeigen einen Klassenraum mit zwei Bankreihen. Verschiedene Lehrer fragen auswendig gelerntes Wissen aus unterschiedlichen Fachbereichen ab. Die Sequenz endet mit dem Geschichtslehrer, der, vor einem an der Tafel aufgehängtem Bild Friedrichs des Großen zu Pferde die Kinder die gewonnenen Schlachten der Hohenzollern auswendig her sagen lässt und dabei in stolzer, selbstgefälliger Pose seine eigene kaisertreue Gesinnung zur Schau stellt. Ein Orden auf seinem Jackett weist ihn als ehemaligen Soldaten aus (Abb. 157).

In Körperhaltung und Kostümierung erinnern die Lehrergestalten in *Der Untertan* (1951) an die karikaturesk überzeichneten Lehrer in *Die Feuerzangenbowle* (1944, R: Helmut Weiss), die in diesem Film für eine altbackene Lehrerschaft stehen, die den Geist der neuen Zeit noch nicht begriffen haben. Erst Käutner nimmt 1970 in seiner gleichnamigen westdeutschen Neuverfilmung im Szenenbild (Michael Girschek) eine kritische Position zum vermittelten Preußentum ein: Auch in seinem Film wird, wie in dem von 1944, dem wenig respektierten Profes-

sor Bömmel von den Schülern während des Unterrichts ein Schuh gestohlen. Im Gegensatz zum Film von Weiss wird er bei Käutner einer Büste Friedrichs II., die in einer Ecke auf einem Schrank verstaubt, auf den Kopf gesetzt. Es ist also nicht nur der alte Lehrer, der lächerlich gemacht wird. Der König und der mit ihm implizierte preußische Untertanengeist erscheinen als etwas Überkommenes, das keinerlei Respekt verdient und verlacht werden darf.²⁴ Es steht für den kritischen Umgang mit dem preußischen Erbe in Westdeutschland.

In dem DEFA-Film *Solange Leben in mir ist* (1965) leidet Liebknichts Tochter Vera unter einem preußisch strengen Lehrer, der die Tochter des „Volksverrätters“ für die politische Position des Vaters bestraft. Während der Lehrer die Kinder Ernst Lissauers (1882–1937) 1914 verfassten *Hassgesang gegen England* aufsagen lässt und mit dem Rohrstock dirigiert, fängt die Kamera an der Wand hinter dem Lehrerpult Porträts des Kaiserpaares ein. So wird der Raum als preußisch-monarchische Erziehungsanstalt interpretiert zu dem Liebknecht und seine Überzeugungen in Opposition stehen. Mit dem Abendmahl Leonardo da Vincis (1452–1519), im Rücken der Schüler, erscheinen die Kinder als eingeklinkt zwischen den zwei Autoritäten Kirche und Kaiserstaat.

Doch nicht nur DEFA- und BRD-Filme stellen einen in der Schule geformten Untertanengeist aus. Der frühe amerikanische US-Tonfilm *All Quiet on the Western Front* (1930) nach dem berühmten gleichnamigen Roman von Erich Maria Remarque (1898–1970) erzählt, wie der junge Paul Bäumer zusammen mit seinen Klassenkameraden jubelnd in den Ersten Weltkrieg zieht, der sich im Frontalltag als endlos aneinandergerichtetes Grauen entpuppt. Der Klassenraum in einer deutschen Kleinstadt steht für die Erziehung der Jungen zu patriotischen Deutschen: zwei Bankreihen, Globus, Welt-

karte und ein Bild Kaiser Wilhelms I. gehören zur Ausstattung und werden durch die filmische Inszenierung zu Sinnbildern für die Kaisertreue des Lehrers und den erzieherischen Intentionen der Schule. Das Porträt Kaiser Wilhelm I. anstelle des regierenden und für den Ersten Weltkrieg verantwortlichen Wilhelm II. über der Tafel verweist auf die Reichsgründung und den sich seitdem entwickelten Nationalstolz und Patriotismus der Deutschen.

Die Ausgestaltung des Klassenraumes im Thälmannfilm entspricht nicht den beschriebenen Filmbeispielen oder den Drehbuchangaben. Das im Film traditionell entwickelte Feindbild kann hier nicht greifen. Schule sollte nicht als Negativraum inszeniert werden: Zum einen sollten die Schüler mit dem Jugendfilm einen Bezug zu ihrem eigenen Leben herstellen können. Thälmann sollte zur Nachahmung anregen:

„Ernst Thälmann ist mein Vorbild. Ich gelobe, zu lernen, zu arbeiten und zu kämpfen, wie es Ernst Thälmann lehrt“,

hieß es im Gelöbnis der Thälmannpioniere.²⁵ Thälmann beschreibt sich selbst in seinem Lebenslauf als guten und fleißigen Schüler, der gern in die Schule ging. Entsprechend charakterisiert ihn der Schulraum in *Aus meiner Kindheit* (1975). Außerdem wollte er Lehrer werden, was seine Eltern jedoch verhinderten.²⁶ Später tritt er als großer Pädagoge auf, der durch das Studium von Lenin und Stalin als Lehrer der Arbeiter prädestiniert ist (**Abb. 5**). Zwangsweise mussten Schule und Schulbesuch von Thälmann im Film positiv interpretiert werden.

An der Wand des im Studio erbauten Klassenzimmers²⁷ hängen Rolltafeln mit Landschaftsdarstellungen, deren konkrete Identifikation durch den Zuschauer offensichtlich nicht beabsichtigt war und wie sie auch in den Schulen der 1970er Jahre



Abb. 158 Standfoto aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

noch verwendet wurden. Ein Kaiserbildnis oder andere eindeutige Hinweise auf preußisch-nationale Erziehungsideale fehlen. Der Lehrer ist nicht als preußisch-militanter Tyrann charakterisiert oder komische Figur karikiert, sondern unterrichtet seine Schüler mit Verständnis und Nachsicht.

„Der Lehrer trägt einen Bart. Und mit ebensolcher Würde einen dunklen Anzug. Er sieht nicht unfreundlich aus“²⁸

Es gehört jedoch offensichtlich zu seinen Pflichten, die Jungen in der Schulstunde auf den Kaiserbesuch in Hamburg vorzubereiten, was dem Zuschauer gleichzeitig Informationen für die folgende Szene gibt. Er lässt aus

dem Lesebuch ein patriotisches Gedicht über die deutsche Flotte vorlesen. Währenddessen verbleibt die Kamera auf Thälmann und seinem unverschuldet zu spät erschienenen Freund Karlchen neben ihm in der Schulbank. Derweil vom Kaiserbesuch am 18.10.1899 „Am Tage der Völkerschlacht bei Leipzig, am Tage des Geburtstages Kaiser Friedrich III.“²⁹ die Rede ist, schiebt Ernst seinem Freund ein aus einem Zeitungsblatt gebautes Papierschiffchen zu, in dem ein belegtes Brot liegt (Abb. 158). Während auf der Tonebene patriotische Verse erklingen, kümmert sich Thälmann um seinen hungrigen Freund, der morgens vor dem Schulunterricht in einem Dampfkessel Kesselstein von den Wänden schlagen muss. Während der Kaiser mit seinen Schiffen zum Kriege rüstet, transportiert Thälmann auf seinem Boot Nahrungsmittel.³⁰ Das Drehbuch vermerkt dazu:

„Ernst hat sein Stullenpaket vorsichtig ausgepackt, um Karlchen mit dem Papierschiff eine seiner Schnitten rüberzuschießen[!].“³¹

Der Film nimmt in dieser Szene eine Geschichte aus dem DDR-Lesebuch der Zweiten Klasse auf, die seit 1951 jedem Kind bekannt war und den Berichten Irma Thälmanns über ihren Vater entstammte.³² Laut dieser bat der junge Thälmann täglich seine Mutter um mehr Brote für die Schule, als er selbst essen konnte. Vom Vater nach diesem Verhalten befragt, antwortet er:

„Weißt Du, Vater, viele Schulkameraden bringen nur trockenes Brot mit in die Schule. Manche haben gar nichts zu essen und sind immer hungrig. Diesen Jungen gebe ich die Schnitten, die mir Mutter mehr einpackt.“³³

Der Stullentransfer im Klassenraum wirkt als ehrliche und menschliche Geste, beson-

ders da in der folgenden Szene von Thälmann und Karlchen belustigt am Hafen ein Schwanenboot gesichtet wird, auf dem eine kaiserliche Delegation eintrifft.³⁴ Vorbild für dieses bizarre Gefährt ist eine historische Fotografie, die im Buch *Aus meiner Kindheit* veröffentlicht wurde. Die gedruckten Beschreibungen mit Fotografien aus der Originalzeit, selbst für so exotische Bilder wie das Schwanenboot beim Kaiserbesuch, werden zu glaubwürdigen historischen Belegen.

Der Klassenraumszene in *Aus meiner Kindheit* (1975) folgt der Kaiserbesuch in Hamburg. Diese Sequenz wurde in Schwerin gedreht, neben dem Markt und der Gewerkschaftsversammlung, einer der aufwendigsten Dekorationen im Original.³⁵ Für die „Straße an der Alster“ suchte das Filmteam einen Ort, der den vornehmen Vierteln rund um das Hamburger Gewässer mit Bebauung aus der Gründerzeit des 19. Jahrhunderts wie z. B. dem Jungfernstieg entsprach. Geeignet erschien in Schwerin die Karl-Marx-Straße (heute Alexandrinenstraße) westlich des Pfaffenteichs, mit ihrer zwei- bis dreistöckigen Bebauung aus dem 19. Jahrhundert (**Abb. 159**). Zu Beginn tastet die Kamera langsam die Hausfassaden ab. Die Fenster sind üppig mit schwarz-weiß-roten Fahnen, Girlanden, einem Kaiserbildnis und Grußbannern geschmückt. Auf Balkonen und in den geöffneten Fenstern stehen gut gekleidete Bürger und schauen in die Richtung, aus der die kaiserliche Kutsche erwartet wird.

Den Pfaffenteich im Hintergrund, verkörpern Hunderte kostümierte Komparsen die Zuschauer auf der Straße, die dem Kaiser auf seiner kurzen Durchfahrt „Hurra!“ zurufen. Am Ende der Kamerafahrt steht eine in preußisch-blaue Uniformen gekleidete Blaskapelle, die Marschmusik spielt.

Die Schulklasse Thälmanns nimmt an der Begrüßung des Kaisers in Begleitung ihres (im Drehbuch so bezeichneten) Sportlehrers, nicht des freundlichen Ge-



Abb. 159 Standfoto aus: *Aus meiner Kindheit* (1975)

schaftslehrers, teil. Der Sportlehrer wird als begeisterter Kaiseranhänger interpretiert, und so zum Gegenpart des von Thälmann respektierten und verehrten Geschichtslehrers. Zackig schreitet er in einem karierten Anzug der Schulklasse voran und weist ihr mit großer Geste einen Platz zwischen den Zuschauern der Kaiserparade an. Nachdem er die mitgebrachten Fähnchen, teils mit Hamburger Wappen, teils in Schwarz-Weiß-Rot, hat verteilen lassen, stellt er sich selbst in der ersten Reihe auf und kann sich kaum beherrschen, bei der Marschmusik nicht mitzugehen. Mit der Ankunft des Kaisers fokussiert die Kamera einzelne Details aus dem Trubel im Straßenraum: vornehm gekleidete Damen trinken Sekt auf Balkonen, Fahnen werden geschwenkt, Blumen und Sektgläser emporgehoben. Ein bärtiger Herr hebt einen uniformierten kleinen Jungen in die Höhe, damit dieser besser sehen kann.

Bilder Adolph von Menzels (1815–1905) wie *Abreise König Wilhelm I. am 31. Juli 1870* von 1871 (**Abb. 160**) zeigen eine Atmosphäre bunten, aufgeregten Treibens, denen die filmische ähnelt: In flirrender Farbigkeit, bei sprichwörtlichem Kaiserwetter, sind zahlreiche Menschen zusammengelassen, um einen Blick auf – im Falle von Menzel – Wilhelm I. zu erhaschen. Wie im Film stehen die Leute auf Balkonen, in Hauseingängen und



Abb. 160 Adolph von Menzel: *Abreise König Wilhelm I. am 31. Juli 1870, 1871*, Öl auf Leinwand, 63 × 78 cm, Berlin Alte Nationalgalerie

auf der Straße. Die Fenster sind mit im Wind flatternden schwarz-weiß-roten Fahnen geschmückt, die den Patriotismus visualisieren. Menzels Bild zeigt das Aufeinandertreffen verschiedener Gesellschaftsschichten, die in ihrer Verehrung des Kaisers und ihrem Nationalstolz (die Gründung des Deutschen Reiches steht unmittelbar bevor) einig sind.

Bei der Kaiserdurchfahrt in *Aus meiner Kindheit* (1975) fokussiert die Kamera unter anderem einen Fotografen hinter seinem Apparat, der seinen Hut schwenkend „Hurra!“ brüllt. Seine Anwesenheit ist – wie die Szene mit dem Bioskop – ein Verweis auf die neue Medialität der Kaiserzeit.

Peter Schamoni (1934–2011) erklärt den deutschen Kaiser in seinem Dokumentarfilm *Majestät brauchen Sonne* (1999) zum ersten deutschen Kinostar. In einem Zusammenschnitt von originalem Filmmaterial aus den 1910er Jahren zeigt der Film, wie durch die Aufnahmen der Kaiser für ein Massenpublikum bei Paraden, Hochzeiten, Staatsbesuchen und auf seinen Reisen zu Wasser oder auf Zugfahrten „im Kino ungleich präsenter als alle anderen Personen seiner Ära“ war.³⁶ Bis heute werden die Aufnahmen der 1910er Jahre verwendet und

vermitteln ein Bild des Kaisers, das vor mehr als 100 Jahren geformt wurde und in Spielfilmen nachinszeniert wird.

Wie in *Der Untertan* (1951) ist auch in *Aus meiner Kindheit* (1975) der Kaiser in der Kutsche nur für wenige Sekunden zu sehen. Es ging nicht darum, seine Person kritisch darzustellen, sondern ein Charakterbild der Zeit, des damals herrschenden Nationalpatriotismus und der unkritischen Haltung der Bevölkerung zu den Zuständen, in denen sie lebten, zu inszenieren.

Thälmann fällt nicht in den Jubel der Menge bei der Kaiserdurchfahrt ein, sondern bleibt ein stiller, leicht skeptischer Beobachter des Geschehens. Sein Freund Karlchen dagegen lässt sich vom Enthusiasmus der Umstehenden anstecken und reißt sich die Mütze vom Kopf. Da man diese Ehrerbietung dem Kaiser und somit der Monarchie Thälmann nicht unterstellen wollte, aber ihn auch nicht bereits als Revolutionär im Widerstand zum System interpretieren konnte, ließ man Thälmann in dieser Szene von vornherein ohne seine charakteristische Schiebermütze auftreten, die er sonst im Film bei fast jeder Gelegenheit trägt.

9. November 1918. Karl Liebknecht und das Berliner Schloss – Inszenierung eines Herrschaftssymbols

Das Berliner Schloss im Zentrum der Stadt war nicht nur einer der bedeutendsten norddeutschen Barockbauten, sondern auch hunderte Jahre lang Ort der politischen Macht in Preußen und ab 1871 in Deutschland. Daher ist es bis heute in Historienfilmen und Dokumentationen zu sehen, wenn es um Brandenburg-Preußen oder die Kaiserzeit geht.³⁷ Darüber hinaus erscheint das Berliner Schloss in fast allen Filmen über das Ende der Monarchie und die Revolution 1918/19, da Karl Liebknecht am 9. No-

vember 1918 von hier aus die sozialistische Republik ausgerufen hatte. Abgesehen von dem Zusammenhang mit Liebknecht steht es grundsätzlich für eine Vergangenheit, von der sich die DDR absetzen wollte.

In den beiden Liebknechtspielfilmen *Solange Leben in mir ist* (1965) und *Trotz alledem!* (1972) wird ein politischer Machtwechsel mit dem Schloss als Hintergrund inszeniert, bei dem das Gebäude zunächst als Symbol der Monarchie, dann als Symbol des – wenn auch kurzzeitigen – Sieges der Revolution gedeutet wird.

Eine der aufwendigsten Sequenzen für *Solange Leben in mir ist* (1965) wurde in einem mehrtägigen Dreh Unter den Linden mit Hunderten von Komparsen verwirklicht. Höhepunkt ist die kaiserliche Ansprache vom Schlossbalkon am 1. August 1914, dem Tag der allgemeinen Mobilmachung. Acht Tage lang wurde für die Aufnahmen der Verkehr Unter den Linden gesperrt, um zwischen der Humboldt-Universität und dem Lustgarten ein Stimmungsbild der Zeit entstehen zu lassen.³⁸ Von der Oper aus nimmt die Kamera Schinkels Neue Wache und das, in den Straßenraum ragende Zeughaus auf (Abb. 161). Bis 1951 war die Neue Wache von den Statuen zweier Generäle der Befreiungskriege, Gerhard von Scharnhorst und Friedrich Wilhelm Bülow von Dennewitz, flankiert worden. Zur Vervollständigung des Historienpanoramas im Film wurden die Denkmale auf hohem Sockel als silhouettierte Kulissen aufgestellt, deren Zweidimensionalität aufgrund der Entfernung nicht auffällt.³⁹ Die Straße bevölkern sonntäglich mit den zeittypischen Strohhüten und Sonnenschirmen ausgestattete Menschen. Die Kamera fokussiert Details einer preußischen Militärkapelle, die musizierend Unter den Linden entlang marschiert.

Mit solchen Szenen konnte Reisch an Filme wie *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939) anknüpfen, in dem der Umzug



Abb. 161 Screenshot aus: *Solange Leben in mir ist* (1965)

von Koch und seiner Familie aus dem provinziellen Wollstein in die Hauptstadt ähnlich bebildert wird. In Berlin will Koch seine Forschungen unter besseren Bedingungen fortsetzen. Bilder einer preußischen Militärkapelle, die vor dem Stadtschloss durch die Straßen marschiert und ein Menschenauflauf vor dem Eckfenster am Kaiser-Wilhelm-Palais, an dem sich Wilhelm I. sehen lässt, führen in die Stadt ein. Vor dem Haus des Kaisers nimmt die Kamera einen Teil des Reiterstandbildes Friedrichs II. und die davor aufgestellten Kanonen mit ins Bild.

Auch in *Solange Leben in mir ist* (1965) folgen Bilder, die das preußisch-militärische und Preußens ruhmreich verklärte Vergangenheit zeigen wollen: Auf dem Vorhof des Universitätsgebäudes formieren sich Studenten in vollem Wuchs und stimmen Kriegslieder an. Einzelne Personengruppen aus der Menschenmasse werden eingeblendet, eingespielte Gesprächsfetzen bezeugen eine durchgängig positive Einstellung zum kommenden Krieg. Vor einem Eckcafé hält ein Doppelstockbus. Ein Extrablatt verkündet die allgemeine Mobilmachung. Aus erhöhter Perspektive erfasst die Kamera eine Menschentraube an einer Straßenecke. Zeitungsverkäufer werden bestürmt; jeder will eines ihrer Blätter ergattern.



Abb. 162 Screenshot aus: *Solange Leben in mir ist* (1965)

Aus niedriger Perspektive wird ein älterer Herr mit Schnauzbart aufgenommen, der vom Oberdeck eines Busses zu den Leuten auf der Straße spricht. Hintergrund bildet ein wolkenloser Himmel und das Reiterstandbild Friedrichs II. von Christian Daniel Rauch (1777–1857) (**Abb. 162**). Das Denkmal musste tricktechnisch in die Szene eingebracht werden, denn zur Drehzeit stand es nicht Unter den Linden, sondern versteckt in einer Ecke im Park von Sanssouci.⁴⁰ Obwohl mit der Perspektive aus starker Untersicht eine erhabene Bildformel gewählt wurde, fällt die Darstellung wenig glorifizierend aus, da der Pferdehintern betont wird, was eher eine karikierende Wirkung hat.

Die Inszenierung mit dem berühmten Reiterstandbild erfolgte nicht in erster Linie als Hinweis auf den Ort der Handlung. Reisch knüpft an die filmische Bildsprache der NS-Zeit an. Außer in *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1942) wurde z. B. auch in *Bismarck* (1940) und *Die Entlassung* (1942) das Andenken an Friedrich den Großen heroisch und pathosgeladen wiedergeben. Der König wurde als erfolgreicher Eroberer und Vergrößerer der Brandenburg-preußischen Gebiete gepriesen, der durch seine Kriege die spätere Vormachtstellung des preußischen Herr-

scherhauses nach der Reichsgründung 1871 im Deutschen Reich erst möglich gemacht habe. Reisch will dagegen die negativen Aspekte der harten Kriegspolitik Friedrichs II. betonen. Er nutzt in seinem Film die gleichen Mittel der Inszenierung, lässt sie aber eine gegenteilige Wirkung entfalten.⁴¹

Auch dafür gab es filmische Vorbilder. Reiterstandbilder, die seit der Antike Herrscher im öffentlichen Stadtraum verherrlichen, wurden bereits im Stummfilm benutzt, um ungerechte Herrschaftsverhältnisse anzuzeigen. In Pudowkins *Das Ende von Sankt Petersburg* (1927) versucht vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein armer, naiver Bauernjunge, in der Hauptstadt Sankt Petersburg Arbeit zu finden. Seine Ankunft in der Stadt leitet der Film mit Stadtansichten ein, die viele Aufnahmen unterschiedlicher Reiterstandbilder enthalten. Sie stehen symbolisch für die Macht des Zarenregimes.

Auch in dem deutschen Stummfilm *Brüder* (1929) wird der Gegner der streikenden Arbeiter, der Kaiser, nie als Person ins Bild gebracht, sondern dessen Macht in Form eines Reiterstandbildes visualisiert, auch in diesem Falle aus starker Untersicht und von der Hinterseite des Pferdes aus.

In *Solange Leben in mir ist* (1965) folgt eine Szene mit dem SPD-Abgeordneten Albert Südekum, der in einer Rede die Menschen vom Zusammengehen mit dem Kaiser im Krieg überzeugen will. Er spricht stellvertretend für die Mehrheit der SPD-Führung, die sich mit ihrer Burgfriedenspolitik dem Kaiser unterstellt hatte und damit gegen Liebknecht. Südekum wird vor Zeughaus und Neuer Wache inszeniert, zwei Gebäude, die in ihrem Bezug zum Militärischen ebenfalls für die kriegsbegeisterte Stimmung stehen, von der sich – laut Filmaussage – auch der Großteil der SPD-Abgeordneten hatte mitreißen lassen.

Höhepunkt der Sequenz ist die Ansprache Wilhelms II. von einem Balkon des



Abb. 163 Fritz Genutat: *Die Ansprache des Kaisers am 31. Juli 1914 in Begleitung der Kaiserin und dreier Söhne*, undatiert

Berliner Schlosses aus. Während unzählige Menschen in Richtung Lustgarten strömen, ist die stark nachhallende Stimme des Kaisers zu vernehmen. Totalen aus leicht erhöhter Perspektive wechseln mit Nahaufnahmen auf Augenhöhe. Abwechselnd werden Straßenszenen und ein opulenter Schlossraum eingeblendet, in dem die Kamera sich langsam aus starker Untersicht einem geöffneten Balkonfenster nähert, auf dem der Kaiser und dessen Gefolge stehen.

Die Filmbilder entsprechen Herrschaftsinzenierungen in der Malerei, in denen der Monarch von einem erhöhten Standpunkt aus zu den unter ihm versammelten Untertanen spricht. Franz Krügers (1797–1857) großformatiges Gemälde *Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840 vor dem Königlichen Schloß zu Berlin* z. B. zeigt vor dem Schloss eine Menschenmasse, die im Lustgarten zusammengekommen ist. So wird eine breite Zustimmung der Bevölkerung zur Herrschaft des Königs herausgestellt.

Visuelle Vorlagen konnte Reisch für seine filmische Inszenierung in den zahllosen Fotografien der Zeit, veröffentlicht in Illustrierten und auf Postkarten finden, denn bereits damals waren die Balkonreden Wilhelms II. medienstark verbreitet worden und sollten die Einigkeit von Kaiser und Volk dokumen-

tieren.⁴² Fotografien und originale Filmschnitte zeigen Wilhelm II. neben seiner Familie auf dem Berliner Schloßbalkon. Ein Gemälde von Fritz Genutat (1876–1958) zeigt Kaiser Wilhelm II. bei einer Ansprache am 31. Juli 1914, ähnlich der im Film wiedergegebenen Rede anlässlich der Mobilmachung am 1. August 1914 (**Abb. 163**).⁴³ Der Kaiser erscheint auf dem Balkon links im Vordergrund. Im rechten Hintergrund ergießt sich die Menschenmenge bis weit Unter den Linden.

Perspektivisch geradezu wie eine Kopie, stellte um 1953 der deutsch-russische Maler Georg Schlicht (1886–1964) Karl Liebknecht dar, wie er am 9. November 1918 die „Freie sozialistische Republik“ vom gleichen Balkon ausruft (**Abb. 164**). Auch er wird auf Augenhöhe auf dem Schloßbalkon im Vordergrund



Abb. 164 Georg Schlicht: *9. November 1918. Karl Liebknecht ruft die sozialistische Republik aus*, um 1953, Öl auf Hartfaser, 119 × 96 cm, Berlin DHM

gezeigt, während auf der rechten Bildseite im Hintergrund unendlich viele Menschen die Straßen und Plätze bis zum Horizont füllen.

Die Ähnlichkeit der Inszenierung im Gemälde ist sicher kein Zufall, vielmehr ist es naheliegend, dass Schlicht deutlich machen wollte, dass Liebknecht mit seiner Entscheidung vom Berliner Schloss aus die Republik auszurufen, politisch ein Zeichen setzen wollte und bewusst an die vier Jahre zuvor dort vom Kaiser gehaltenen Kriegsreden anknüpfte.

Während Wilhelm II. in *Solange Leben in mir ist* (1965) von „Notwehr“ spricht, in der das „Deutsche Volk“ „zum Schwert“ greifen soll, wird mit Hilfe der Zeughausarchitektur auf die kommenden Schrecken des Ersten Weltkrieges verwiesen: Unter die zum Schloss eilenden Menschen wurden die Masken der sterbenden Krieger (1669 von Andreas Schlüter geschaffen) geschnitten. Sie befinden sich an den Schlusssteinen der Rundbogenöffnungen der Fenster im Innenhof des Zeughauses. Im Film wird jedoch der Eindruck erweckt, sie wären beim Vorbeirennen von außen sichtbar. Tatsächlich sind an der Straßenseite in den Schlusssteinen der Fenster Skulpturen barocker Prunkhelme angebracht, die zur Filmdrehzeit als Verherrlichung des Krieges interpretiert wurden. Reisch entschied sich aus Gründen der Dramaturgie und gewünschten Antikriegsausgabe für die ausdrucksvollen, schmerzverzerrten Gesichter Sterbender. Auch sie waren ursprünglich Symbole der Herrscherikonographie. Im Film werden sie pazifistisch gedeutet.⁴⁴ Im 20. Jahrhundert, besonders nach 1945, glaubten viele in ihnen im Gegensatz zu der Dekoration an den Außenfassaden einen Ausdruck humanistischen Gedankengutes zu erkennen.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund wird ein erstes Opfer, der Redner vom Busoberdeck, inszeniert, der inmitten der Laufenden eine Herzattacke erleidet, aber von den Menschen unbeachtet überrannt wird.

Im Lustgarten vor dem Berliner Schloss stoppt der Menschenfluss. Aus erhöhter Perspektive werden in einer Totalen die Massen erfasst, die von Domfassade, Alter Nationalgalerie und angeschnitten dem Alten Museum Schinkels gerahmt werden. Diese bekannten Gebäude lassen den Zuschauer das Schloss auf der Gegenseite im Geiste ergänzen. Die Fassade des Berliner Schlosses erscheint nicht im Filmbild. Abwechselnd werden die Bilder von Lustgarten und vom Schlossbalkon eingblendet und vermitteln glaubhaft unmittelbare räumliche Nähe. Die Innenaufnahmen erfolgten im größten Festsaal des Neuen Palais im Park von Sanssouci.⁴⁶ Der Schlossraum charakterisiert die Monarchie, die Deutschland in den Ersten Weltkrieg gestürzt hatte. Die Kameraaufnahme unterstützt diese Aussage: Sie fährt im großen Saal von unten von der gegenüberliegenden Seite des Raumes aus an den Kaiser auf dem Balkon heran. Sein Gesicht wird von schräg hinten angeschnitten. Die Kamera verbleibt hinter ihm. Diese Perspektive hebt die Größe des Saals hervor und unterstreicht die Unterwürfigkeit, die der Kaiser von seinem Volk erwartet, das unter seiner Führung in einen Krieg ziehen soll.

In der sieben Jahre später gedrehten Fortsetzung *Trotz alledem!* (1972) wird die gleiche Umgebung zu einem Raum des Sieges, als ihn die Revolutionäre kurzzeitig besetzen. Liebknecht und seine Begleiter durchschreiten ebenfalls den barocken Marmorsaal. Die Kamera steht dieses Mal auf Augenhöhe und nähert sich den Protagonisten nicht von unten. Damit unterstreicht sie deren Haltung: die Revolutionäre sind von dem kaiserlichen Glanz unbeeindruckt. Liebknecht und seine Anhänger sind dabei, die Regierung zu übernehmen und damit gleichzeitig die Repräsentationsräume der vorherigen Machthaber, die sie wie eine architektonische Trophäe besetzen. Die Kameraperspektive steht dafür, dass sie auch den Menschen auf Augenhöhe begegnen.

Der Farbfilm *Trotz alledem!* (1972) umfasst die Zeit zwischen Liebknechts Entlassung aus dem Zuchthaus am 23. Oktober 1918 und dem Trauerzug nach seiner Ermordung am 15. Januar 1919. Er behandelt neben dem Schicksal Liebknechts und der KPD-Parteigründung am 30. Dezember 1918 die Geschehnisse der Novemberrevolution in Berlin. Mit Hilfe schneller Schnitte werden in kurzen Szenen die Ereignisse von 1918 wiedergegeben: Nachdem es den Revolutionären gelungen ist, einen Großteil der Freikorpsoldaten zum Überlaufen zu überreden, im Reichskanzlerpalais panisch geheime Staatsakten verbrannt worden sind und der Mitbegründer des Spartakusbundes Herman Duncker mit seinen Anhängern den Konferenzsaal des *Lokalanzeigers* besetzt hat, kommen die Revolutionäre im Lustgarten zusammen.

Die Inszenierung der folgenden Sequenz weist erneut Parallelen zu der aus *Solange Leben in mir ist* (1965) auf. Das Berliner Schloss kommt auch hier nicht durch eine Außenfassade ins Bild. Allerdings wurde eines der Eingangstore in Portal V auf der Lustgartenseite sowie ein Teil des Durchgangs zum Innenhof inklusive einer Treppe ins Nebengebäude als Kulisse vor Ort von den Szenenbildnern errichtet (Abb. 165). Durch diesen Aufbau waren Aufnahmen, scheinbar aus dem Inneren des Schlosses, durch die geöffneten Pforten des Portals hindurch mit Blick in den Lustgarten möglich. Mit geringem Aufwand konnte so der Eindruck des kompletten Gebäudes erweckt werden. Vorbild für diese Umsetzung könnten originale Fotografien aus der Zeit der Novemberrevolution, wie z. B. *Soldaten im Schloßhof nach den Kämpfen am 24.XII.1918* von Willy Römer gewesen sein, welche die räumliche Situation ähnlich der im Film wiedergeben (Abb. 166).

In einer der wenigen originalen Filmaufnahmen von Liebknecht spricht er vom



Abb. 165 Werkfoto aus: *Trotz alledem!* (1972)



Abb. 166 Willy Römer: *Soldaten im Schloßhof nach den Kämpfen am 24.XII. 1918*, 1918, Fotografie

Trittbrett eines Autos aus zu einer Menschenmasse (Abb. 167). Hintergrund bilden zwei eiserne Gittertore zwischen breiten Mauern mit vorgelagerten Pilastern. Sie gehören zum Gebäude des ehemaligen Preußischen Landtages (heute Sitz des Abgeordnetenhauses Berlin in der Niederkirchnerstraße 5). Da von Liebknechts Rede am 9. November 1918 vor und im Schloss keine Fotografien oder Filmaufnahmen existieren, wird dieser Film häufig in Dokumentarfilmen



Abb. 167 Screenshot aus: *Die Deutschen im 20. Jahrhundert 1 Die ruhelose Republik* (2008)



Abb. 168 Screenshot aus: *Trotz alledem!* (1972)

verwendet, wenn es darum geht, die historischen Vorgänge um die Rede Liebknichts am Berliner Schloss am 9. November zu bebildern, so z. B. in der DDR-TV-Dokumentation *Arbeit, Brot und Völkerfrieden* von 1988. Bis heute findet sich diese Aufnahme in Dokumentarfilmen wie in der zehnteiligen Reihe *ZDF-History*, moderiert von Guido Knopp *Die Deutschen im 20. Jahrhundert 1 Die ruhelose Republik* (2008).⁴⁷ Auch in der Ausstellung *Der Verrat?! Legenden der Novemberrevolution* im Museum Pankow (18. Januar bis 19. Mai 2019) wird diese Szene der Beschreibung des Ereignisses im Audiokommentar hinzugefügt. Es ist davon auszugehen, dass sich dieses Bild als Liebknichts Ausrufung der sozialistischen Republik im Kopf der Filmmacher und Zuschauer verfestigt hat.

Für *Trotz alledem!* (1972) entwickelt Reich diese Bildikone weiter. Er verlegt den Standpunkt des Betrachters auf die andere Seite, hinter das Schlossportal. Die Kamera erfasst durch das geöffnete Tor Liebknicht zwischen den Revolutionären (**Abb. 168**). Er steht vor einem ähnlichen Wagen wie in der originalen Filmszene. Den Hintergrund bilden das Alte Museum, die Alte Nationalgalerie und angeschnitten der Berliner Dom. Die Figur des Rossbändigers auf der rechten

Seite, die ursprünglich Portal V zum Berliner Schloss flankierte, ist eine Zutat der Szenenbildner.

In *Solange Leben in mir ist* (1965) wurde die Stimme des Kaisers über die Bilder der zum Schloss strömenden Menschen gelegt. In *Trotz alledem!* (1972) sind die Worte Liebknichts über den Bildern einer sich zum Schloss bewegend Menschenmasse vor dem Hintergrund von Neuer Wache, Zeughaus und der Berliner Universität zu hören. Erneut wurde von der Lindenoper eine Totale aufgenommen. Nicht sonntäglich gekleidete Menschen laufen zum Lustgarten, sondern revolutionäre Arbeiter und Soldaten in grauen Uniformen. Die vereinzelt roten Fahnen, die sie mit sich führen, setzen Farbakzente.⁴⁸ Nach Liebknichts Proklamation der „freien sozialistischen Republik Deutschland“ vor dem Schloss geht er, gefolgt von Matrosen und Soldaten, durch den Eingang hinter dem sich der Zuschauer den Schlossinnenhof vorstellen soll, bevor ein Schnitt ihn in den oben beschriebenen Marmorsaal versetzt.

Liebknichts Rede vom Schlossbalkon wurde nicht, wie die des Kaisers aus dem Inneren des Gebäudes aufgenommen, sondern von außen. Drehort war ein Gebäude

auf dem Filmgelände in Babelsberg, welches dem Schloss ähnliche Fenster aufwies.⁴⁹ Über das Gitter wurde ein roter Teppich gehängt, ähnlich wie es von Augenzeugen der Begebenheit überliefert ist.⁵⁰

Die Balkonszenen wechseln mit Totalen der Menschenmassen hinter der Statue des Rossbändigers aus erhöhter Perspektive und Nahaufnahmen der revolutionären Soldaten vor dem Hintergrund des Berliner Doms und des Alten Museums.

Es ist umstritten, ob Liebknecht seine Rede tatsächlich auf dem Schlossbalkon gehalten hat und wenn ja, ist nicht sicher, von welchem der beiden nördlichen Schlossportale aus.⁵¹ In der DDR bestand in der offiziellen Geschichtsdeutung kein Zweifel, dass es sich um Portal IV des Berliner Schlosses handelte. Den damaligen DDR-Regierenden galt die Kriegsrueine des Barockbaus Schlüters, obwohl man sie hätte wiederherstellen können, und trotz ihrer kunsthistorischen und historischen Bedeutung, als nicht-erhaltenswert und wurde 1950 gesprengt. Portal IV wurde zuvor sorgfältig ausgebaut und aufbewahrt.⁵² Zwölf Jahre später wurde es in das bis 1964 fertiggestellte Staatsratsgebäude, den Amtssitz des Staatsrates der DDR, am Marx-Engels-Platz (heute Schlossplatz 1) in die Außenfassade integriert.⁵³ Liebknechts Ausrufung der Republik gehörte zu den wichtigsten Gründungsmythen der DDR und wurde in zahlreichen Medien dargestellt. Das Portal wurde zur Spolie, einer architektonischen Berührungreliquie, und stand im Dienst der Politik. Das könnte erklären, warum weder 1965 noch 1972 an diesem originalen Bauteil vom Berliner Schloss Dreharbeiten durchgeführt wurden.

Vorbildhaft für die Ausrufung der „sozialistischen Republik“ in *Trotz alledem!* (1972) war die Darstellung dieses Ereignisses in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954). Obwohl Thälmann mit der Ausrufung der sozialistischen Republik nicht unmittel-

bar zu tun hatte – er diente in dieser Zeit als Soldat an der Westfront – wurde die Geschichte um Liebknecht mit Geschehnissen aus Thälmanns Leben dramaturgisch verknüpft: Nachdem Thälmann die Nachricht vom Aufstand der Kieler Matrosen erreicht, lässt er dies durch ein Flugblatt an der Front verbreiten. Es kommt zu einem Aufstand im Schützengraben gegen die Offiziere, an deren Ende Thälmann mit ausgestreckter Faust die Revolution hochleben lässt. Ein Schnitt versetzt den Zuschauer nach Berlin, wo auf dem Dach des Berliner Schlosses die Kaiserstandarte durch revolutionäre Matrosen und Soldaten vom Mast gezogen und die rote Fahne gehisst wird (**Abb. 1**).

Wie und ob das Hissen der Fahne am 9. November 1918 stattgefunden hat, ist nicht überliefert. Es existiert keine visuelle Vorlage. In Liebknechts Rede heißt es jedoch:

„Durch dieses Tor wird die neue sozialistische Freiheit der Arbeiter und Soldaten einziehen. Wir wollen an der Stelle, wo die Kaiserstandarte wehte, die rote Fahne der freien Republik Deutschlands hissen.“⁵⁴

Auch Reisch inszenierte in *Trotz alledem!* (1972) das Hissen der roten Fahne auf dem Schlossdach. Es wurde auf dem Dach des Zeughauses gedreht. Von diesem erfasst die Kamera das Tympanon über dem Mittelrisalit und die Skulptur eines Trophäenhaufens als Giebelbekrönung. Das eigentliche Gebäude bleibt dem Zuschauer verborgen, damit die Assoziation mit dem Berliner Schloss funktionieren kann.

Die Filmbilder von Maetzig und Reisch benutzen Filmemacher bis heute: Den Dokumentarfilmen *Karl Liebknecht – Der Märtyrer der Revolution* (2010) und *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009) wurden neben anderen Szenen aus den beiden DEFA-Spielfilmen die des Fahnehissens auf dem Dach zugefügt.⁵⁵

Der Fahnenzene folgt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) die Rede Liebknechts vom Schlossbalkon. Ähnlich wie in *Trotz alledem!* (1972) erfasst die Kamera im Ausschnitt zwei Fenster in einer aus Sandstein geformten barocken Fassade mit einem Balkon davor. Dafür wurde eine Kulisse in Babelsberg errichtet. Anders als in *Trotz alledem!* (1972) sollte die Nordfassade des Berliner Schlosses im Ganzen zu sehen sein (Abb. 169). Auf ein Prospekt wurde diese in verkleinertem Maßstab aufgebracht, vor der die Matrosen und Soldaten auf dem Babelsberger Studiogelände agieren konnten.⁵⁶ Wie in *Trotz alledem!* (1972) werden durch verein-

zelte rote Fahnen in der grauen Menschenmasse Farbakzente gesetzt. Der Dokumentarfilm *Berlin baut ein Schloss* (2020, R: Norbert Buse) zeigt die Szene mit der Fassadenkulisse aus Maetzigs Film als vermeintliche historische Aufnahme, allerdings in schwarz-weiß.

Außer in Dokumentarfilmen wurden die Szenen am Berliner Schloss aus *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) auch in DDR-Spielfilmen verwendet. In dem TV-Mehrteiler *Krupp & Krause* (1969) wurden sie in Teil Eins im Zusammenhang der Hauptperson in Szenen im Lustgarten eingefügt. Umgeben von Revolutionären erscheint sie als Zuhörer bei Liebknechts Rede.

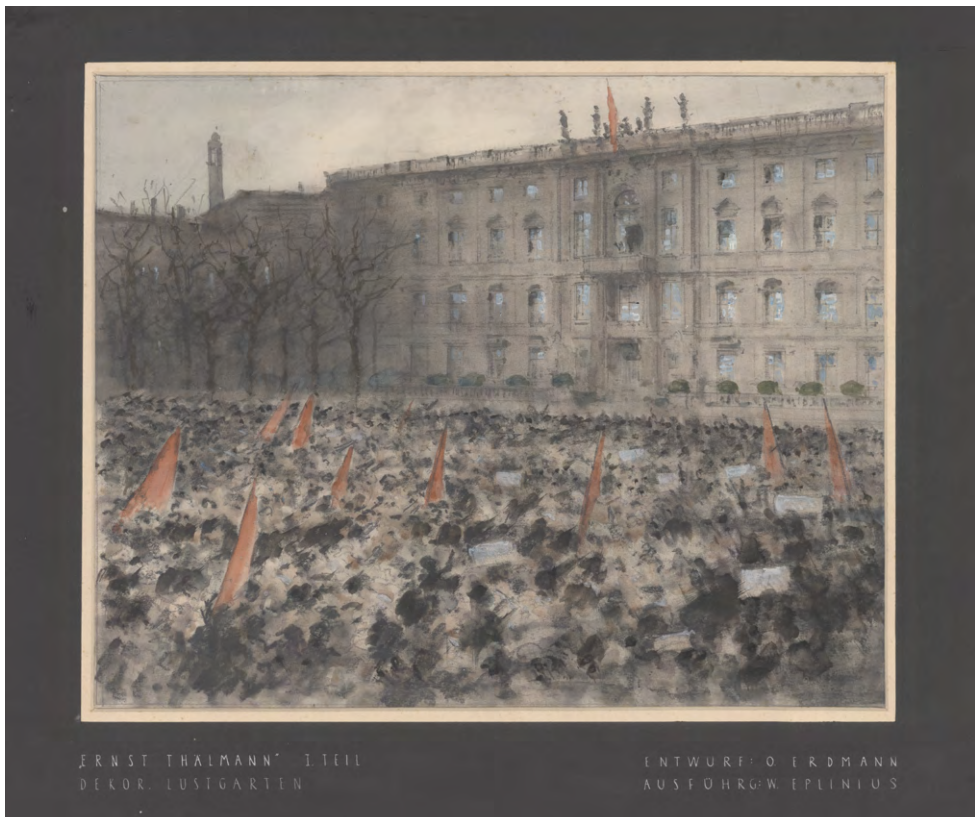


Abb. 169 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 170 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Für die Aufnahmen im Gegenschuss wurden in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) die revolutionären Volksmassen und Matrosen vor dem Berliner Schloss im Lustgarten gefilmt. Die äußerste Ecke des Alten Museums und der Berliner Dom bilden den Hintergrund (**Abb. 170**). Das Alte Museum mit seiner markanten Säulenfront auf der Südseite wurde, aufgrund seiner Zerstörungen, die zwischen 1951 und 1966 – also genau in der Drehzeit – beseitigt wurden, nur angeschnitten. Auch der Berliner Dom war noch kriegsversehrt: Die große Kuppel im Zentrum und die beiden flankierenden Kuppeln der Eckrisalite auf der Westseite des Gebäudes fehlten. Mit Hilfe eines sogenannten Vorsatzmodells und des Schüfftanverfahrens wurde der Dom im Film in seinen Zustand von 1918 versetzt: Die von Schiller gefertigten originalgetreuen Ansichten von den Kuppeln des Doms wurde ausgeschnitten und in einem solchen Abstand zusammen mit dem Dom von der Kamera aufgenommen, dass im Film ein zusammenhängendes, vollständiges Bauwerk entsteht. Mit dieser Technik wurden kriegsbeschädigte Berliner Bauten kaschiert; z. B. wurde damit die noch nicht wieder aufgestellte Quadriga aufs Brandenburger Tor gesetzt.⁵⁷

In den geschichtsträchtigen Tagen der Novemberrevolution in Berlin war der Rede Liebnechts auf dem Berliner Schlossbalkon zwei Stunden zuvor die Ansprache Philipp Scheidemanns (1865–1939) vom Westbalkon des Reichstagsgebäudes vorausgegangen. Der SPD-Fraktionsvorsitzende hat mit seiner Ausrufung der „deutschen Republik“ Liebnecht zuvorkommen wollen, nachdem bekannt geworden war, dass dieser an diesem Tag die „Räterepublik“ proklamieren werde. Damit wollte Scheidemann die linken Anhänger auf die Seite der gerade erst eingesetzten Regierung unter Friedrich Ebert ziehen.

Auch dieser politische Akt wurde nicht von den Kameras professioneller Fotografen und Filmemacher festgehalten. Die existierende Fotografie, die Scheidemann mit weit ausholender Geste vor einem Fenster des Reichstagsgebäudes zeigt, darunter einige Menschen, die Hüte schwenkend nach oben schauen, hat wahrscheinlich ein Amateur aufgenommen. Dieses berühmte Bild, „das das Geschichtsbewußtsein von Generationen von Schülern geprägt hat“ ist zur „Gründungsikone der Weimarer Republik“ geworden.⁵⁸

In den DEFA-Filmen wird auf ein Nachstellen dieser Bildikone der Gegenseite verzichtet. Es wurde konsequent vermieden, die Führung der SPD mit einer großen Anhängerschaft ins Bild zu setzen und somit die Konkurrenzsituation, bei der die KPD und Revolutionsanhänger unterlegen waren, zu verbildlichen.⁵⁹

Revolutionenkämpfe um Berliner Schloss und Marstall

In der ehemaligen DDR wurde von offizieller Seite das Scheitern der Novemberrevolution 1918 einem der wichtigsten politischen Gegenspieler, der Ebert-Regierung und deren Zusammenarbeit mit den vorherigen Machthabern angelastet. Dafür wurden in DEFA-His-

torienfilmen die Kämpfe und die Bekämpfung der Revolutionäre von Regierungstruppen am Berliner Schloss und Marstall im Dezember 1918 inszeniert. Beide Gebäude waren von der Volksmarinedivision besetzt worden und dienten als Verteidigungsposten gegen die Freikorpsstruppen. Obwohl die Kämpfe mit einer Niederlage für das Generalkommando und für die Regierung Ebert endeten, war es nicht, wie die DEFA-Filme suggerieren, ein Sieg der Revolutionäre. Die meisten Matrosen der Volksmarinedivision waren keine Spartakisten und ihr Widerstand war eher eine Folge von ausgebliebenem Sold.⁶⁰ Es kam zu Diebstählen im Schloss, daran anschließend zur Geiselnahme des Stadtkommandanten Otto Wels (SPD) (1873–1939) durch die Matrosen. Die Filme interpretieren die Kämpfe der Matrosen als revolutionäre Erhebung.⁶¹ Tatsächlich wäre es die letzte Möglichkeit gewesen, eine Wende der Kämpfe im Sinne der revolutionären Kräfte herbeizuführen, denn dank der eingreifenden Zivilisten konnten die Revolutionäre ein letztes Mal einen Kampf für sich entscheiden.⁶²

Der Rede Liebnechts vom Berliner Schlossbalkon folgt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) eine Sequenz, in der die SPD-Regierung Ebert, Scheidemann und Noske mit dem Amerikaner McFuller und dem fiktiven Industriellen Hauck im Reichspräsidentenpalais zusammentreffen.⁶³ Der Film suggeriert, die zu der Zeit noch innerhalb einer Räteregierung agierende SPD-Führung wäre aufgrund der Forderungen von Amerikanern und Großindustriellen gemeinsam mit den nationalkonservativen Kräften gegen die Kommunisten und gegen die Revolution vorgegangen.⁶⁴

Die Kämpfe um den kaiserlichen Marstall konnten nicht vor Ort gedreht werden. Nicht nur das Berliner Schloss, auch das Nationaldenkmal gegenüber der Westfassade des Schlosses war im Auftrag der SED-Regierung 1949/50 bis auf den Sockel abgetragen worden.⁶⁵ Der Marstall war von Kriegs-

schäden gezeichnet. Der zwischen 1888 und 1891 geschaffene Neptunbrunnen von Reinhold Begas (1831–1911), der bis 1951 zwischen Schloss und Marstall auf dem damaligen Schloßplatz gestanden hatte, war zur Drehzeit abgeräumt.

Im Studio Babelsberg wurde die historische Straßensituation vor dem Marstall aus der Sicht des Nationaldenkmals mit dem Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. (1897 enthüllt) gegenüber dem Schloss aufgebaut. Ein Entwurf zeigt – gerahmt von zwei Säulen, die zum Unterbau des Denkmals gehören – den gegenüberliegenden roten Backsteingründertzeitbau mit Ladengeschäften (Schlossplatz 1, anstelle des später erbauten Staatsratsgebäudes), in der maßstabsgetreuen Entwurfszeichnung als „Rotes Schloss“ bezeichnet, wie der Bau in den 1860ern genannt wurde (**Abb. 171**). Es wurde als großer bemalter Prospekt verwirklicht. Im Film schwenkt die Kamera, vorbei an den Regierungstruppen in den südlichen Kolonnaden des Denkmals, nach links und gibt den Blick auf Schlossfassade, Neptunbrunnen, kaiserlichen Marstall und das Rote Rathaus im Hintergrund frei. Die historische Stadtkulisse wurde auf Prospekte gemalt. Um dem Zuschauer das Wiedererkennen der Straßenecke zu erleichtern, wurde perspektivisch manipuliert: Im Film scheint das Nationaldenkmal dem Schloss gegenüber nach Süden versetzt (und nicht wie im Original dem Eosanderportal (III) an der Schlossfreiheit zentral gegenüber zu liegen). Dadurch ergibt sich eine Sicht durch die Straßenflucht bis hin zum Roten Rathaus als bekanntem Berliner Bau und Bezugspunkt für die Straßensituation in Berlins Mitte.

Die Kämpfe der Matrosen wurden aus dem Inneren des Marstalles heraus inszeniert, der in den Babelsberger Studios aufgebaut wurde. Erdmanns schneller Zeichenstil vermittelt bereits in den Entwürfen die geplante Umsetzung als actiongeladene Szenen (**Abb. 172**). Ein Schnitt versetzt den Zuschau-



Abb. 171 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 172 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)



Abb. 173 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

er vom Nationaldenkmal in den „Galawagensaal“,⁶⁶ in dem mehrere Kutschen stehen. Zwischen ihnen liegen Sandsäcke und Waffen. Einige Matrosen laden ihre Gewehre nach. Die Angriffe der Gegner zeigen sich in Zerstörungen am Gebäude: eine Staubwolke hüllt den Ort ein. Sie verdeckt den auffälligen goldenen Wagen in der Raummitte. Dessen Vorbild ist der preußische Galawagen Friedrich Wilhelms II. von 1789, der bis zum Ende der Monarchie preußischer Staatswagen war.⁶⁷ Die Kamera schwenkt von ihrem erhöhten Standpunkt aus nach oben: Matrosen beschießen von einer den Raum umlaufenden Galerie ihre Gegner aus den Fenstern. Im Vordergrund hängen Teile der beschädigten Decke und Deckenlampen ins Bild.

Um eine Freikorpstruppenbewegung mit Panzer vor dem Nationaldenkmal in die Sequenz einzubinden, wurde an den Comuns am Park von Sanssouci westlich des Neuen Palais gedreht (**Abb. 173**). Obwohl dieses Gebäude ein Jahrhundert älter ist als das Nationaldenkmal in Berlin, dürfte nur dem Kenner in der Kürze der Zeit diese Diskrepanz ins Auge gefallen sein, da die Comuns nur im Ausschnitt von der Kamera erfasst werden.⁶⁸ Wie die Säulenhalle des Nationaldenkmals kommt nur eine Ecke des

Säulengangs mit seinen bekrönenden Aufbauten und Figuren links ins Bild. Der Zuschauer konzentriert sich in den sieben Sekunden der Szene auf den im Vordergrund fahrenden Panzer und übersieht so leicht das nördliche Verwaltungsgebäude mit seinem Belvedere und der geschwungenen Freitreppe dahinter. Links im Bildhintergrund erstreckt sich weites schneebedecktes Feld mit kahlen Bäumen, was kaum Berliner Stadtlandschaft entspricht. Doch eine kurz darauffolgende Nahaufnahme des Panzers und der Freikorpssoldaten in eingeräucherter Umgebung lässt diese Inkonsistenz kaum augenfällig werden. Als Originalaufnahme überzeugen kann diese Sequenz offensichtlich bis heute. So ist sie in Schwarzweiß in der Ausstellung *Der Verrat?! Legenden der Novemberrevolution* (2019) unter das Kapitel *Symbolfiguren* als vermeintliches Original von 1918/19 zwischen andere Bilder der 1910er Jahre eingefügt worden.

Auch Reisch hat die Kämpfe um Berliner Schloss und Marstall 17 Jahre nach dem Thälmannfilm mit großem Aufwand in *Trotz alledem!* (1972) inszeniert. Die veränderte Situation in Berlin um das ehemalige Schloss und besseres Filmmaterial ließen ihn bei der Umsetzung andere Wege gehen. Die Gefechtsaufstellungen der Freikorpstruppen vor dem Schloss konnten 1971 im ehemaligen Lustgarten aufgenommen werden. Die Geschütze der Regierungssoldaten stehen vor der Alten Nationalgalerie oder vor den Eingängen des Berliner Doms. Auf die Darstellung nicht mehr vorhandener Bauwerke wie des Nationaldenkmals wurde verzichtet. Die Straßenverhältnisse rund um das Schloss, wie sie der Thälmannfilm wiedergibt, waren Reisch weniger wichtig. Dafür wurden Aufnahmen vor Gebäuden gemacht, die zwar nicht in unmittelbarem Zusammenhang zu Schloss und Marstall stehen, wie die der Geschütze, die weiter entfernt zwischen Lindenoper und Hed-

wigs-Kathedrale auf das Schloss feuern. Die sogenannte Kommode, die Alte Bibliothek auf dem Bebelplatz, bildet das passende Hintergrundgebäude für eine Straßensituation, die nicht durch Nachkriegsbauten gestört wird und in ihrer friderizianischen Architektur Berliner Stadtgefühl der damaligen Epoche vermitteln kann. Es wurden Orte in der ehemaligen Schlossumgebung benutzt, an denen möglichst wenig verändert werden musste. Die modernen Straßenlaternen wurden historisch verkleidet.⁶⁹

Die Kämpfe der Matrosen wurden vor den oben beschriebenen Kulissenbauten am Lustgarten aufgenommen. Die Innenräume des Berliner Schlosses drehten die Filmemacher in der Bildergalerie im Park von Sanssouci: Östlich des Schlosses Sanssouci errichtete 1755 bis 1764 Johann Gottfried Buring (1723–1788) im Auftrag Friedrichs II. ein Gebäude zur Aufbewahrung und Repräsentation der königlichen Gemäldesammlung. Diese Bildergalerie ist im Innern ein langgestreckter Saal mit kostbarer verspielter Rokokoausstattung. An der Nordwand hängen bis heute eng und wandfüllend Teile der königlichen Gemäldesammlung. Dem gegenüber liegt die südliche Fensterfront. *Trotz alledem!* (1972) suggeriert, dies sei ein großer Galeriesaal im Berliner Schloss. Zwei Reihen ordentlich gemachter Feldbetten stehen vor Gemälde- und Fensterwand. Eine Einrichtung wie sie auf Werken wie z. B. von Victor Buchereau *Die Spiegelgalerie in Versailles als preußisches Lazarett im Jahre 1871* aus dem 19. Jahrhundert zu sehen ist. Für den DEFA-Film *An französischen Kaminen* (1962, R: Kurt Maetzig) hatte der Regisseur die Ovidgalerie in den Neuen Kammern im Park von Sanssouci als Unterkunft der Bundeswehr mit Feldbetten ausstatten lassen. Die Diskrepanz zwischen Schlossarchitektur und den einfachen Bettgestellen für Soldaten versinnbildlicht die Ausnahmesituation und den Kriegs- bzw. Kampfcharakter der Darstellung.



Abb. 174 Alfred Groß: *Revolution in Berlin*, 1918
Schlosskämpfe im Pfeilersaal, 1918, Fotografie

Der Abend des 23. Dezember 1918 beginnt in *Trotz alledem!* (1972) beschaulich. Die meisten Matrosen haben das Schloss für ihren Weihnachtsurlaub verlassen, nur wenige sind im Dienst. Der Blick des Matrosen Claus Stoewe, einer fiktiven Figur, gleitet aus tiefliegender Perspektive an der üppig mit goldenem Stuck gearbeiteten Decke und dem Kronleuchter entlang bis auf die barocken Götter- und Heiligendarstellungen an der gegenüberliegenden Wand. Die Kamera tastet langsam eine Reihe von Gemälden der Bildergalerie von Sanssouci ab. Letztendlich schiebt sich Stoewe, wenig von all dem Glanz beeindruckt, lässig die Mütze vor die Augen, um ein Schläfchen zu machen.

Als Freikorpsstruppen vor dem Schloss Aufstellung beziehen, wird der Schlaf- und Aufenthaltsraum in eine Gefechtsstellung der Volksmarinedivision umgewandelt. Noch immer in der Bildergalerie von Sanssouci gedreht, räumen die Matrosen im Schloss einige Betten vor den Fenstern beiseite, stellen Tische davor auf und positionieren auf ihnen Maschinengewehre. Dazwischen werden Szenen am Schlossportal gezeigt, wo die Matrosen Sandsäcke stapeln und Maschinengewehre aufstellen. Auch für diese Szenen dienten Fotografien – verbreitet auf Feldpostkarten – der Zeit als Vorbild (**Abb. 174**).

Zwischen die Vorgänge am und im Schloss mischt Reich Szenen in Fabriken und auf den Straßen in Berliner Arbeitervierteln, in denen sich Arbeiter und Arbeiterinnen versammeln, um die Matrosen im Kampf gegen die Freikorps zu unterstützen.

Kampfhandlungen werden auch in *Trotz alledem!* (1972) durch Zerstörungen am Schloss sichtbar gemacht. Der Kulissenbau des Portals IV am Lustgarten wurde dementsprechend pyrotechnisch behandelt. In der denkmalgeschützten Bildergalerie von Sanssouci mit ihren kunsthistorischen Schätzen konnten solche Aufnahmen nicht erfolgen. Die Szenenbildner bauten einen Teil des Saales mit Kopien der Gemälde in den Filmstudios nach, so dass Schüsse und Granateinschläge gedreht werden konnten. Staub rieselt von der Decke; die barocken Gemälde werden von den Wänden heruntergeschossen. Aber nicht nur die Kunst der Monarchie, auch die Kunst des einfachen Mannes bleibt nicht verschont: eine Weihnachtspyramide, an der kurz zuvor einer der Matrosen liebevoll geschnitzt hatte, geht durch herunterfallende Deckenstücke zu Bruch.

Durch zerborstene Fenster feuern Stowe und seine Kameraden mit einem Maschinengewehr nach draußen. Verschwommen ist die Säulenfront von Schinkels Altem Museum (verwirklicht durch einen bemalten Prospekt) zu erkennen. Damit wird der Raum auf der Nordseite des Berliner Schlosses am Lustgarten verortet. Gemeinsam mit den Arbeitern und Arbeiterfrauen, die sich mutig vor die Freikorpskanonen stellen, können die Matrosen einen Sieg erringen. Stowe erfasst diese Botschaft durch einen Blick auf den Platz vor dem Schloss, wo die Arbeiter Freikorpsoldaten entwaffnen. Diese hatten in und vor dem ehemals auf der Südseite des Schlosses stehenden Neptunbrunnen (heute zwischen Rotem Rathaus und Marienkirche) Stellung bezogen, gefilmt aus einer erhöhten Totalen. Erneut waren für diese Bilder Fotografien aus



Abb. 175 L. Marmulla: *Berlin, Maschinengewehrposten am Schloss-Brunnen*, 1918, Fotografie

der Zeit Vorlage (Abb. 175).⁷⁰ Obwohl die Verortung des Schlossraumes mit dem Fensterblick auf die Nordseite nicht mehr übereinstimmt – erst wurde das Alte Museum auf der Lustgartenseite gezeigt, dann ist aus dem gleichen Fenster der Neptunbrunnen auf der Südseite zu sehen – können die Filmbilder im Zusammenhang ein glaubwürdiges Zeitbild erzeugen, da sie bekannte historische Abbildungen nachstellen. Das sollte für Authentizität sorgen. Geographische Nachvollziehbarkeit im Stadtraum wurde dabei vernachlässigt. Im Gegensatz dazu musste Maetzig zur Drehzeit von *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) noch davon ausgehen, dass vielen Menschen die städtebauliche Situation ums Schloss bekannt war. Er bemühte sich um eine genaue Rekonstruktion im Studio. In den 1970er Jahren dürften die kleinen geographischen Ungenauigkeiten im Film nur noch Kennern der Stadtgeschichte aufgefallen sein.

Das Brandenburger Tor – Kampf um ein Siegesymbol

„Dann wird auch der Tag kommen, an dem unser Deutschland frei werden und auf dem Brandenburger Tor die rote Fahne des Sieges flattern wird.“⁷¹

Die US-Gegenwartskomödie *A Foreign Affair* (1948) von Billy Wilder (1906–2002) beginnt mit der Ankunft einer US-Delegation in Berlin. Sie soll die Moral dort stationierter amerikanischer Truppen überprüfen. Der Film setzt mit Luftaufnahmen der zerbombten Stadt ein, die die Politiker vor ihrer Landung aus dem Flugzeug betrachten. Mit der Ankunft auf dem Flughafen Tempelhof wechselt die Kamera auf Augenhöhe. Erste Aufnahme der Stadt ist das kriegsversehrte Brandenburger Tor mit zerschossener Quadriga.⁷² Langsam gleitet die Kamera am Gebäude auf der Tiergartenseite nach unten, so dass die Marmorstatue Kaiser Friedrichs III. mit Pickelhaube und Umhang auf der linken Bildseite den Vordergrund füllt. Deutlich ist auf dem Rücken der Figur das Graffiti „DER SIEG IST UNS GEWISS“ zu lesen.⁷³ Zwischen der Statue und der Torruine findet auf dem Hindenburgplatz (seit 1958 Platz vor dem Brandenburger Tor, seit 2000 Platz des 18. März) ein Schwarzmarkt statt. Wilder kombinierte ihn

mit dem kriegsbeschädigten Brandenburger Tor und der Figur im kaiserlich militärischen Habit zu einer Karikatur auf den imperialistischen Anspruch Deutschlands, das nun in Trümmern liegt und deren Bewohner sich auf dem Schwarzmarkt mit dem Nötigsten versorgen müssen. Mit dieser Filmkulisse wird eine Verbindung von der Kaiserzeit bis zum verlorenen Krieg der Deutschen 1945 gezogen. Das zur Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. zwischen 1788–1791 von Carl Gotthard Langhans errichtete Brandenburger Tor war seit dem Sieg Napoleons in der Schlacht bei Jena und Auerstedt im Jahre 1806 Einzugstor für Siegesfeiern. Früh wurden diese Ereignisse verbildlicht, wie z. B. auf einem Ölgemälde von Charles Meynier: *Der Einzug Napoleons an der Spitze seiner Truppen durch das Brandenburger Tor nach der siegreichen Schlacht bei Jena und Auerstedt, Berlin 27. Oktober 1806* (Abb. 176).⁷⁴

Am 9. August 1814 wurde das Brandenburger Tor prächtig für den Einzug des



Abb. 176 Charles Meynier: *Der Einzug Napoleons an der Spitze seiner Truppen durch das Brandenburger Tor, nach der siegreichen Schlacht bei Jena und Auerstedt, Berlin, 27. Oktober 1806, 1810, Öl auf Leinwand, 330 × 493 cm, Schloss Versailles*

preußischen Königs und seiner Truppen geschmückt, die von Napoleon geraubte, zurückgeholte Quadriga feierlich enthüllt. Damit waren das Friedenstor und die Friedensgöttin zum Siegestor mit Viktoria mutiert. „Das Tor war hinfort Zeuge und Symbol preußisch-deutscher Geschichte.“⁷⁵ Für staatliche Gedenktage, wie z. B. Reichsgründungstag oder Sedantag, Siegesfeiern oder Trauerzüge, wie 1888 für Kaiser Wilhelm I. oder 1925 für Ebert, gaben Tor und Pariser Platz die würdevolle Kulisse eines Nationaldenkmals ab.⁷⁶ Zum Triumphtor wurde es bei der Rückkehr der siegreichen Truppen in den Kriegen von 1864, 1866 und 1870/71. Zahlreiche Fotografien mit dem Brandenburger Tor sind zu Bildikonen geworden und später Vorlage für filmische Umsetzungen. Bis heute besonders häufig abgebildet und als Filmszene zahlreichen Dokumentarfilmen zugefügt wird der SA-Fackelzug nach Hitlers Wahlsieg am Abend des 30. Januar 1933.⁷⁷

In Filmen kann das Tor als Stadtanzeiger dienen, wie z. B. in *Kuhle Wampe* (1932) wo es völlig schmucklos vor neutralem Hintergrund als erstes Bild im Film erscheint. Durch das berühmte Denkmal bekommt der Zuschauer die Information, an welchem Ort die folgende Geschichte spielt.

In seiner berühmten Ost-West-Komödie *One, Two, Three* (1961) zeigt Billy Wilder ebenfalls als erstes Bild das Brandenburger mit der Quadriga. Die Kamera senkt sich langsam nach unten und das Tor entpuppt sich nun als Symbol für die geteilte Stadt: Ein Schild mit einer Warnung vor dem Sektorenwechsel vor dem Tor zeigt dies an. Im weiteren Verlauf des Filmes wechseln die Protagonisten ausschließlich über diese Sektorengrenze von Ostberlin nach Westberlin. Das Tor erscheint als politisch und ideologische Grenze, bei der auf der einen Seite mit Hilfe der USA und ihrer großen Firmen, wie *Coca-Cola*, aufgebaut wird. Bilder zahlreicher gerade fertig gestellter Nach-

kriegsbauten, z. B. das Bikinihaus von 1957 in der Budapester Straße folgen. Ostberlin wird dagegen als von den Sowjets kontrolliert gezeigt: vor fast ausschließlich ruinösen Bauten im Hintergrund, finden politische Aufmärsche statt. Vor dem Brandenburger Tor auf der Ostberliner Seite werden Passanten von den dort patrouillierenden DDR-Polizisten schikaniert.

Historienfilme wie z. B. *Die Entlassung* (1942) gaben politische Inszenierungen mit dem Brandenburger Tor wieder. Wie fast alle Szenen war auch der Trauerzug für den verstorbenen Kaiser Wilhelm I. Unter den Linden eine Studioaufnahme. Vor dem Eingang des Berliner Doms (einem Kulissenbau)⁷⁸ führt der Trauerzug durch das Brandenburger Tor, welches als Modellbau, entsprechend einem Entwurf von Szenenbildner Otto Hunte (1881–1960), verwirklicht wurde. Der Torbau erscheint üppig geschmückt: über die mittlere Durchfahrt wurde ein Baldachin gespannt, die Säulenschäfte wurden schwarz verkleidet und an Kapitell und Basis golden verziert. Unterhalb der Quadriga über dem Attikarelief prangt ein Banner: „VALE SENEX IMPERATOR.“ Vorbild zu der Ausführung waren historische Kupferstiche des Ereignisses.⁷⁹ Derartige Abbildungen wurden dann einem breiten Publikum z. B. durch *Die Gartenlaube*, eine beliebte Zeitschrift im 19. Jahrhundert, bekannt.

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) fungiert das Brandenburger Tor als Siegesymbol in der Revolutionszeit im November 1918 und zeigt zugleich einen Stadtwechsel an. Ursprünglich sollte das Brandenburger Tor als Kulissenbau auf dem Studiogelände aufgenommen werden. Im Filmdrehjahr 1953 fehlten die Quadriga über dem mittleren Durchgang (sie kam erst 1958 zurück) und die seitlichen Dächer der Flügelbauten. Dennoch wurden die Szenen später am Original aufgenommen, das Tor – wie auch der Berliner Dom im Lustgarten –

mit Hilfe von Vorsatzmodell und Schüfftanverfahren im Film vervollständigt.⁸⁰

Die Sequenz beginnt am Ende von Thälmanns Besuch in Moskau und seinem Blick über die Moskauer Stadtlandschaft. Zusammen mit Vierbreiter wird er in Lenins Büro von der vom Erlöserturm aus erklingenden *Internationale* ans Fenster gelockt. Während der sowjetische Staatschef Pieck, Ulbricht und Zetkin mitteilt „Thälmann, in dem steckt das Zeug zu einem großen Arbeiterführer“,

„gleiten [Thälmanns] Blicke über die Häuser Moskaus. Noch immer ertönt vom Glockenspiel die ‚Internationale‘. Das Bild Moskaus verwandelt sich in das Häusermeer Berlins.“⁸¹

„Das Brandenburger Tor hebt sich gegen den grauen Wolkenhimmel, der Pariser Platz spiegelt in Regennässe. Normaler Straßenverkehr.

– Auf die Kamera zu kommen zwei mit Arbeitern besetzte Lastwagen. – Rote Fahnen flattern im Fahrtwind. Vom ersten Wagen werden Flugblätter geworfen.“⁸²

Vorlagen dieser Bilder waren Revolutionsfotografien der 1910er und 1920er Jahre, die durch Postkarten verbreitet waren. Sie haben auch Reisch für *Trotz alledem!* (1972) zu Inszenierungen mit Revolutionären vor bekannten Bauten in Berlins Zentrum inspiriert.

Das Brandenburger Tor und der Kreml stellen in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) die Verbindung zwischen dem damaligen Lokalpolitiker Thälmann und internationalen Ereignissen in der Hauptstadt Berlin her, auf deren Politik er zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere kaum Einfluss hatte. Sie sollten jedoch auf seine zukünftige Bedeutung verweisen und ihm bereits zu diesem Zeitpunkt politischen Weitblick bescheinigen.

Den Bildern vom Brandenburger Tor folgen kurze schnell hintereinander geschnittene Szenen von Aufständen in unterschiedlichen Städten Deutschlands, die Ereignisse aus der Zeit von 1921 bis zur Hyperinflation im Oktober 1923 zusammenfassen und zuspitzen: Die Sequenz beginnt mit Kämpfen im Ruhrgebiet. Vor dem Hintergrund einer Industrie- und Förderanlage mit rauchenden Schloten bewerfen Arbeiter und Arbeiterinnen von einer Anhöhe herunter „berittene französische Besatzungstruppen“, die „versuchen, in ein Grubengelände einzudringen“,⁸³ mit Kohlen. Die Besatzer werden von einer Gruppe Arbeiter verjagt, die eine rote Fahne vorantragen. Die Kohlenwerfer schließen sich ihnen an.

Die nächste, am Original aufgenommene Szene, zeigt eine Menschenansammlung auf dem Dresdener Schlossplatz mit der Hofkirche im Hintergrund. Einige Arbeiter tragen eine rote Fahne die Treppe zur Brühlschen Terrasse herauf. Ein Redner nennt das gefeierte Ereignis: die Bildung der linkssozialdemokratisch-kommunistischen Landesregierung in Sachsen am 10. Oktober 1923, bei der SPD und KPD zum ersten Mal in Deutschland ein gemeinsames Kabinett bilden.⁸⁴

Bilder aus Hamburg folgen: ein gewaltiger Demonstrationzug von Arbeitern zieht unter einer Brücke hindurch:

„Vom Hafen her marschieren in Zehnerreihen die Werftarbeiter. Sie tragen keine Gewehre und doch wirken sie wie eine disziplinierte, revolutionäre Armee. An ihren blauen Schirmmützen tragen sie das Bild Karl Liebknechts.“⁸⁵

Ein Schnitt versetzt den Zuschauer vor einen Bäcker an einer Hamburger Straßenecke, vor dem eine lange Schlange steht:

„Ein Bäckergeselle streicht gerade die Preise für Brot und Schrippen aus. Der

Brotverkauf hat noch nicht begonnen. Man wartet auf neue Ware. Auf der Tafel stand:

„Feinbrot: Pfund 17 Milliarden
Schwarzbrot: Pfund 15 Milliarden
Rundstücke: Stück 200 Millionen“

Der Bäckerjunge schreibt mit Kreide die neuen Preise an:

„Feinbrot: Pfund 22 Milliarden
Schwarzbrot: Pfund 20 Milliarden
Rundstücke: Stück 300 Millionen“

Eine allgemeine Welle der Empörung geht durch die wartenden Frauen.⁸⁶

Hier wiederholt Maetzig ein in Filmen häufig verwendetes Bild, wenn Kriegs-, Revolutions- und Inflationszeiten dargestellt werden sollen. In *Die freudlose Gasse* (1925) stehen in einem verarmten Viertel in Wien 1921 lange Schlangen an einem Fleischerladen. In *Westfront 1918 – Vier von der Infanterie* (1930) ebenfalls von Georg Wilhelm Pabst traut sich die Mutter des Helden nicht, die Warteschlange vor einem Lebensmittelladen zu verlassen, obwohl sie so noch Stunden auf die Begrüßung ihres nur kurz auf Fronturlaub heimgekehrten Sohnes verzichten muss. Einen Eckbäcker mit Warteschlange zeigt auch Eisenstein in *Oktober* (1928). Maetzig lässt in *Das Lied der Matrosen* (1958) hungrige Menschen 1917 eine lange Schlange vor einem Eckbäcker bilden, während im Hintergrund mit Kanonen bestückte Zugwaggons durch das Bild fahren.⁸⁷ Die Menschen werden so als Opfer ihrer Regierung dargestellt: Sie müssen hungern, aber das Geld wird für Panzer in einem längst verlorenen Krieg verschwendet.

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) ist die Bäckerszene Ausgangspunkt für revolutionären Widerstand. Die Kamera fährt an der Warteschlange entlang, in der eine alte Frau zusammenbricht. Ein Kameraraschwenk nach rechts zeigt einen Demons-

trationszug, der die gesamte Straßenbreite einnimmt und sich auf den Zuschauer zubewegt. Die Demonstranten tragen rote Fahnen und Transparente, auf denen sie sich gegen „Inflation“ und „Reaktion“ aussprechen. Die Wartenden gliedern sich dem Zug ein:

„Die Arbeiter marschieren. Die Zehnerreihen verwandeln sich in Fünfeznerreihen.“⁸⁸

Mit jedem Ortswechsel vergrößert sich der Demonstrationszug, mehr rote Fahnen und Transparente kommen dazu. An der Reiherstieg-Werft ziehen Demonstranten vor einem gewaltigen, im Bau befindlichen Schiffsrumpf entlang. Ein von Polizisten bewachter LKW hält vor einer Bürobaracke auf dem Hof des Werftgeländes. Wäschekörbe, randvoll mit Geld, werden abgeladen. Die Polizisten versuchen diese gegen die aufgebrachte Menge zu verteidigen. Doch die wütenden Arbeiter bemächtigen sich der Körbe und werfen die Scheine in die Luft, der Wind weht sie weg.

„Über diese Demonstration treiben wie welches Laub die Geldscheine vom Werftgelände herüber. Sie fallen in den Straßenschmutz, doch niemand bückt sich danach, niemand hebt sie auf. Die Füße der Arbeiter schreiten über sie hinweg. Und aus Nebenstraßen kommen Demonstrationszüge heran, die sich mit dem ersten verbinden, so daß die Demonstration nun die ganze Straßenbreite ausfüllt.“⁸⁹

Die Sequenz endet erneut am Brandenburger Tor. Das Drehbuch fordert:

„Berlin. Brandenburger Tor.
Darüber der Titel wie ein Sturmsignal:
„Oktober 1923“

Durch das Brandenburger Tor in Berlin bewegen sich im breiten Zuge die Ber-

liner Arbeiter. Die Menge der Demonstranten drängt wie ein breiter Strom durch das Brandenburger Tor und füllt die ganze Breite des Pariser Platzes aus.“⁹⁰

Vor dem Hintergrund des Brandenburger Tores wird der einige, revolutionäre Wille der Arbeiter demonstriert, die sich aufgrund von Inflation, Massenverelendung und Arbeitslosigkeit zusammengeschlossen haben (Abb. 177). Unterlegt wird die Sequenz mit der für den Film komponierten heroischen Orchestermusik Wilhelm Neefs (1916–1990).

Die sich drastisch vermehrende Zahl der Demonstranten unter roten Fahnen sollte Sinnbild des Zulaufs sein, dessen sich die KPD Ende 1923 erfreute, als in der Hyperinflation die Abwertung der Mark zu einem Kurs von einem US-Dollar zu 4,2 Billionen Mark führte.⁹¹ Maetzigs Bilder visualisieren in wenigen Minuten den in der Bevölkerung wachsenden Unmut, die innerhalb weniger Jahre gestiegene Widerstandsbereitschaft der Arbeiter. Die Szenen vermitteln eine Einigkeit der Arbeiter unter der Roten Fahne der KPD, die sich aus kleineren Widerstandsbewegungen in ganz Deutschland geradezu zwangsläufig ergeben hätte und nun unter dem Brandenburger Tor, Symbol der Hauptstadt und Regierungssitz, wie eine Siegesparade ihren revolutionären Willen ins politische Zentrum trägt.

Nach dieser Darstellung, welche die sich zuspitzenden Probleme in Deutschland zusammenfasst, kommt der Film zurück zu Thälmann, der bei einer Berliner Sitzung des ZK die Situation im Land am besten einzuschätzen weiß und für einen „bewaffneten Aufstand in ganz Deutschland“ eintritt.

Es folgt ein letzter Bildwechsel auf das Brandenburger Tor, jetzt ohne dass die Quadriga mit erfasst wird. Die Betonung liegt auf den Massen und den roten Fahnen im Vordergrund, die sich in Richtung Innenstadt bewegen. Sie nehmen die gesamte



Abb. 177 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Front des Tores ein. Mit ihrer durch die roten Fahnen demonstrierten Einigkeit erinnern sie an DDR-Aufmärsche, auf denen auf dieselbe Weise einige Zustimmung zur SED-Politik ausgedrückt werden sollte.

Zwei weitere Szenen am Schauplatz Brandenburger Tor wurden nicht umgesetzt. Die Erste lag vor der Ausrufung der sozialistischen Republik durch Liebknecht. Ein Entwurf zeigt leicht zur linken Seite hin versetzt das Tor vor hellem, wolkenlosem Himmel (Abb. 178). Die Quadriga wird vom oberen Bildrand beschnitten. Vor dem Tor setzen die vielen roten Fahnen, die aus der Menschenmasse ragen, Farbakzente. Die sich auf den Betrachter zubewegenden Menschen erscheinen durch ihre einheitliche graubraune Kleidung als zusammenhängende aus dem Bild heraus drängende Gruppe. Zwei Figuren werden von je zwei Männern auf ihren Schultern getragen. Sie überragen alle anderen. Laut der Beschreibung des literarischen Szenariums von 1952 ist Folgendes zu sehen:

„Berlin – Brandenburger Tor. (Tag)

Eine rote Fahne wird an der Spitze von bewaffneten Soldaten durch das Brandenburger Tor getragen. Ein unabsehba-



Abb. 178 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

rer Strom von Soldaten, Matrosen, Arbeitern und Frauen ergießt sich Unter den Linden zum Schloss. Rufe ertönen:

„Hoch! Karl Liebknecht, Karl Liebknecht! Hoch! Hoch!“

Rosa Luxemburg! Hoch! Hoch!“

Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg werden auf die Schultern gehoben und durch die wogende Menge zum Schloß getragen.

Ein älterer Soldat weist auf Rosa Luxemburg und sagt zu seinem kriegsverletzten Kameraden: „Das ist Rosa... Unsere Rosa!“⁹²

Dem sollte die Ausrufung der „sozialistischen Republik“ durch Liebknecht vom Berliner Schlossbalkon folgen.⁹³

Zahlreiche Fotografien aus der Revolutionszeit von 1918/19 zeigen, wie der Jahr-

zehntelang mit Siegessymbolik aufgeladene Bau auch von den Revolutionären in dieser Bedeutung beansprucht wurde.⁹⁴ Die Straße Unter den Linden wurde „zur revolutionären Meile.“⁹⁵ Die sogenannte Fotopostkarte war Propagandainstrument, das verschiedene Parteien zur Deutung der Ereignisse nutzten und verbreiteten.⁹⁶ Sowohl die Revolutionäre, Spartakisten und Matrosen, als auch die Gegenseite, die Freikorpsverbände, vereinnahmten das Brandenburger Tor als Siegssymbol für sich. Das gleiche Motiv konnte durch verschiedene Bildunterschriften beiden Seiten zugeordnet werden.⁹⁷

In der zweiten nicht umgesetzten Szene am Brandenburger Tor in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) (laut Drehbuch im „Januar 1919“) sollten die „Konterrevolutionären Truppen“ Eberts und Noskes, die ge-

gen die Matrosen in Schloss und Marstall einrücken um die Revolution zu bekämpfen, das Tor passieren:

„10. Bild [...] Durch das Brandenburger Tor ziehen im schnellen Tempo die Truppen ein. Vorweg drei leichte Strassenpanzerwagen, dann folgen zwei PKW. Hinter ihnen in der ganzen Breite des Platzes bespannte leichte Artillerie, deren Lastwagen mit Soldaten folgen. [...] Der erste PKW nähert sich der Kamera. In ihm sitzt neben einem General Noske in Zivil. [...] Auf einer primitiv aufgeschlagenen Tribüne steht Ebert, umgeben von Mitgliedern seiner Regierung und grüsst die Truppen“⁹⁸

gibt das Regiedrehbuch von 1953 vor. Das Brandenburger Tor wäre nun zum Symbol für den Sieg der Gegenseite geworden.

Für den achtzehn Jahre nach *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) gefilmten *Trotz alledem!* (1972) war es durch die 1961 errichtete Mauer schwierig, das Tor ohne Einschränkungen oder angewandte Tricktechnik aufzunehmen. Dennoch wollte Reisch die KPD-Gründung im Zusammenhang mit dem Brandenburger Tor inszenieren und so ihre Bedeutung erhöhen. Während bei Maetzig die Parteigründung am Anfang des Filmes als feierlicher Akt im Berliner Abgeordnetenhaus abläuft, liegt sie in *Trotz alledem!* (1972) in der zweiten Filmhälfte und ist dramatisch in die revolutionären Vorgänge eingebunden. Fotografien vom Tag des Ereignisses in der Silvesternacht 1918/19 sind nicht überliefert. Es gab keine Bildikonen wie von Liebknechts Ausrufung der Republik, die filmisch hätten umgesetzt werden müssen.⁹⁹

Reisch inszeniert nicht die Parteigründung selbst, sondern eine Rede Liebknechts auf dem Pariser Platz, gedreht am Original.

Er spricht von einer erhöhten Plattform aus zu revolutionären Arbeitern. Deren Köpfe im Vordergrund verdecken die Berliner Mauer am Drehort. Liebknecht steht neben Pieck in der Mitte des Filmbildes. Wie schon in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) wurden diese Bilder mit Szenen in Moskau und einer Rede Lenins auf dem Roten Platz verbunden. Wie bei Maetzig werden die zwei Städte durch ihre bekanntesten architektonischen Wahrzeichen miteinander verknüpft.

Später werden Liebknecht und die Revolutionäre auf ihrem Weg zum Berliner Schloss vor dem Brandenburger Tor aufgenommen. Geplant war außerdem:

„Auf dem flachen Dach des Brandenburger Tores stehen bewaffnete Arbeiter, grüßen müzenschwenkend die Demonstranten. Waldemar Lehmann ist auf die Quadriga geklettert und befestigt eine große rote Fahne.“

„Von erhöhtem Standpunkt.

In lockeren Gruppen strömt die Spitze der Demonstranten durch das Brandenburger Tor und betritt den Pariser Platz.“¹⁰⁰

Durch vier an unterschiedlichen Zeitpunkten der Geschichte in den Film geschnittene Bilder deutet die Quadriga auf dem Brandenburger Tor den Verlauf der Novemberrevolution. Seit 1945 wehte auf dem Brandenburger Tor eine rote Fahne. Ihr Fahnenmast ist in drei dieser Aufnahmen sichtbar. Einmal wurde aus starker Untersicht auch eine rote Fahne am Fahnenmast mit aufgenommen. Dieses Bild folgt der Ansprache Liebknechts vom Schlossbalkon aus und seinem Angebot zu seinen Bedingungen in die Regierung einzutreten, während die revolutionären Arbeiter auf der Straße ihren Sieg feiern. So wird der Flaggenmast auf dem Tor, in der DDR-Gegenwart Markierung einer

Staatsgrenze im Film zum historischen Siegeszeichen.

Das Brandenburger Tor wird in DEFA-Filmen als Siegesymbol beansprucht, wie es jahrzehntelang hauptsächlich die politische Gegenseite tat. Mit der Verwendung dieses Architektursymbols konnte der Zuschauer einen politischen Machtanspruch verbinden und ihn ohne viele Worte auch in der DDR-Geschichtsinterpretation erkennen.

Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“

„Wir wissen: Es kann keine zweierlei rote Fahnen geben, ebensowenig wie es zwei richtige Wege geben kann.“¹⁰¹

„Ernst Thälmann und die sozialdemokratischen Arbeiter

Ernst Thälmann – im Jahre 1925 zum ersten Male Kandidat für den Reichspräsidentenposten – ermahnte die revolutionären Arbeiter: ‚Man muß den sozialdemokratischen Arbeitern die Bruderhand reichen!‘ Dieses Wort ist das Leitmotiv seiner Politik geblieben.“¹⁰²

Spätestens seit der KPD-Parteigründung 1918 war die SPD zur Konkurrenzpartei um den gleichen Wähler, den Arbeiter, geworden. Die Historienfilme der DEFA mussten begründen, warum die Kommunisten trotz ihrer vorgeblich besseren Argumente nie die Wahlen gewonnen haben. Die SPD-Führung, die ihre Anhängerschaft in die Irre leitete, wurde zum Gegenbild des stets ehrlich und furchtlos kämpfenden Thälmann und seiner Genossen erklärt.

Im Gegensatz zu der Behauptung in den Thälmannfilmen, dass der politische Kampf der Kommunisten von jeher in erster Linie gegen die Nationalsozialisten gerichtet gewesen sei, wurde gegen die Sozialdemokra-

ten vor der Machtergreifung Hitlers von der KPD intensiv Front gemacht. SPD-Mitglieder wurden als „Sozialfaschisten“ diffamiert und in politische Nähe der Nationalsozialisten gerückt.¹⁰³ Ihnen wurde die Zusammenarbeit mit bürgerlichen Parteien vorgeworfen, sie seien die „soziale Hauptstütze der Bourgeoisie“, der „aktivste Faktor der Faschisierung.“¹⁰⁴ Gleichzeitig behaupteten Filme und Thälmannbiographien unermüdlich, dass sich Thälmann und die KPD-Genossen für ein bedingungsloses Zusammengehen mit den Sozialdemokraten eingesetzt hätten um gemeinsam Hitlers Wahlsieg zu verhindern. In den 1950er Jahren ging es darum, die SPD-Führung mit Ebert an der Spitze als Gegner der Arbeiterschaft zu inszenieren, die mit den alten Eliten paktierte, die Revolution bekämpfte und Liebknecht und Luxemburg habe ermorden lassen. Zudem galt der sogenannte „Sozialdemokratismus“. Der westdeutschen SPD wurde unterstellt, mit ihrer Politik Bundeskanzler Konrad Adenauer (1876–1967) zu unterstützen und die Befehle der amerikanischen, englischen und französischen Imperialisten umsetzen zu helfen.¹⁰⁵ In den 1980er Jahren wurde die SPD in erster Linie als Verhinderer der Arbeitereinheit gezeichnet. Ihre vorgebliche Sturheit habe Hitler zum Sieg verholfen. Sie hätte den Wahlerfolg der Kommunisten vereitelt.

Die Filmbilder erzählen von der enormen Anhängerschaft bei den Kommunisten. Das steht im Widerspruch zu den Wahlergebnissen vom Juli 1932, November 1932 und März 1933. Obwohl die KPD bei ihrem größten Erfolg im November 1932 um 2,6% zulegen konnte, lag sie mit insgesamt 16,9% der Stimmen immer noch hinter der SPD mit 20,4%.¹⁰⁶ Die SPD stellte nach dem Ersten Weltkrieg die Regierung, da die Masse der Arbeiter weiterhin auf die Sozialdemokraten und nicht auf die Kommunisten setzte. In den Thälmannfilmen der 1950er Jahre wird dem Zuschauer jedoch suggeriert, die SPD sei eine

kleine Clique um Ebert, Noske und Scheidemann, die sich nur mit Hilfe des Geldes von Großindustriellen und Amerikanern an der Macht halten könne. Massenaufläufe werden fast nur im Zusammenhang mit Auftritten Thälmanns oder seiner Parteigenossen gezeigt. Der Ausrufung der Republik durch Liebknecht vom Schlossbalkon wurde im Film nicht der fast zeitgleiche Ausruf durch Scheidemann vom Reichstagsgebäude im Namen der SPD-Regierung vor einer Menschenansammlung gegenübergestellt.¹⁰⁷

In einer einzigen Sequenz in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wird der Konkurrenzpartei eine größere Anhängerschaft zugestanden. Die aufwendigen Massenszenen für einen Wahlkampf drehete Maetzig in Berlin an der Ecke Schönhauser Allee, Dimitroffstraße (heute Danziger Straße) unter der U-Bahn-Trasse. An dieser Straßenecke, in der drei breite Straßen einander sternförmig kreuzen, wurde eine Wahlkampfveranstaltung vom Frühjahr 1932 inszeniert. Maetzig wollte die inhaltliche Nähe der Parteiprogramme von Deutschnationalen und Sozialdemokraten herausstellen. In je einen Straßenarm stellte er Formationen der KPD, Stahlhelm-Kolonnen und SPD. Gedreht wurde vor Ort und am Rosenthaler Platz in Berlin.¹⁰⁸

Für Thälmann führen ausschließlich junge Leute des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands (KJVD)¹⁰⁹ den Wahlkampf. Sie laufen oder fahren auf Lastwagen durch die Straßen, verteilen Flugblätter und bringen Transparente an. Eine Schalmeienkapelle spielt. Viele Menschen besuchen die von den Kommunisten organisierten Veranstaltungen:

„Über dem Torweg, der zu den Germania-Prachtsälen führt, ist ein grosses Bild ‚Ernst Thälmanns‘ befestigt.

Darunter steht: ‚Massenversammlung der KPD, Ernst Thälmann spricht.‘ Viele Ar-

beiter strömen in das Portal. Vor dem Eingang steht die Schalmeien-Kapelle einer Betriebsgruppe. Die Arbeiter tragen blaue Schirmmützen und Windjacken.“¹¹⁰

Beim *Stahlhelm-Landesverband Groß-Berlin* wurde das Militärische hervorgehoben. Uniformierte mit Gesichtsnarben – Zeichen ihrer bürgerlichen Herkunft und Vergangenheit in studentischen Burschenschaften – marschieren hinter drei in schwarze Mäntel und weiße Schals gehüllten Herren, die wahrscheinlich Parteileiter der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) darstellen sollen. Der Zug wird von dem Industriellen Hauck Junior angeführt. Kapital und extreme Rechte werden hier das erste Mal im Film verbunden. Mit „Front Heil“ setzt Hauck Junior den Zug in Bewegung.¹¹¹

Die SPD-Mitglieder sind unter zahlreichen goldbestickten Traditionsfahnen ihrer Gewerkschaften und schwarz-rot-goldenen Fahnen mit drei goldenen Pfeilen – Symbol der „Eisernen Front“, und in dieser Bedeutung Kampfansage nicht nur gegen die Faschisten, sondern auch gegen die Kommunisten – auf dem Sammelplatz zusammengekommen.¹¹² Maetzig hat bei der Wahl der Komparsen bevorzugt ältere Männer ausgesucht, um mit ihnen die für Thälmann antretende Jugend zu kontrastieren. Die SPD-Funktionäre werden in einer großen Limousine vorgefahren, Zeichen der Entfremdung der SPD-Führung vom Arbeiter. Im Gegensatz dazu war wenige Szenen zuvor der Reichstagsabgeordnete Thälmann in der ersten Reihe zusammen mit den Kumpels, als sei er einer von ihnen, gegen bewaffnete Polizisten im Bergarbeiterstreik marschiert.

Unter der Brücke treffen, begünstigt durch die Straßenführung, Stahlhelm- und SPD-Zug aufeinander (**Abb. 179**).

„Für einen Augenblick marschieren die Demonstrationszüge mit den zwar ver-



Abb. 179 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

schieden lautenden, aber den gleichen Inhalt darbietenden Parolen der SPD und des Stahlhelms nebeneinander.“¹¹³

Über den Häuptionern beider Gruppen prangt das Bild ihres Reichspräsidenten-Kandidaten Paul von Hindenburg. Auf dem Porträt des Stahlhelms trägt er die Uniform eines Feldmarschalls. Sie betont seine militärische Vergangenheit und seinen verklärten Ruhm als „Sieger von Tannenberg“ im Ersten Weltkrieg. Das Plakat der Sozialdemokraten zeigt den Generalfeldmarschall in zivilem Anzug. Statt eines schwarz-weiß-roten Banners hat es eine schwarz-rot-goldene Rahmung, um Hindenburgs politische Tätigkeit als Reichspräsident der Weimarer Republik seit 1925 hervorzuheben. Der SPD wird unterstellt, zwar unter anderen Gesichtspunkten für ihren Kandidaten geworben zu haben, jedoch letztendlich der gleichen Person wie die Deutschnationalen zu huldigen, die später die Machtergreifung Hitlers zu verantworten hat. Der Regisseur übersetzt mit dieser Sequenz die Sozialfaschismusthese in einprägsame Bilder.

Darüber hinaus charakterisiert Maetzig durch Musik die drei politischen Parteien und ihre Beziehungen zueinander. Schwer-

fällig intonieren die SPD-Anhänger den *Sozialistenmarsch* von 1891 „Sozialisten schließt die Reihen“ neben dem Dessauer Marsch der Stahlhelmkapelle. Letzterer wird auch später vor der Krolloper intoniert, wenn Hitler nach dem Reichstagsbrand hier das Parlament zusammenkommen lässt.

„Den SPD-Arbeitern missfällt die aufdringliche Militärmusik, aber ihr eigener Gesang ist zu schwach, um dagegen anzukommen. In dieses musikalische Durcheinander klingt ein kräftiges neues Lied. Junge Stimmen singen: Drum links, zwei, drei ...“¹¹⁴

Den Jungkommunisten der „Agitationsgruppe des KJVD“¹¹⁵ wird mit dem frisch vorgebrachten *Einheitsfrontlied* ein 1934, erst nach der NS-Machtergreifung(!), komponiertes Lied zugeteilt, welches die SPD-Mitglieder auffordert, sich den Kommunisten gegen die Faschisten anzuschließen.¹¹⁶ Es wurde geschrieben, als die Sozialfaschismusthese obsolet geworden und die Einheitsfront mit der SPD erneut politisches Ziel der von den Nationalsozialisten verfolgten Kommunisten geworden war. Aufgereiht wie eine Pfeilspitze stehen die jugendlichen, uniformierten Sänger unter der U-Bahnbrücke, als wollten sie zwischen die ihnen entgegenkommenden Sozialdemokraten und Stahlhelmer stürmen und diese voneinander trennen.

Maetzig hatte die Bildlösung für diese aufwendige Massensequenz bereits einige Jahre früher gefunden: Für seinen Dokumentarfilm *Einheit SPD – KPD* (1946), der die Vereinigung der beiden Arbeiterparteien zur SED in Ostdeutschland beschreibt, inszenierte er am Filmende eine allgemeine Zustimmung zu diesem politischen Akt:¹¹⁷ Vor dem Hintergrund in den Himmel ragender Ruinen (in Berlin-Friedrichshain am Helsingforser Platz gedreht) kommen aus zwei spitz aufeinander zulaufenden Stra-

ßen (Bromberger, heute Helsingforser Straße und Memeler Straße), Züge von SPD- und KPD-Anhängern und verbinden sich zu einem gewaltigen Menschenstrom. Teils aus stark erhöhter Perspektive aufgenommen, sollten diese Bilder Einigkeit und Zustimmung der breiten Bevölkerung symbolisieren. Später wurden sie in Schulbüchern und anderen offiziellen Publikationen abgedruckt, und machen so aus einer filmischen Inszenierung eine historische Tatsache. Bis heute finden diese Bilder Eingang in Dokumentarfilme: In *Entnazifizierung. Eine Geschichte vom Scheitern* (2020, R: Mickaël Gamrasni) aus der Serie: *Geschehen, neu gesehen – „Wahre Geschichte“* wird mit dieser Szene die Vereinigung von KPD und ostdeutscher SPD zur SED bebildert.

Regisseur Martin Hellberg (1905–1999) greift in dem DEFA-Gegenwartsfilm *Das verurteilte Dorf* (1952) dieses Bild auf. In dem Film, in dem die Bewohner sich gegen den Abriss ihres Dorfes zugunsten des Aufbaus eines amerikanischen Militärflugplatzes wehren, lässt Hellberg die Demonstrationzüge zweier Dörfer, die dem fiktiven bayerischen Ort gegen die Amerikaner zu Hilfe eilen, an einer Weggabelung zu einem einzigen Demonstrationzug verschmelzen.

In den 1980er Jahren spielte weder die Sozialfaschismusthese noch der Sozialdemokratismus eine Rolle. Die Parteinahme für Hindenburg wird im Fernsehfilm von 1986 zu einer Randepisode, nur für wenige Sekunden wird ein Wahlplakat der SPD mit ihrem Kandidaten gezeigt. Im Vordergrund stehen die Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und SA-Truppen während des Wahlkampfes.

Dennoch zementiert der Fernsehfilm mit den Szenen vom sogenannten „Blutmai“ 1929 schon in seinen ersten Bildern die Feindschaft zwischen Kommunisten und Sozialdemokraten.¹¹⁸ Der SPD wird in *Ernst Thälmann* (1986) weiterhin vorgeworfen,

durch ihre Ablehnung des Zusammengehens mit der KPD den Nationalsozialisten zur Macht verholfen zu haben. Auf eine Darstellung der historischen sozialdemokratischen Führungspersönlichkeiten wurde verzichtet, dadurch fällt die Inszenierung der Partei wenig konkret aus. Tagespolitisch erschien eine negative Zeichnung der Vorläufer der westlichen SPD nicht mehr so notwendig, wie noch in den 1950er Jahren. Thälmann, Schehr, Pieck und die KPD-Genossen verhandeln im Film ausschließlich mit fiktiven SPD-Mitgliedern, die in Vertretung ihrer Parteiführung an Diskussionsrunden im Karl-Liebknecht-Haus teilnehmen.

In *Ernst Thälmann* (1986) wird der SPD-Wahlkampf nur am Rande thematisiert. Ein einzelner „Bürger, der deutsch-national geflaggt hat“, beschwert sich aus einem Fenster über den Lärm, den die Kommunisten und ihre zahlreichen Anhänger bei ihrem Wahlkampf auf der Straße veranstalten und schimpft über die „kommunistische Propaganda“.¹¹⁹ Er wirkt als isolierter Einzelner im Gegensatz zu den vielen Arbeitern, die begeistert den Ausführungen der KPD auf der Straße lauschen. Seine Kleidung, Anzug und Krawatte und seine Nickelbrille weisen ihn als „Bürger“ und Beamten, also nicht körperlich Arbeitenden, aus.¹²⁰

In *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) beschreibt das Drehbuch Reichspräsident Ebert als:

„[den] Mann, der als Sozialdemokrat das Aushängeschild der Bourgeoisie geworden ist.“¹²¹

Dies machen Kostüme und die ihm zugeordneten Räume deutlich. Persönliches wird über den Reichspräsidenten nicht erzählt. Er wird ausschließlich in seiner parteipolitischen Dimension und in offiziellen Umgebungen, wie dem Reichspräsidentenpalais inszeniert.

Für Eberts Auftritte im Film wurde dessen Büro und der Große Repräsentationssaal im Reichspräsidentenpalais getreu ihren Originalen in den Filmstudios gebaut. Auf der Straße, in Gewerkschaftsräumen und in der Diskussion mit Arbeitern ist Ebert nicht zu sehen. So entsteht der Eindruck, er regiere an seinen Parteanhängern vorbei und werde von Militär, Besatzungsmacht und Großindustriellen gelenkt, die eigentlich die Macht in Händen halten.

Vorbild für den Großen Repräsentationssaal des Reichspräsidentenpalais waren originale Fotografien. Gegliedert durch Doppelpilaster in grüner Stuckornamentik, erinnert der barocke Raum an die Entstehung des Hauses im 18. Jahrhundert im königlichen Auftrag für verschiedene adlige und preußische Staatsbedienstete und Bewohner. Zwischen 1919 und 1934 residierten hier die regierenden Reichspräsidenten. Ebert wird somit zwar in einem historischen Raum verortet, damit jedoch gleichzeitig als abhängig von den alten Gesellschaftsstrukturen und diesen angepasst interpretiert.

In einer frühen Szene im Film treffen die SPD-Regierenden Ebert, Scheidemann und Noske mit dem fiktiven Industriellen Geheimrat Hauck und dem gleichfalls fiktiven Amerikaner Mr. McFuller hier zusammen. Mit der Wahl dieses Ortes für den ersten Auftritt der SPD-Regierung, Amerika und Großkapital wird suggeriert, dass die Ebertregierung von diesen abhängig sei und als Gegenleistung KPD und Revolution bekämpft.

Der Festsaal mit seiner herrschaftlichen Einrichtung verweist – mehr als es z. B. ein Raum im Reichstagsgebäude täte – auf die Ebert¹²² unterstellte Verbindung zur Monarchie und rückt ihn in von Demokratie oder breiter Zustimmung in der Bevölkerung ab, wie sie durch den Massenanhang bei Liebknechts Rede kurz davor zu sehen war.

Bereits die Entwürfe betonen den Repräsentationscharakter der barocken Räu-

me, in denen die Wände von Lüstern und von der Decke hängenden Kronleuchtern erhellt werden (**Abb. 180**). Regierungsmitglieder und Militärs haben auf den barocken Möbeln Platz genommen, trinken aus hohen Sektkelchen und lassen sich von livrierten Pagen bedienen. Der Raum steht in seiner Ausstattung im Gegensatz zur spartanischen Arbeitsatmosphäre der schlichten Zimmer im Karl-Liebknecht-Haus, in dem die obersten Parteileiter der KPD zusammen mit einfachen Arbeitergenossen dicht gedrängt an großen u-förmig gestellten Tischen ihre Beratungen durchführen (**Abb. 181**).

Während des Hamburger Aufstandes wird Ebert in seinem Büro im Reichspräsidentenpalais von Generälen bedrängt, für die Niederschlagung der kommunistischen Revolte zu sorgen. Auch für die Einrichtung dieses Raumes waren historische Fotografien Vorbild. Ein Bismarckporträt Franz von Lenbachs (1836–1904) über dem Schreibtisch Eberts, auch im Entwurf eingezeichnet, wird häufig von der Kamera erfasst (**Abb. 182**). Wie auf der historischen Fotografie handelt es sich um ein oval gefasstes Brustbild des früheren Reichskanzlers in schwarzem Mantel und Hut.

In *Trotz alledem!* (1972) ist Ebert Gegenspieler Liebknechts. Eberts Büro wurde nicht dem Original nachempfunden.¹²³ Innenraumrichtung und Kameraaufnahmen betonen dafür stärker die Verbundenheit von Monarchie und Ebertregierung. Ebert wird erneut in einen plakativen Zusammenhang zu Bismarck gesetzt. Ein Ganzkörperporträt des ehemaligen Kanzlers zielt die hintere Schmalwand des Büros. Wie schon bei Maetzig erfasst die Kamera auffallend oft Ebert zusammen mit dem Porträt.

Auch westdeutsche Filme, die Ebert nicht negativ charakterisieren wie z. B. *Stresemann* (1956), verbinden den Reichspräsidenten und Bismarck im Reichspräsidentenpalais mit Hilfe eines Porträts. Bismarck



Abb. 180 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 181 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 182 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), Ausführung: Willi Eplinius

steht hier für den Staatsmann, der die deutsche Einigung 1871 wesentlich vorantrieb. Ähnlich lenkte nun Ebert nach Ende des Ersten Weltkrieges und dem Verschwinden der Monarchie die Geschicke Deutschlands.

Reisch versuchte, mit dem großformatigen Gemälde darauf hinzuweisen, dass Ebert wie Bismarck Revolution und Räterepublik, bzw. Sozialdemokraten bekämpfte und abhängig von den monarchischen Strukturen war, denen er sein Amt verdankte. Die Kameraführung in *Trotz alledem!* (1972) betont diese Verbindung: Nicht nur das berühmte Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci von Adolph von Menzel von 1852 über dem Kaminsims verweist auf preußische Traditionen. Eine Miniaturbüste Kaiser Wilhelms II. auf dem Schreibtisch und eine Wilhelms I. auf einem Piedestal im Hintergrund zwischen den Fenstern werden so in einem

Bild erfasst, dass die zwei Kaiser zwischen den SPD-Abgeordneten Südekum, Ebert und Scheidemann zu sitzen scheinen, während diese sich mit Prinz Max von Baden – dem amtierenden Reichskanzler – und den Generälen Groener und Graf Hohenberg auf ein gemeinsames Vorgehen gegen die zum Teil bereits gebildeten Arbeiterregierungen einigen (**Abb. 183**).

Da Ebert in der DDR-Geschichtsinterpretation für die negativ gedeutete SPD-Vergangenheit stand, werden Protagonisten in DEFA-Historienfilmen mit seinen Porträts häufig negativ charakterisiert. In *Der Teufelskreis* (1956) zum Beispiel wird der uneinsichtige SPD-Abgeordnete und Vater eines Kommunisten am Abend des Reichstagsbrandes vor dem Porträt Eberts in seiner Wohnung aufgenommen. Seine Frau ist den Argumenten des Sohnes zugänglicher. Sie



Abb. 183 Screenshot aus: *Trotz alledem!* (1972)

wird mit dem Porträt Babels in Zusammenhang gebracht, der für die positiv gedeutete Vergangenheit der SPD steht, aus deren Tradition sich auch die KPD entwickelt habe.¹²⁴

Neben Ebert war der preußische Innenminister Carl Severing (1875–1952) Negativfigur in beiden Thälmannzweiteilern. Beide Filme thematisieren den sogenannten Preußenschlag vom 20. Juli 1932 und die damit verbundene Entlassung des Ministers aus seinem Amt.¹²⁵ Severing war für die Kommunisten geradezu die „Verkörperung des Sozialfaschismus“¹²⁶. Während des von Thälmann unterstützten Bergarbeiterstreiks von 1931 wird er in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) in die Handlung eingeführt, als er auf dem Bahnhof Essen (Drehort: Leipzig) ankommt, wo er von Bürgermeistern und Militärs begrüßt wird. Ange-reist ist er, um den Streik niederzuschlagen. Während er dazu mehrere ihm unterstellte Hundertschaften einsetzt, wird er später in seinen Amtsräumen als Feigling charakterisiert, der sich „sang- und klanglos vor einem Leutnant und drei Mann“ aus seinem Amt heraus verhaften lässt. Ministerpräsident Otto Braun (1872–1955) und Innenminister Severing galten zur Drehzeit als „Synonym für das demokratische Preußen.“¹²⁷ Der Thälmannfilm will verdeutlichen, wie fragil

das parlamentarische System in der Weimarer Republik war.

Im Film ist Severings Büro im Innenministerium (Außendreh in Leipzig, innen Studio) mit Rokokomöbeln und verspiegelten Wänden herrschaftlich eingerichtet, so wie es der Entwurf vorgibt (Abb. 184).

„Minister Severing sitzt hinter seinem mächtigen Schreibtisch. Hinter ihm, in zwei großen Wandspiegeln, bemerken wir die Delegation“,¹²⁸

gibt das Drehbuch vor. Diese Möblierung steht für Severings repräsentativen Anspruch in seinem Amt. Der Rokokoschreibtisch steht in einem reichlich stuckverzierten Raum vor einem großen Wandspiegel, in dem die kunstvolle Gestaltung der gegenüberliegenden Zimmerseite zu sehen ist. Zahlreiche dunkel gekleidete Personen stehen rechts und links neben dem Tisch des Ministers. Im Spiegel werden zwei Porträtbilder sichtbar, die im Film fehlen. Es war vorgesehen:

„An der Wand über dem Schreibtisch hängen grosse Bilder von Ebert und Hindenburg. Severing, am Schreibtisch sitzend, unterhält sich mit der SPD-Betriebsratsdelegation.“¹²⁹

Die Porträts Eberts und Hindenburgs hätten die negative Charakterisierung des Innenministers unterstrichen, gerade im Vergleich zu Thälmann, dessen Privat- und Parteiräume mit Bildern von Liebknecht, Luxemburg, Lenin oder Stalin ausgestattet sind. Die SPD-Betriebsräte fordern Severing zur Aktionseinheit mit den Kommunisten auf, dieser erklärt ihnen aber, für ein Vorgehen gegen die Nazis sei die ihm unterstellte Polizei zuständig. Es erscheint ein Leutnant und verkündet dem Minister die Entlassung aus seinem Amt, was dieser mit nur wenig



Abb. 184 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

Gegenwehr hinnimmt, ohne die ihm unterstellten „Hundertschaften“ einzusetzen.

In den 1980er Jahren musste Severing nicht mehr als Feind der Kommunisten stilisiert werden. Der ausschließlich in der BRD wirkende Politiker war 1952 gestorben. Die Szene des Preußenschlags wird im TV-Zweiteler anders gewichtet und in einen anderen Raum verlegt: Reichskanzler Franz von Papen unterrichtet Severing und Ministerpräsident Braun in seinem Arbeitszimmer in der Reichskanzlei über ihre Entlassung. Durch diesen Raum wird weniger Severing, als von Papen und die Regierung Hindenburgs charakterisiert. Der Studiobau wurde nach originalen Fotografien mit schweren, dunklen Holzmöbeln eingerichtet. Wie im Original kommt die kassettierte Decke mit ins Bild. Von Papen sitzt in beiden Szenen hinter seinem Schreibtisch, erfreut sich an der schwarzen Kleinplastik eines steigenden Pferdes und ruft den Ministerpräsidenten und Innen-

minister Severing zu sich, um ihnen kurz und knapp ihre Entlassung mitzuteilen.

Während Maetzig Severing durch die barocke Raumausstattung als schwachen Politiker kennzeichnet, der mehr auf Repräsentation setzt, als zu handeln, charakterisiert das Neorenaissanceinterieur des Büros von Papen im altdeutschen Stil die Macht, die Papen im Einklang mit Hindenburg und der Heeresleitung hat und die in Hitlers Machtergreifung enden wird.

Neben konkreten historischen Figuren charakterisiert *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) die SPD über eine Volkshaussequenz. Bredel schreibt in seiner Thälmannbiographie:

„Ernst Thälmann hatte schon in seiner ersten gewerkschaftlichen Tätigkeit vor dem Weltkrieg begriffen, daß die alte Organisationsform der Sozialdemokratie schon damals in Vereinsmeiertum entartet war.“¹³⁰

Entsprechend wurden Szenen in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) gestaltet:

„Silvester der SPD im Volkshaus
[...]

Im Hintergrund ist die Tür zum großen Saal geöffnet. Riesiger Silvesterrummel klingt herüber. Ganz im Hintergrund auf der Bühne eine gewaltige Bumskapelle, die Walzer spielt. Von den Kronleuchtern herab hängen Girlanden und Silvesterdekorationen, während an der Wand des Nebenraumes einige Traditionsfahnen der SPD zusammen mit entsprechenden Bildern darauf hindeuten, daß wir uns im Volkshaus befinden.“¹³¹

Entwürfe Schillers für diese Filmräume zeigen ein verrauchtes, überfülltes Etablissement in dem Kellner mit schweren Tablett umhereilen. Eine in Tracht gekleidete Blaskapelle spielt Tanzmusik, so jedoch nur auf einem Werkfoto zu erkennen, im Film fehlt eine Aufnahme dieser Gruppe (Abb. 185). Durch Nahaufnahmen von Bier und Eisbein wird den Sozialdemokraten Sorglosigkeit und „Vereinsmeiertum“ vorgeworfen. Im Gegensatz dazu feiern Thälmann und seinen Genossen auch am letzten Abend des Jahres nicht, sondern arbeiten hart, um Hitlers Machtergreifung zu verhindern.

Nahrungsmittel werden in den Filmen häufig zu Verweisen auf negative und positive Charaktere, bzw. der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht. Reich charakterisiert Liebknecht in den Eingangsbildern von *Solange Leben in mir ist* (1965) als Mann, der in gutbürgerlichen Verhältnissen, in einer entsprechend großen Berliner Wohnung inklusive Haushälterin lebt. Doch nachdem er sich als einziger im Reichstag gegen die Bewilligung der Kriegskredite gestellt hat, wird seine Frau in keinem einzigen Milchladen in der ganzen Stadt mehr bedient. Zurück in ihrer Wohnung stellt sie

die Milchkanne auf Liebknechts Tisch und sagt: „Für die Kinder von Karl Liebknecht gibt es keine Milch.“ Die Kamera nimmt bei ihrem Gang durch die Stadt und in der Wohnung immer wieder in Nahaufnahme die verbeulte, abgestoßene einfache Milchkanne in den Fokus.

Ähnlich wird in dem Kinderfilm *Mohr und die Raben von London* (1969) verfahren: Mohr, alias Marx, wird von dem fiktiven Arbeiterkind Joe zu Hause besucht. Bereits im Treppenhaus begegnet er dem Bäckerjungen, der ihm mitteilt: „Bei dem ist nichts zu holen. Der ist pleite.“ Marx verrichtet zu Hause Küchenarbeit und Krankenpflege,



Abb. 185 Ausstellungstafel zu *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Entwurf (Willy Schiller) und Fotografien montiert

betreut sogar das kranke Dienstmädchen Lehnchen. Familie Marx lebt zwar in einer bürgerlich eingerichteten Wohnung, doch leiden auch Marx' Kinder an der kalten Luft Englands und müssen, wie Joes Familie aus dem Armenviertel, hungern. Während Joe hilft ein einfaches Essen aus Kartoffeln und Zwiebeln für die kranke Familie zuzubereiten, tritt Marx Tochter Laura hinzu, stellt mit Leidensmiene einen Tonkrug auf den Tisch und sagt: „Sie geben nichts mehr ohne Geld, Mohr.“

Führende SPD-Politiker werden häufig luxuriös schlemmend und in bürgerlichen Verhältnissen inszeniert. Der fiktive Hamburger Polizeisenator und SPD-Abgeordnete Höhn tafelt in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) allein im Hinterzimmer eines „gutbürgerlichen Restaurants“. ¹³² Seinen Tisch ziert eine Schale mit exotischen Früchten. Eine Flasche Rotwein ist für ihn geöffnet worden. ¹³³ Während seines üppigen Mahls nimmt er unwillig einen Telefonanruf entgegen, bei dem ihm Polizeihauptwachmeister Quadde berichtet, dass er seinen Befehl, gegen die Löschung des Mehls aus der Sowjetunion für die hungernde deutsche Arbeiterschaft vorzugehen, nicht ausführen konnte. Dem Sozialdemokraten Höhn wird ein luxuriöser Lebensstil unterstellt, der zugleich im Gegensatz zu den hungernden Arbeitern steht, denen es am Nötigsten fehlt.

Im Gegensatz dazu konsumieren die sozialistischen Helden häufig die gleichen Nahrungsmittel wie die Arbeiter. Thälmann teilt nicht nur in dem Jugendfilm seine Butterbrote mit Karlchen oder in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) mit seinem Chauffeur. In *Ernst Thälmann* (1986) isst Reichstagsabgeordneter Thälmann eine Stulle, die ihm eine Gruppe Bauern in ihrer Mittagspause anbietet.

Räume der Nationalsozialisten – Gegenwelten zum Antifaschisten Thälmann

Bis heute steht die geschichtliche Darstellung der NS-Zeit und ihrer Protagonisten vor dem Dilemma, dass die meisten ihrer historischen Bilder und Filmszenen von den Nationalsozialisten selbst gemacht wurden und somit immer eine Inszenierung aus NS-Sicht wiedergeben. ¹³⁴ Szenen aus Leni Riefenstahls (1902–2003) *Triumph des Willens* (1935) und ihrer Reichsparteitagsfilme ¹³⁵ finden sich zahlreich in Dokumentarfilmen über die NS-Zeit, besonders, wenn es darum geht, deren Anhängerschaft und massengewaltige Aufmärsche und Kundgebungen zu bebildern. Bereits die Entwürfe zu *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) lassen erkennen, dass auch die DEFA-Szenenbildner durch diese filmischen Inszenierungen geprägt waren. Im Film nicht umgesetzte Entwürfe Schillers, Hirschmeiers und Eplinius' für Szenen von NS-Großkundgebungen in Innenräumen lassen erkennen, dass die Sequenz aus Riefenstahls Film, in der am Ende des viertägigen Reichsparteitages Hitler in der Luitpoldhalle seine Abschlussrede hält, als Vorlage diente (**Abb. 186**).

Mit einem weitläufig propagierten Antifaschismus wollte sich die DDR von der Bundesrepublik Deutschland abheben, der unterstellt wurde, im gleichen Fahrwasser wie die Nationalsozialisten zu treiben. Von dort aus könne jederzeit ein dritter Weltkrieg ausgehen. ¹³⁶ Thälmann wurde als einzige Alternative zu NS-Diktatur und Kriegsgefahr propagiert. Daher waren Hitler und die Nationalsozialisten die wichtigsten darzustellenden Gegner Thälmanns. Kampf und Widerstand gegen die Nationalsozialisten durch die Kommunisten waren stets Thema in DEFA-Historienfilmen, die in der Zeit vor und nach der Machtübernahme der Nazis spielen.



Abb. 186 Willy Schiller: Szenenbildentwürfe für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

“Although party leaders assured that no German figure would come to eclipse either Lenin or Joseph Stalin in importance among the KPD’s rank and file, party propagandists touted Thälmann and his movement as the only alternative to a Nazi dictatorship and years of oppression and warfare.”¹³⁷

In den Zweiteilern stellen die Räume der Nationalsozialisten die wichtigsten Kontrastbilder zu den Kommunisten und Thälmann dar. Die Nationalsozialisten treten entweder in Gestalt ihrer obersten Führungsriege, also den bekannten historischen Personen Adolf Hitler, Joseph Goebbels und Hermann Göring, oder als Schlägertruppe der SA auf.

Letztere werden als randalierende Rowdies inszeniert, die z. B. in *Ernst Thälmann* (1986) Straßenhändler und deren Kundschaft

überfallen (gedreht in Görlitz) oder als Betrunkene nachts Streit mit Passanten provozieren. Diese Bilder vermitteln den Eindruck, der normale Bürger könne sich auf der Straße seines Lebens nicht sicher fühlen. Einzig die kommunistischen RFB-Mitglieder erwecken im Film den Eindruck, Schutz vor den Braununiformierten bieten zu können. Der Film zeigt, wie sich junge Kommunisten in „Jiu-Jitsu“-Kursen¹³⁸ auf diese Verteidigungskämpfe vorbereiten. Die RFB-Kämpfer treten ohne Uniformen auf. Das steht historisch korrekt im Zusammenhang mit dem Verbot des RFB nach dem Blutmai 1929.¹³⁹ Gleichzeitig wirken so die RFB-Mitglieder weniger wie eine militärisch geschulte Schlägertruppe als die SA. Lediglich die Mitglieder der Schalmeikapelle zeigt der Film zu Beginn in RFB-Uniform.

Ernst Thälmann (1986) stellt in seinem vierjährigen Handlungszeitraum ein stetes

Erstarken der Nationalsozialisten heraus. Den kommunistischen Arbeitern scheint es immer schwerer zu fallen, sich gegen sie zu wehren. Am Ende des Zweiteilers wird Willi nachts vor seiner Haustür von einem SA-Trupp überfallen und von seiner schwangeren Frau fortgerissen. Sein Schicksal lässt der Film offen, den Zuschauer aber Schlimmes ahnen.

Beide Zweiteiler zeigen mit den Ansprachen von Goebbels und Hitler vor großem Publikum, wo die ideologische Wurzel der aggressiven Nazis liegt. Der Lustgarten vorm Berliner Schloss wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach für politische Kundgebungen, Paraden und Demonstrationen genutzt. Daher blieb er über Jahrzehnte hinweg Umland, vor dem Wilhelm II., Liebknecht, später die Nationalsozialisten in verschiedenen Medien dargestellt wurden. Auch Thälmann wurde vor dem Berliner Dom als Wahlkampfredner gezeigt. Fotografien dienten Sándor Ek (Alex Keil) 1959 als Vorbild für ein Gemälde, auf dem vor der verschwommenen Silhouette von Berliner Dom und Schlossbrücke Thälmann im Lustgarten eine Rede hält.¹⁴⁰ Zwischen 1935 und 1936 wurde der zuvor als Park gestaltete Platz in einen Aufmarschplatz umgewandelt. Hier stattfindende NS-Propagandaveranstaltungen sind durch Fotografien und Filme verbreitet und werden bis heute für Spielfilme nachinszeniert. In der Komödie *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007, R: Dani Levy), der Filme mit NS-Themen wie *Der Untergang* (2004) parodiert, stellt die Ansprache Hitlers im Lustgarten den Höhepunkt der Filmhandlung dar. Kombiniert mit originalen Aufnahmen einer Propagandaveranstaltung der 1940er Jahre, fährt Hitler (Helge Schneider) durch die Kriegeruinen Berlins. Durch aufgestellte Pappfassaden wird ihm eine unversehrte Hauptstadt vorgegaukelt. Wie in den Originalaufnahmen wurde der Lust-

garten auf seiner Nord- und Südseite von nebeneinander aufgereihten Hakenkreuzbannern umstellt. Diese Gestaltung war Fotografien z. B. von 1936, als der Platz anlässlich eines HJ- und SA-Aufmarsches während der Olympischen Sommerspiele so gestaltet wurde, abgeschaut.

In *Ernst Thälmann Teil Eins* (1986) wurde im ehemaligen Lustgarten ein Goebbel-sauftritt gedreht, für die Adam sich ebenfalls an originalen Fotos und Filmaufnahmen orientierte.¹⁴¹ Um die Kulisse einer NS-Großveranstaltung zu schaffen, wurde die bereits vorhandene Bebauung des Platzes mit einbezogen: Zwischen die mittleren ionischen Säulen der Vorhalle des Alten Museums wurden vier Hakenkreuzbanner gespannt, in der Mitte ein Reichsadler mit Kranz und Hakenkreuz angebracht. Blaues Licht im Gang hinter den Säulen erzeugt eine kühle Atmosphäre.

Die Sequenz beginnt nachts mit einer Nahaufnahme großer Scheinwerfer, die vom Dach des Hauses herunter aufblenden. Die weißen auf das Rednerpult gerichteten Lichtkegel rücken bereits auf dem Entwurf Goebbels in den Mittelpunkt der Veranstaltung (**Abb. 187**). Im Film kommt er im Rücksitz eines offenen Wagens vor Spalier stehenden SA-Truppen vor dem Museum an, bevor er in einer Totalen wie auf dem Entwurf mit dem Alten Museum im Hintergrund und einer Menschenansammlung im Vordergrund bei seiner Rede gezeigt wird.

In *Ernst Thälmann Teil Zwei* (1986) wurde eine Rede Goebbels vor und in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz bei Tag aber nasskaltem, trübem Wetter inszeniert. Gedreht am Original fahren Goebbels und sein Gefolge in Autos vor. Über den Eingängen der Volksbühne hängen drei NS-Banner zwischen den Halbsäulen, die die gesamte Höhe des dunkelgrauen Gebäudes einnehmen. Begleitet von „Pfui“-Rufen entsteigt der Gauleiter Berlins seinem Fahr-



Abb. 187 Dieter Adam: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

zeug. Seinem Blick nach rechts zu den Ruffern folgt ein Wechsel der Kameraperspektive: Sie offenbart die unmittelbare Nähe des Karl-Liebknecht-Hauses auf der anderen Straßenseite, inklusive der davor gegen den Goebbelsauftritt demonstrierenden Arbeiter. Szenenbilder Lothar Kuhns zeigt Karl-Liebknecht-Haus und NS-beflaggte Volksbühne nah beieinander (Abb. 188). Der Entwurf in der von Kuhn häufig benutzten Collagetechnik aus Fotografien und farbigen Einzzeichnungen gibt die Gebäude, anders als die filmische Aufnahme, durch die Perspektive in starken Größenunterschieden wieder: Links im Vordergrund und fast zwei Drittel des Blattes einnehmend erhebt sich die steinerne Fassade der Volksbühne. Durch die niedrige Perspektive wirkt das Theatergebäude monumental und festungsartig. Die grauen fensterlosen Wände lassen

an Bunker denken. Dagegen nimmt sich das Karl-Liebknecht-Haus im Hintergrund mit seinen horizontalen roten Bannern klein und bescheiden aus. Der Entwurf drückt damit den Machtzuwachs der Nationalsozialisten aus. Die filmische Aufnahme vermag dies weniger deutlich zu machen, auch da die Volksbühne nur im Ausschnitt wiedergegeben ist.

Obwohl Altes Museum und Berliner Volksbühne unterschiedlichen Epochen und architektonischen Stilen angehören, boten sich die Gebäude aufgrund ihrer Baumerkmale als Drehorte an: Beide besitzen über die gesamte Fassadenhöhe reichende Säulen, bzw. Halbsäulen, deren Zwischenräume große Fahnen verdecken konnten. Ins Monumentale sich steigernde Architekturelemente, gerade Linien und geometrische Formen sollten bei nationalsozialistischen



Abb. 188 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

Bauten die Überlegenheit des Deutschen Reiches zum Ausdruck bringen.¹⁴² So konnte ausgerechnet die von dem ungarisch-jüdischen Architekten Oskar Kaufmann (1873–1956) 1913/14 im Reformstil gebaute Volksbühne im Film die Nationalsozialisten charakterisieren.¹⁴³

Nach diesen Baustilkriterien wurde auch für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) der Drehort für eine Hitleransprache gewählt. Die Fassade des Neuen Rathauses in Leipzig (zwischen 1899 und 1905 erbaut) diente als Hintergrund für eine Wahlkampfrede Hitlers 1932. Auf der Ostseite des Gebäudes wurden zwischen die Halbsäulen Hakenkreuzflaggen gespannt, davor verdeckt eine Gruppe von SA-Leuten, Standartenträgern und Parteimitgliedern den unteren Teil des Hauses. Im Vordergrund steht Hitler am Rednerpult. Sein Publikum wird nicht gezeigt. Damit wird offengelassen, wer die Angesprochenen sind und wie viele sich zu dieser Rede eingefunden haben. Im Gegensatz

dazu finden in beiden Zweiteilern die Wahlkampfreden Thälmanns stets bei Tageslicht und Sonnenschein statt und werden so als positiv und ehrlich interpretiert. Seine zahlreichen Zuhörer sind immer mit im Bild.

Ein überaus bekanntes historisches Foto zeigt Hitler und seine Regierung am Abend des 30. Januar 1933 nach dem Wahlsieg am Fenster des Dienstgebäudes der Reichskanzlei (Wilhelmstraße 78). Ein mehrere Stunden dauernder Fackelzug von rund 20 000 SA-Männern und Stahlhelmangehörigen umrundete das Gebäude in einer Endlosschleife.¹⁴⁴ Bis heute wird dieses Bild häufig verwendet: es steht für den Machtwechsel 1933 und damit für einen Wendepunkt in der Geschichte.¹⁴⁵

Für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wurde es nachinszeniert. Auf dem Studiogelände in Babelsberg wurde die Fassade des zwischen 1928 und 1930 errichteten Dienstgebäudes der Reichskanzlei gebaut, von dessen erstem Stock aus Hitler auf

die Straße schaut. Im Film wie im Entwurf fallen die Unterschiede zu den historischen Fotografien auf: neben einigen Berliner Bürgern in Mänteln und Hüten, dominieren in erster Linie SA-Kolonnen die Szenerie (Abb. 189). Hitler trägt nicht den schwarzen Anzug, wie es am Tag der Wahl für einen Politiker zu erwarten ist, sondern die „Führeruniform“, die das Militaristische seiner Herrschaft herausstellt und die er erst nach 1939 ausschließlich in der Öffentlichkeit trug.¹⁴⁶ Mitglied der zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgelösten Partei der Deutschen nationalen, Alfred Hugenberg (1865–1951) als Wirtschafts- und Landwirtschaftsminister oder Vizekanzler Franz von Papen (zu der Zeit parteilos) kommen nicht ins Bild.

Für den DEFA-Historienfilm *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (1971) wurde 16 Jahre später bei der filmischen Adaption des Fensterbildes auf diese historischen Details geachtet: Auch die anderen an der Regierung beteiligten Politiker sind neben Hitler zu sehen – so wie auf originalen Fotografien und Filmbildern. Der neue Reichskanzler trägt einen schwarzen Anzug; neben dem SA-Fackelzug sind viele Berliner auf der Straße. Diese Szene steht am Beginn des Filmes und legt Zeit und Ort der Geschichte um die Widerstandsgruppe Rote Kapelle fest.¹⁴⁷ Sie soll den Anfang der Herrschaft der Nationalsozialisten verbildlichen, die im Film erstarken und dadurch eine stets größer werdende Gefahr für die Widerständler werden.

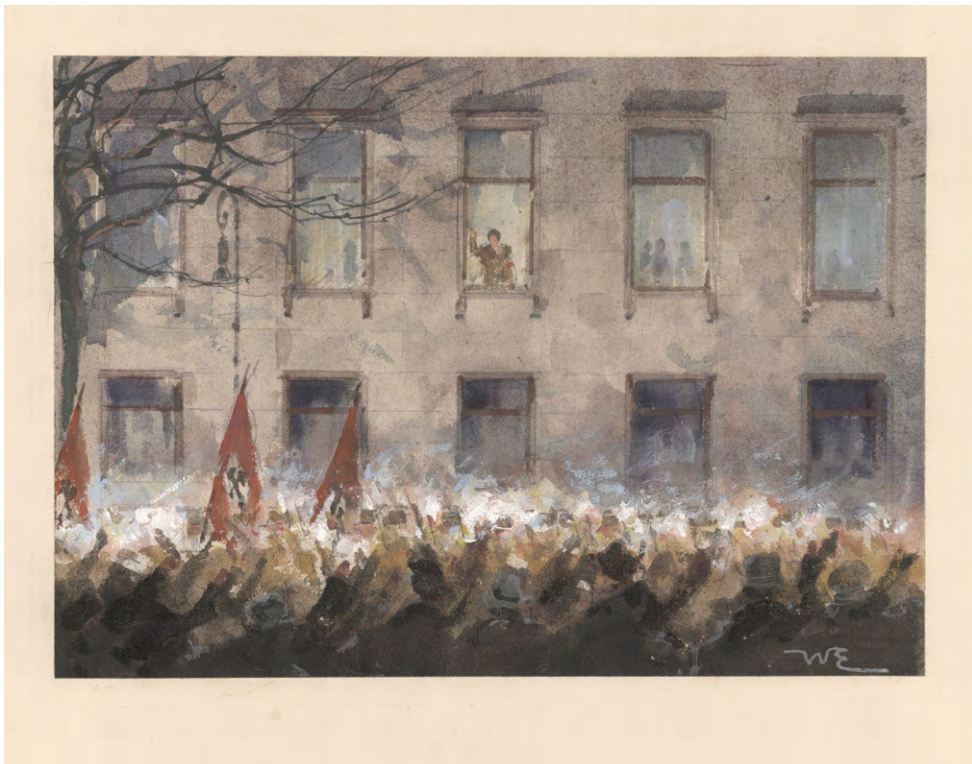


Abb. 189 Willy Schiller: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius



Abb. 190 Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) planen Hitler, Goebbels und Göring im Dienstgebäude der Reichskanzlei noch am Wahlabend den Reichstagsbrand, den Hitler mit den Worten kommentiert: „und das hier, das ist mal was Neues, seit Nero nicht da gewesen.“¹⁴⁸ In den Babelsberger Studios wurde der Innenraum des Reichskanzlei-gebäudes gebaut. Eplinius zeichnete einen langgestreckten Raum, dessen Leere augenfällig ist (Abb. 190). Er ist nur karg möbliert: ein Schreibtisch steht in der hinteren Fensterrecke, ein Tisch im Vordergrund. Neben der Größe entsprechen Symmetrie, gerade Linien und die Verwendung von kalten, harten Materialien wie Stein und Marmor den Vorstellungen nationalsozialistischer Innenarchi-

tektur, die in Filmen, häufig noch unterstützt durch die Kameraperspektive, für einen institutionalisierten, bürokratischen Machtapparat stehen (z. B. in: *Der Fall Gleiwitz* 1961, R: Gerhard Klein, *Die gefrorenen Blitze*, 1967, R: János Veiczi). Architektonische Vorbilder waren Regierungsgebäude wie das Reichsluftfahrtministerium und vor allem die von 1934 bis 1943 erbaute Neue Reichskanzlei mit ihrer 146 Meter langen Marmorgalerie, Teil der sogenannten 300 Meter langen „Diplomaten-Route“, und Hitlers Arbeitszimmer, das mit 400 Quadratmetern Grundfläche und fast 10 Metern Höhe durch seine Dimensionen zu beeindrucken suchte.

Diese Formensprache nahmen bereits Filme in den 1930er Jahren auf und inter-

pretierten mit ihnen die oberste NS-Führung. Goebbels Büro in dem US-Film *Confession of a Nazi Spy* (1939, R: Anatole Litvak) ist ein langgestreckter hoher Raum, an dessen hinterer Schmalseite Goebbels hinter einem übergroßen Schreibtisch sitzt. Die Wand hinter ihm dominiert ein überlebensgroßes Porträt Hitlers (Abb. 191). Eine Längswand wird fast komplett von einer riesigen Weltkarte bedeckt, auf die von der gegenüberliegenden Seite ein Fensterkreuz einen Hakenkreuzschatten wirft. Der Raum wirkt hochoffiziell und kühl in seiner Gestaltung. Klare Linien und kalte Materialien dominieren. Besonders der Marmorboden mit seinen überdimensional großen Hakenkreuzen fällt ins Auge.

In dem BRD-Film *Canaris* (1954) werden durch die Gestaltung der Innenräume NS-Charaktere als positiv und negativ unterschieden: Die Büros, Labore und Besprechungsräume der Deutschen Abwehr, deren Leiter Admiral Wilhelm Canaris ist, wirken fast aus der Zeit gefallen. Große rundbogige bis zum Boden reichende Fenster, Kachelöfen und Möbelstücke, die dem vorangegangenen Jahrhundert zu entstammen scheinen, erzeugen eine heimelige Atmosphäre. Zudem erscheint nirgends ein Porträt Adolf Hitlers oder anderer NS-Macht-habender an den Wänden. Als Privatmann wird Canaris als Koch, Gärtner und Liebhaber der klassischen Musik in seiner gemütlich eingerichteten Villa inszeniert. Canaris Gegenspieler ist im Film SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich, der skrupellos und hinterhältig versucht, Canaris auszuspionieren und als glühender Hitlerverehrer dessen menschenverachtende Eroberungskriege unterstützt. Heydrichs Räume im Reichssicherheitshauptamt wirken im Gegensatz zu Canaris kühl und bürokratisch. Gerade Formen und Flächen sowie kalte Materialien sollen den unmenschlichen Charakter des NS-Systems charakterisieren.

Die Räume wirken überdimensional groß. Dafür wurde z. B. der Flur durch einen bemalten Prospekt verlängert, der suggeriert, der Raum reiche in unendlich weite Tiefe (Abb. 192).

Für das Äußere des Baus wurde am Original an einem Gebäude gedreht, das in seiner Gestaltung typische NS-Architektur zeigt. Das von Otto Firlre (1889–1966) 1935/36 am Fehrbelliner Platz 2 errichtete ehemalige Verwaltungsgebäude der Nordstern-Lebensversicherungsbank in Berlin, das im Rahmen der Neugestaltung Berlins durch Hitler und Speer entstanden war, wurde im Film zum Eingangstor zu Heydrichs Institut.¹⁴⁹



Abb. 191 Screenshot aus: *Confession of a Nazi Spy* (1939)



Abb. 192 Screenshot aus: *Canaris* (1954)



Abb. 193 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) folgt dem Wahlsieg Hitlers der Reichstagsbrand. In der Forschung ist bis heute nicht endgültig geklärt, wer Initiator und Täter war.¹⁵⁰ Sicher ist, dass der Brand am 27. Februar 1933 von den Nationalsozialisten genutzt wurde, um unliebsame Gegner wie Kommunisten und Sozialdemokraten aus dem Weg zu räumen und Maßnahmen zur Errichtung der Diktatur in Deutschland voranzutreiben. Im Film wird die oberste NS-Führung zum Urheber des Reichstagsbrandes erklärt.

Wahlsieg Hitlers, Reichstagsbrand, Verhaftung Thälmanns und Verfolgung linker Parteien werden in einer Sequenz zusammengefasst. So werden komplexe historische

Geschehnisse verdichtet und vereinfacht. Nach der gemeinsamen Silvesterfeier Hitlers bei den Großindustriellen mit Reichskanzler Franz von Papen, Hitlers Wahlsieg und Planung der Brandstiftung im Dienstgebäude der Reichskanzlei folgt eine Sequenz vor dem brennenden Reichstagsgebäude. Thälmann wurde fünf Tage nach dem Reichstagsbrand, am 3. März 1933, von den Nationalsozialisten festgenommen. Maetzig flicht diesen historischen Fakt direkt in die Sequenz ein: Änne berichtet Dirhagen und Fiete, die zu den Schaulustigen vor Ort gehören, von Thälmanns Verhaftung.

Tricktechnisch aufwendig wurde der Reichstagsbrand mit Hilfe eines „Hintersatz-

modells“¹⁵¹ umgesetzt. Vor dem brennenden Gebäude stehen viele Menschen. Sie füllen auch auf den drei Entwürfen den Vordergrund (Abb. 193). Hitler wird im offenen Wagen vorgefahren und macht stehend aus diesem heraus die Kommunisten für den Brand verantwortlich. Er spricht direkt in die Kamera, so dass die Adressaten seiner Botschaften erneut nicht ins Bild kommen.

In dem im gleichen Jahr verfilmten DEFA-Film *Der Teufelskreis* (1956) stehen der Reichstagsbrand und die daran anschließende Gerichtsverhandlung mit dem Angeklagten, dem bulgarischen Kommunisten Georgi Dimitroff, im Mittelpunkt. Die auf offene Plätze mit Lautsprechern übertragene Gerichtsverhandlung endete für die Nationalsozialisten in einem Desaster, da Dimitroff sich nicht nur glänzend selbst verteidigte, sondern nachweisen konnte, dass es keine kommunistische Verschwörung gab und der Eindruck eines nationalsozialistischen Schauprozesses vor der ausländischen Presse bestehen blieb. Alle beschuldigten Kommunisten mussten freigesprochen werden. Dieser international beachtete Erfolg der Kommunisten gegen die Faschisten war immer wieder Thema in DEFA-Historienfilmen.¹⁵²

In *Der Teufelskreis* (1956) wurde die Brandstiftung im Inneren des Reichstages im Studio verwirklicht. Für die Aufnahmen des brennenden Gebäudes von außen wurde das gleiche Modell wie im Thälmannfilm verwendet, sogar eine ähnliche Perspektive gewählt (Abb. 194). Vom originalen brennenden Reichstag 1933 existieren keine Filmaufnahmen.¹⁵³ Die Szenen aus den Spielfilmen waren aber offensichtlich so überzeugend, dass sie in Dokumentarfilme eingefügt wurden wie z. B. in die DDR-Fernsehproduktion *Thälmann ist niemals gefallen* (1984) oder in die westdeutsche Produktion *Hitler – Eine Karriere* (1977, R: Joachim Fest, Christian Herrendoerfer).¹⁵⁴ Über letzteren heißt es auf wikipedia.de gleich im zweiten

Satz, dass „als Filmmaterial [...] ausschließlich historische Aufnahmen verwendet“ worden seien.¹⁵⁵

Wegen der Zerstörung des Reichstagsgebäudes trat das Parlament ab März 1933 im Saal der Krolloper zusammen. Für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wurde der Eingang der Krolloper mit seiner markanten Glasüberdachung auf dem Studiogelände errichtet. Hitler, Göring und Goebbels werden dort vom Rundfunk, von Fotografen und vielen bürgerlich gekleideten Schaulustigen enthusiastisch begrüßt.

Zwischen Reichstagsbrand und Krollopersequenz wurde eine Szene in einem Keller eingefügt, in der Verhaftete von SA- und SS-Schergen gefoltert werden. Bereits Verletzte werden brutal von SA-Männern eine Treppe herunter in einen nur spärlich beleuchteten Gang gezerrt, in dem Gefangene mit dem Gesicht zur Wand stehen. Die unter der Decke verlaufenden Rohre, das Backsteinmauerwerk, die niedrige Deckenhöhe und die nach unten führende Treppe auf der linken Bildseite vermitteln, dass dieser Raum sich unter Bodenniveau befindet. Das ehemalige SPD-Mitglied Dirhagen gehört zu den Gefangenen. An ihm wird der festgenommene Dimitroff vorbeigeführt, der ihm Mut zuspricht, womit der Sieg der Kommunisten in



Abb. 194 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

der späteren Gerichtsverhandlung mit dem Bulgaren hier noch einmal thematisiert wird. Über den Ton wird ein Zusammenhang zwischen Folterkeller und Krolloper hergestellt: Ab Mitte der Szene ertönt, wie schon in der Wahlkampfzene beim Stahlhelmverband, der *Dessauer Marsch*. Das folgende Bild zeigt eine SA-Kapelle vor dem Eingang der Oper.

Gefängnisse in Kellerräumen mit dunklen Gängen fungieren häufig in Filmen als Unrechtsräume, in denen Gewalttaten gegen zu Unrecht Eingesperrte verübt werden. Sie stehen in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) für den Unrechtsstaat, der nach der Machtergreifung Hitlers schrittweise errichtet wurde. Diese Deutung funktioniert genauso in Filmen der Gegenseite: In dem BRD-Film *Sauerbruch – das war mein Leben* (1954) operiert der berühmte Arzt in einer Rückblende im Winter 1919 den Mörder des bayrischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner (1867–1919). Daraufhin wird er von kommunistischen Rätessoldaten mitgenommen und soll ohne Gerichtsverhandlung erschossen werden.

Sauerbruch wird in den dunklen Gang eines Gefängnisses gebracht. Gefangene werden zu ihrer Erschießung geholt. Das Filmbild zeigt quasi spiegelverkehrt die räumliche Situation aus dem Thälmannfilm: Eine schmale Treppe führt auf der rechten Bildseite in einen unterirdischen Kellerraum. Links gehen von einem endlos lang scheinenden Kellerflur mehrere Türen ab.

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955) beschreibt die Sozialdemokraten als feige, denn während die Kommunisten in den Kellern der Gestapo bereits gefoltert werden, versuchen jene noch, mit der NS-Regierung zu verhandeln. Dies verdeutlicht das Szenenbild: Der „Hintere Bühnenraum in der Krolloper“¹⁵⁶ ist ein langgestreckter Raum mit einem hohen Fenster an der Schmalseite, hinter dem außen eine Eisentreppe entlangführt (Abb. 195). Große

Kulissenteile lehnen an den Wänden, verschiedene Kronleuchter hängen von der Decke. Dieser Abstellraum ist der SPD-Fraktion als Beratungsraum zugewiesen worden. Auf den Entwürfen sind durch grüne Gitterzaunteile im Vordergrund die abstimmenden Fraktionsmitglieder zu erkennen. Eine entsprechende Kameraaufnahme durch ein Gitter erfolgt im Film aber nicht, obwohl derartige Teile zwischen den Kulissenelementen auszumachen sind. Vielleicht wäre die angedachte Wirkung, die solche, an Gartenarchitekturen erinnernde Stücke erzeugen, zu romantisch ausgefallen und konnten zu wenig von der bedrohlichen und bedrängten Atmosphäre ausdrücken, für welche die Gitter wahrscheinlich stehen sollten.

Zwei SA-Männer betreten unaufgefordert den Raum und stören die Abstimmung der SPD-Fraktion. Ihr Auftritt schüchtert die sozialdemokratischen Abgeordneten sichtlich ein. Während sie über Hitlers außenpolitischen Forderungen diskutieren, stehen die beiden SA-Männer auf der Eisentreppe hinter dem Fenster und beobachten die SPD-Abgeordneten. Niemand traut sich daraufhin, gegen Hitlers Forderungen die Hand zu heben.

Die SPD-Parteiführung wird durch diesen Raum und den Zusammenschchnitt von Folterkeller und Hitlers Ankunft vor dem Eingang der Krolloper als bedroht und bereits zur Bedeutungslosigkeit verdammt charakterisiert. Sie hat sich, überwacht von Hitlers Schergen, in ein Hinterzimmer abschieben lassen, während vor der Krolloper die Nazis mit großem Tamtam begrüßt werden. Gleichzeitig wird mit diesem Raum verdeutlicht, dass es nicht nur um die parlamentarische Demokratie der Weimarer Republik schlecht bestellt ist. Zwischen den Kulissenteilen ist unter anderem eine Büste von Beethoven zu erkennen. Während Hitler auf der Bühne der Krolloper agiert, wird die deutsche Kultur mit den politischen Gegnern ins Hinterzimmer verbannt.



Abb. 195 Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

Am Ende von *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) werden Hitler und die Kriegssituation nach dem 20. Juli 1944 durch die unterirdischen Räume des Führerbunkers charakterisiert.¹⁵⁷ Auf Schillers mit schwarzem Kugelschreiber ausgeführten Zeichnungen fällt die expressionistische Interpretation der Szene auf:¹⁵⁸ In einem mit einfachen Holzleisten ausgeschlagenem Raum sitzt in der Mitte der „Führer“ hinter einem großen Kartentisch (Abb. 196). Die strategische Karte in seinem Rücken wird von Scheinwerfern beleuchtet. Wachen flankieren die Türen rechts und links daneben. Schillers Blatt gibt das Wachpersonal als große schwarze Schatten wieder. Im Vordergrund stehen vor Hitler zwölf Offiziere.

Derartige filmische Interpretationen prägen die Vorstellungen von Hitler und seinen Offizieren im Führerbunker am Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute. Als ängstlich, Hitler kaum widersprechend und vor ihm zusammengerückt werden auch in *Der Untergang* (2006) die Generale im Führerbunker inszeniert.

Bei Schiller ist es jedoch nicht Hitler selbst, der auf diesem Bild übermächtig wirkt, sondern sein durch die Scheinwerfer an die Wand geworfener Schatten, der dämonisch groß Eindruck auf die Offiziere macht, die in ängstlicher Erwartung vor Hitler verharren. Es ist nicht wahrhaftige Größe, sondern eine Illusion, der hier aufgesessen wird.



Abb. 196 Ausstellungstafel zu Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955), Entwürfe (Willy Schiller) und Fotografien montiert

Schatten spielen, besonders im Stummfilm, häufig die Rolle eines Trugbildes, dem Protagonisten erliegen, oft mit dramatischen Folgen, so z. B. in *Schatten* (1923, R: Arthur Robinson), in dem der Ehemann fälschlicherweise glaubt, in Schattenfiguren den Ehebruch seiner Frau gesehen zu haben. In Grunes *Die Straße* (1923) lässt sich ein Kleinbürger von verführerischen Schattenspielen in seinem als langweilig empfundenem Zuhause auf die Straße locken, wo er jedoch in die Gesellschaft von Verbrechern gerät, durch die er beinahe ins Gefängnis kommt.¹⁵⁹

Zwei Zeichnungen Schillers für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) geben Hitler in einer Nahaufnahme wieder. Von mehreren Scheinwerfern angeleuchtet sitzt er hinter dem Kartentisch. Sein linker Arm ruht bandagiert auf der Tischplatte. Auf dieser weisen zwei Pfeile, die Truppenbewe-

gungen anzeigen, direkt auf ihn. Von seinem Gesicht sind nur Nase, zugekniffener Mund und der markante Oberlippenbart auszumachen. Die tief ins Gesicht gezogene Mütze verdeckt die Augenpartie. Der dritte Entwurf scheint ein näheres Closeup darzustellen. Hitler ist in der gleichen Position hinter der Karte, jedoch sitzt er nicht mehr aufrecht. Schräg und kantig ragt die Schulterpartie hinterm Tisch hervor, als ob er unter diesen rutsche und in sich zusammensinke. Eine Hand kommt von links unten ins Bild und scheint die Pfeile dem „Führer“ bedrohlich nahe entgegenzuschieben. Hitlers Mütze verdeckt nun auch die Nase, so dass nur noch Mund und Schnauzbart zu erkennen sind. Die drei Zeichnungen Schillers nacheinander gesehen geben die filmische Umsetzung der Szene wieder, in der Hitler eine militärische Niederlage gemeldet wird, woraufhin er in einem cholерischen Anfall das deutsche Volk zum Teufel wünscht.

Vorbilder für die Entwürfe Schillers mögen auch in dem sowjetischen Vorbildfilm und Stalinepos *Der Schwur* (1946) zu finden sein.¹⁶⁰ Hier sehen die Räume Hitlers keinem originalen Berliner Regierungsgebäude oder Bunker ähnlich. Dagegen wurden überzeichnet Merkmale betont, die mit NS-Architektur und ihren Inhalten assoziiert wurden, wie gerade und einfache Formen und Linien und eine Steigerung ins Überdimensionale. Eine endlos wirkende und an Revueshows erinnernde Freitreppe führt zum Sitzungssaal Hitlers. Riesige gebauschte NS-Flaggen hängen von oben ins Bild und lassen die Spalierstehenden Personen winzig erscheinen.

Feldmarschall Paulus betritt einen Saal, an dessen endlos langer Tafel, von der Schmalseite her aufgenommen, die Offiziere Hitlers gleichmäßig ausgerichtet sitzen. Am Ende des Raumes gestikuliert Hitler, von dem lediglich sein Schatten übergroß auf die gegenüberliegende Wand vor das Haken-

kreuz unter dem Reichsadler geworfen wird. Der Feldmarschall erhält nach der Niederlage vor Moskau von Hitler den Befehl Stalin-grad einzunehmen.

Hitler sitzt in der Bunkerszene in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) auf einem braunen, gepolsterten Stuhl (Abb. 197). Vorbild für diesen waren die Sessel in Hitlers Büro in der Neuen Reichskanzlei. In dem sowjetischen Fünfteiler *Befreiung* (1969) sitzt der vom gleichen Schauspieler verkörperte Hitler im Bunker auf diesem Sessel. Immer wieder fand dieses Requisit in den nächsten Jahren seinen Weg in Filme und charakterisiert NS-Führungspersonen und SS-Offiziere. Im Büro des Reichsführers-SS Heinrich Himmler in *Die gefrorenen Blitze* (1967), im Dienstzimmer des SS-Kommandanten Schwahl in *Nackt unter Wölfen* (1963, R: Frank Beyer) oder im Raum von Gestapochef Müller in *Der Fall Gleiwitz* (1961) werden NS-Führungsgestalten darauf platziert.¹⁶¹ Der Sessel prägte im Laufe der Zeit, wie NS-Stil im DEFA-Film umgesetzt wurde, und wurde zum Hinweisträger für die politische Einstellung seines Nutzers. Im 6. Teil des Fernsehreihe *Berühmte Ärzte der Charité: Die dunklen Jahre* (1983, R: Joachim Kunert) wird dies am augenfälligsten: Nachdem Dr. Bonhoeffer aus dem Dienst in der Klinik ausgeschieden ist, übernimmt ein SS-Arzt die Direktion und gleichzeitig Bonhoeffers Büro. Die Einrichtung in diesem bleibt weitgehend dieselbe. Schreibtisch und Schränke werden nicht ausgetauscht. Doch machen Details im Raum, wie Hitlerbüste, Hakenkreuz oder Ehrenolch – Ehrenwaffe und damit charakteristisches Merkmal eines SS-Mannes – an der Wand dessen Gesinnung deutlich. Zusätzlich markiert das neue Sitzmöbel seine politische Zugehörigkeit und seinen Charakter.

In *Der Sieg* (1985), einer Koproduktion zwischen der DEFA und dem sowjetischen Mosfilm-Studio, wird der Sessel dem als dia-



Abb. 197 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

bolisch charakterisierten Präsident Truman zugeordnet. Durch die jahrelang zuvor erfolgte Assoziation mit Nationalsozialisten werden auch dem amerikanischen Präsidenten ein negativer Charakter und verheerende, kriegstreibende Politik zugeschrieben.¹⁶² Der Sessel unterstützt die Inszenierung seines Nutzers als einen mit Verfügungsgewalt ausgestatteten Machthaber in distanzierter Haltung zum jeweiligen Gegenüber.

Hitler und das Kapital – Die Verbindung zweier Feindbilder

In DEFA-Historienfilmen, die den Aufstieg der Nationalsozialisten thematisieren, wurde stets gezeigt, dass ihnen dies nur durch die großzügigen Geldgaben der Industriellen möglich war, die die Nazis wiederum aus bloßer Profitgier heraus unterstützten. Seit den 1930er Jahren wurde die Ansicht verbreitet, auch visuell häufig umgesetzt, dass Hitler nur mit Hilfe der Geldgaben der Industriellen an die Macht gelangen konnte, ja geradezu an die Macht geschoben wurde. Diese Geschichtssicht wurde zunächst auch international geteilt, so folgte ihr z. B. auch der amerikanische Historiker David Abra-

ham in seinem Buch *The Collapse of the Weimar Republic*. Der DDR-Historiker Eberhard Czichon, der noch 2010 eine zwei Bände umfassende Thälmann stark verklärende Biographie herausgegeben hat, erklärte in seinem, auch in der Bundesrepublik stark rezipiertem Werk: *Wer verhalf Hitler zur Macht?* 1967, die Industriellen als eigentliche Drahtzieher der Ermächtigung Adolf Hitlers.¹⁶³

Erst der amerikanische Historiker Henry Ashby Turner hatte in seinem 1985 erschienen Buch *German Big Business and the Rise of Hitler* dieser These widersprochen. Und wenn auch bis heute in der Geschichtswissenschaft umstritten ist, wie weit die Unterstützung der Großindustrie für die NSDAP in den Jahren zwischen 1930 bis 1933 zu deren Machtergreifung beitrug, gilt doch als sicher, dass dieser Anteil von DDR-Historikern stark überbewertet wurde.

Der Thälmannzweiteiler von 1954/55 interpretiert die von Abraham und Czichon beschriebene Sicht der Dinge über mehrere Szenen hinweg über den Raum und bestimmte Gegenstände in ihm. Der marxistisch-leninistischen Agententheorie folgten politisch linke Ansichten, die bereits in den 1930er Jahren vertreten wurden und sich auch in anderen Medien der Zeit zeigen, wie z. B. auf der Fotomontage John Heartfields auf der AIZ, auf der einer kleinen Hitlerfigur auf der rechten Bildseite von oben in die zum Hitlergruß gehobene Hand von einem übergroßen, nur im Rumpf abgebildeten Industriellen, mehrere Geldscheine gelegt werden.¹⁶⁴

In den Filmen über Thälmann werden Kapitalisten und Nationalsozialisten in starkem Maße durch Szenenbild und Raum miteinander verbunden. Fabrik- und Werftbesitzer werden als Gegenspieler der Arbeiter charakterisiert. Auch in Filmen über die Kaiserzeit werden sie als Waffenproduzenten gezeigt, die durch ihr wirtschaftliches Interesse an der Rüstung den Krieg Wilhelms II. vorangetrieben haben.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) erklärt Hitler in einem Hinterzimmer der Villa des Industriellen Hauck sein politisches Konzept.¹⁶⁵ Gekleidet ist er dabei in einen schwarzen Frack. In beiden Thälmannzweiteilern tritt Hitler immer dann im Anzug auf, wenn er mit Industriellen interagiert. Sein Kostüm unterstützt damit das bereits in Bredels Biografie beschriebene Sich anbieten bei den mächtigen Industriellen:

„Hitler hatte die politische Macht in der Kölner Villa des Bankiers Schröder hinter verschlossenen Türen übertragen bekommen, und zwar von dem Vertrauensmann der deutschen Kriegsindustrie, Herrn von Papen, der sich als Spion im ersten Weltkrieg sowie als Herrenreiter und Verlegenheits-Reichskanzler einen gewissen Namen erworben hatte.“¹⁶⁶

In *Ernst Thälmann* (1986) verkehrt Hitler in gleicher Garderobe auf Festen in der Villa von Stauß und kommt so gekleidet zu Goebbels und Göring ins Hotel Kaiserhof zurück, nachdem er einen Scheck in Millionenhöhe von den Industriellen erhalten hat. Gegenbild dazu ist Thälmanns Besuch beim Jugendtreff in Leipzig, auf dem er enthusiastisch von Hunderten junger Leute empfangen und auf den Schultern getragen wird (**Abb. 151**). Während Hitler von wenigen Industriellen eine ungeheure Summe erhalten hat, haben die jungen Leute ihr letztes Geld gegeben, um Thälmann sehen zu können.

Privaträume, die Nationalsozialisten und Kapitalisten über Klischees hinaus charakterisiert hätten, wurden nicht entworfen. Die stereotypen Protagonisten werden in luxuriösem Ambiente wie Parks, Pferderennbahnen, Coupés und in den Gesellschaftsräumen ihrer Luxusvillen verortet. Während in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) exemplarisch zwei fiktive Industrielle: Hauck senior und Hauck junior agieren, treten in *Ernst*

Thälmann (1986) historische Protagonisten auf, die engen Kontakt zu Hitler pflegten und die nationalsozialistische Bewegung vor 1933 förderten: der Bankier, spätere Reichsbankpräsident und Reichswirtschaftsminister Hjalmar Schacht (1877–1970), Generaldirektor der Deutschen Bank Emil Georg von Stauß, Fritz Thyssen (1873–1951), der Ruhrindustrielle Emil Kirdorf (1847–1938) und Albert Vögler (1877–1945), Generaldirektor der Vereinigten Stahlwerke. Außer diesem Unterschied, werden die Industriellen in beiden Zweiteilern ähnlich stereotyp charakterisiert. Sie empfangen Hitler und Regierungsmitglieder wie Franz von Papen in ihren schlossartigen Villen. Dort fassen sie in kleinem Kreis, quasi im Hinterzimmer, Beschlüsse, die dann jedoch in Form von Weltkriegen globale Auswirkungen haben. Sie werden beim Feiern üppiger Partys inszeniert. Intimere Räume, Kinder oder Ehefrauen tauchen hingegen nicht auf.

In *Ernst Thälmann* Teil Eins (1986) treffen sich die Industriellen im Landhaus des Bankiers Baron von Stauss „im kleinen Rauchsalon“.167 Drehorte für Parktor, Garten und Eingang der Villa waren Schlösser in der damaligen ČSSR. Schloß Rajek, Schloß Boskowitz dienten den Außen-, Schloß Lyšice den Innenaufnahmen.168

„Das Staatliche Museum Augustusburg lieh Möbel, mit denen nun im Film der damalige Landsitz des Bankiers von Stauss nachgestaltet werden konnte. Nicht dokumentarische Echtheit, sondern absolute Glaubhaftigkeit war auch in diesem Fall das verfolgte Ziel des Szenenbildners.“169

In einem dunkel bossierten Raum mit marmornem Kamin in der Ecke, sitzen um einen runden Tisch die Industriellen Schacht, Thyssen, Geheimrat Kirdorf, Vögler sowie Bankier Baron von Stauß und beraten über

die Politik Deutschlands. Mit ihrer finanziellen und politischen Unterstützung Hitlers wollen sie die Weimarer Republik zum Zusammenbruch bringen.

Durch den Schauplatz der Villa Stauß, gedreht in Barockschlössern ehemaliger Adliger, werden den Großindustriellen des 20. Jahrhunderts vergleichbare Macht und Einfluss zugeschrieben. Mit Limousinen werden sie durch eine weite Parklandschaft gefahren. Aufgenommen in der Maulbeerallee in Potsdam, die durch Park Sanssouci führt, stellen die Parks der preußischen Könige aus dem 18. und 19. Jahrhundert die Lebenswelten des reichen und mächtigen Kapitals des 20. Jahrhunderts dar. Reichstagsabgeordneter und Parteivorsitzender Thälmann wird dagegen als Sozium auf einem Motorrad durch die Arbeiterviertel Berlins gefahren.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wurde Thälmann allerdings ebenfalls im Auto mit Chauffeur inszeniert. Zu dieser Zeit wurde damit noch seine politische Bedeutung als Reichstagsabgeordneter und Reichspräsidentenskandidat betont. In den 1980er Jahren wird eher seine Nähe zum Arbeiter gezeigt.

Hauck sen. und Hauck jun. sind in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) Drahtzieher der Politik in Deutschland. Sie werden von dem fiktiven Amerikaner McFuller beeinflusst. Mit ihm zusammen hatten sie bereits in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) im Reichspräsidentenpalais Druck auf die SPD-Regierung ausgeübt: Erst nach Beseitigung des Bolschewismus in Deutschland, erklärt McFuller, könne mit Lebensmittellieferungen aus Amerika gerechnet werden. Mit einem Seitenblick zu Noske wird er damit zum indirekten Auftraggeber der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs gemacht.

McFuller, als Inbegriff des internationalen Großkapitals, wird als Initiator und Förderer Hitlers zum eigentlichen Verursacher

des Zweiten Weltkriegs erklärt. Hauck will er erst dann Kredite gewähren, wenn „Deutschland wieder von einer starken Hand regiert wird.“¹⁷⁰ Auf der Silvesterparty 1932 in der hochherrschaftlichen Villa des deutschen Industriellen stößt er mit den Haucks, Hitler, von Papen und Göring auf den zu erwartenden Wahlsieg der NSDAP an.

Das Äußere der Villa Hauck wird nicht gezeigt.¹⁷¹ In den Studios von Babelsberg wurden für die Silvestersequenz ein großer Saal und ein Hinterzimmer der Villa Hauck gebaut. Der Saal mit übergroßem Kamin, auf dem chinesische Vasen stehen und großer Fensterwand mit kleinteilig gesprossenen Fenstern erinnert an Gebäude im englischen Landhausstil, wie er auch in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts beliebt war.¹⁷² Im hinteren Teil des Raumes sitzen in Abendroben und Pelze gekleidete Damen auf hochlehnigen Möbeln. Im Vordergrund serviert ein Kellner Herren im Frack an einem kleinen Tisch Champagner. McFuller bedient sich aus einem Sodasiphon.

Ein Entwurf zeigt den Festsaal der Villa in der im Film wiedergegebenen Totalen. Auch die Decke ist mit eingezeichnet (Abb. 198). Selten wurden bei Studiobauten auch die Decken gebaut. Von hier aus erfolgte normalerweise die Beleuchtung, die sonst komplizierter in den Raum gebracht werden musste. Sowohl für die Villa als auch für das Büro Hauck wurden jedoch Holzgetäfelte Decken geplant. Sie sollten Größe und edle Ausstattung der Umgebung unterstreichen. Die Höhe der Räume konnte so betont und üppige Kronleuchter angebracht werden.

Als die Tür zu einem Nebenzimmer der Villa geöffnet wird, erfasst die Kamera wie zufällig den hier agitierenden Hitler. In schwarzem Frack steht er vor Hauck, Göring und weiteren Gästen, die an einem Tisch sitzen, hinter ihm Reichskanzler Franz von Papen. Ein Selbstporträt der französischen Malerin Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755–1842)

von 1790 schmückt die rosafarbene hohe Wand. Das Bild einer Malerin, die dem Adel angehörte, während der Revolution aus Frankreich flüchten musste und die zahlreiche europäische Adlige porträtierte, wurde der Umgebung der Großindustriellen zugeordnet, die im späten 19. Jahrhundert schlossartige Räume in Neostilen bewohnten und damit ihren Status und Führungsanspruch in der Gesellschaft zu repräsentieren suchten.

Auch auf den Entwürfen für das *Arbeitszimmer Hauck* fällt das ungewöhnlich breite Format auf. Während der Film im Normalformat gedreht wurde, wirkt die Zeichnung, als wäre für einen Breitwandfilm geplant worden. Erdmann wollte damit sicher die Größe des Raumes betonen (Abb. 199). In den Babelsberger Studios wurde ein hoher Raum gebaut. An der hinteren Wand ist ein Industriegemälde in die Holzvertäfelung integriert. Davor steht der Schreibtisch Haucks nebst roten Sesseln, die auch im Vordergrund um einen runden Tisch angeordnet sind, an dem die Protagonisten sitzen und agieren.

Drei Sequenzen spielen im *Arbeitszimmer Hauck*. In den ersten beiden kommen die Haucks hier mit Mr. McFuller zusammen. Letzterer ist die Personifizierung sämtlicher negativer Klischees über die Großindustriellen der USA. Im Zusammenhang mit der Ermordung von Liebknecht und Luxemburg im Film beschreibt Maetzig in einer Kritik seine Sicht auf die Verflechtungen von Industrie, Sozialdemokratie und den USA:

„Die eigentlichen Mörder sind Zinker und Allan [Militärangehörige]. Hinter ihnen stehen Ebert und Noske, hinter diesen wiederum Hauck, hinter diesem McFuller und hinter diesem Präsident Wilson.“¹⁷³

McFuller ist die am meisten schematisierte Figur, ohne persönliche Charakterzeichnung. Er agiert an den Schnittstellen, an denen Politik in Deutschland gemacht wird:



Abb. 198 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

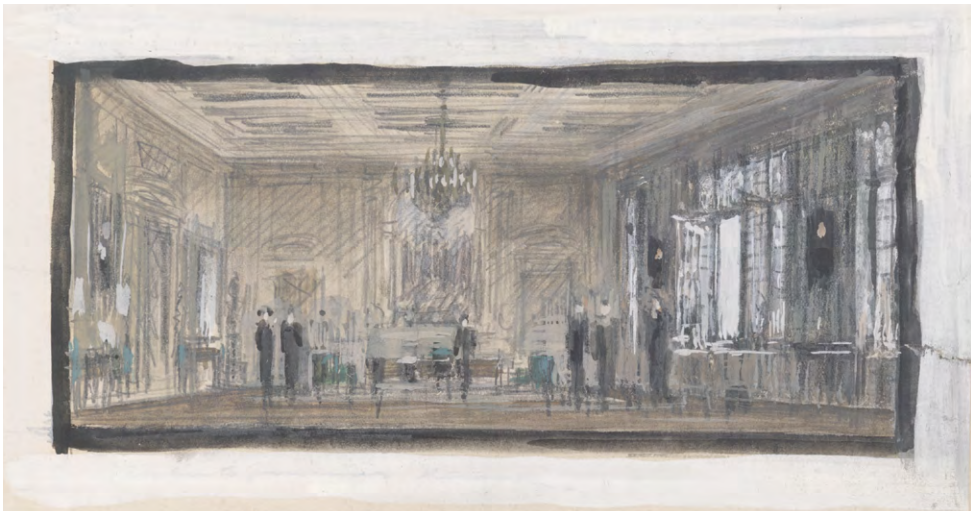


Abb. 199 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

Im Reichspräsidentenpalais bei Ebert, Noske und Scheidemann, im Reichstag auf der Zuschauerbank und bei den deutschen Großindustriellen.

Neben der fiktiven Figur McFuller war in einer Drehbuchvariante von 1952 vorgesehen, Präsident Wilson im Weißen Haus auftreten zu lassen.¹⁷⁴ Sowohl Außen- als auch Innenräume der Residenz des amerikanischen Präsidenten wären in den Studios errichtet worden.¹⁷⁵ Durch Weglassen dieser Szene und jeglicher Informationen über McFullers Herkunft, seine Funktion oder Arbeit in Deutschland, seine Familie oder seine Unterkunft erscheint er als stereotype Personifizierung der USA.

McFuller trägt, im Gegensatz zu allen anderen, stets eine karierte Anzugjacke und bedient sich in fast jeder Szene aus einem Sodasiphon.¹⁷⁶ Sodasiphons dienten der Zubereitung von Longdrinks und Cocktails und waren seit den 1920er Jahren in Bars und Cafés beliebt, seit den 1950er Jahren auch in Privathaushalten der Bundesrepublik. In amerikanischen Filmen gehören sie seit den 1920er Jahren zur Ausstattung der Wohnumgebung wohlhabender Protagonisten: z. B. *A Woman of Affairs* (1928, R: Clarence Brown) oder *State of the Union* (1948, R: Frank Capra).¹⁷⁷

Das Bild der goldenen 1920er Jahre ist verbunden mit nächtlichen Besuchen in Bars und Vergnügungspalästen in den Metropolen, in denen Sodasiphons zur Einrichtung gehörten. Bars in DEFA-Gegenwartsfilmern der 1950er und 1960er Jahre sind häufig Negativorte, konnotiert mit einem aus den USA und anderen kapitalistischen Ländern importierten Nachtleben. Sie sind Treffpunkt für Kriminelle und stehen für dekadente Lebensführung (z. B. in *Razzia*, 1947 R: Werner Klingler oder *For Eyes Only (Streng Geheim)* 1963 R: János Veiczi). Sodasiphons wurden in DEFA-Filmen zum Symbol für negative Figuren. Sie geben Hinweise auf

einen Charakter, bevor er ins Bild kommt: In *Geheimarchiv an der Elbe* (1963) wird erst die Nahaufnahme einer beringten Hand mit Sodasiphon gezeigt, bevor der Protagonist selbst zu sehen ist. Er wird sich als Verräter entpuppen. Auf seinen schlechten Charakter kann der Zuschauer schon aufgrund dieses ersten Bildes schließen.¹⁷⁸

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) deuten – außer auf der Dialogebene – Einrichtung und Ausstattung der Räume, in denen die Haucks und McFuller zusammentreffen, auf deren Verbindung zum Nationalsozialismus und ihren Einfluss auf das Weltgeschehen. Zwei die Weltmachtbestrebungen der Industriellen anzeigenden Attribute im Film fehlen auf dem Entwurf: eine Landkarte Europas und ein riesiger Globus (**Abb. 200**). In der ersten Szene noch vor 1933 werden Weltkugel und Karte wie beiläufig durch die Kameraaufnahmen im Hintergrund erfasst. Später werden sie zu Handlungsträgern: Zunächst nimmt die Kamera ein Kasernentor auf, in das auf einer Seite junge Männer in Zivil mit Pappkartons und Koffern hineinströmen, auf der anderen im Vordergrund Soldaten heraus marschieren, eine Soldatenfabrik. Die Szene wird überblendet mit einer Europakarte auf der Fähnchen die im Krieg eroberten Territorien markieren. Die Kamera fährt auf der Karte an dieser Grenze entlang, während Haucks Stimme zu hören ist, die aufzählt, welche Rohstoffe aus welchen Gebieten bezogen werden. Zum Schluss wird ausgezoomt und Hauck kommt ins Bild. Er dreht sich zu McFuller um. Rechts und links von Hauck sind die Produkte, mit denen er zum Krieg beiträgt, plakativ ausgestellt: Miniaturpanzer und Granate (**Abb. 201**).

In dem vier Jahre vor dem Thälmannzweiteiler aufgeführten *Der Rat der Götter* (1950) wurden die USA ähnlich wie in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) inszeniert. Der Film, von Maetzig als „dokumentärer



Abb. 200 Screenshot aus: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)



Abb. 201 Screenshot aus: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)

Fall¹⁷⁹ bezeichnet, da er mit Dokumentarfilmaufnahmen arbeitet und auf dem Buch des US-Amerikaners Richard Sasulys¹⁸⁰ *IG-Farben* beruht, legt die Verwicklungen der deutschen Industrie mit der US-amerikanischen „Standard Oil“ während des Zweiten Weltkriegs offen. Auch in diesem Film beeinflusst die Figur eines fiktiven US-Amerikaners, Mr. Lawson, aus den USA die deutsche Industrie, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Film zieht die Geschichte bis in die Gegenwart, um zu demonstrieren, wie westdeutsche Industrielle mit US-amerikanischer Unterstützung den Dritten Weltkrieg vorbereiten.

„An der Wand hängt ferner eine Weltkarte, in welcher die Verkaufsstellen, Agenturen und Filialen des Chemie-Trusts in der ganzen Welt eingezeichnet sind. Alle Agenturen sind mit geraden Linien mit der Zentrale des Werkes im Rheinland verbunden, sodass das weltumspannende Netz dieser Organisation sichtbar wird.“¹⁸¹

Vor diesem Requisit teilen sich die beiden Industrienationen die Welt untereinander auf.

In der Zeit des Kalten Krieges dienen Weltkarten in Filmräumen der Kennzeichnung des Kampfes um Macht und Einflusssphären, auch in Gegenwartsstoffen. Komödiantisch greift dies Billy Wilder in *One, Two, Three* (1961) auf. Eine Weltkarte, die in Mr. MacNamaras Büro fast die gesamte Längswand einnimmt, zeigt, welche Länder Coca-Cola bereits „erobert“ hat und welche noch „dürsten nach der Pause, die erfrischt“. Die sowjetische Kommission wird in dem Büro vor der Karte platziert. Sie wollen mit dem Direktor der West-Berliner Filiale ins Geschäft kommen, um ihrerseits die Welt mit Produkten aus der volkseigenen Produktion zu erobern.

Auch der letzte Teil der fünfteiligen DDR-TV-Serie *Krupp & Krause*, bzw. *Krause & Krupp* (1969, R: Horst E. Brandt; Heinz Thiel) macht mit diesem Requisit deutlich, wer Gewinner und Verlierer im Kalten Krieg sein wird. Er endet mit der Leipziger Messe 1968, wo der ehemalige Dreher bei Krupp Fred Krause, nun als Direktor des Ernst-Thälmann-Werkes bei internationalen Verhandlungen auftritt. An Souveränität und technischem Knowhow kaum zu überbieten, muss selbst die westliche Firma Krupp einsehen, dass ihr bei der DDR-Firma ein souveräner und überlegener Verhandlungspartner gegenübersteht. Das Büro auf dem Messegelände, in dem Direktor Krause mit seinem ehemaligen Chef von der Firma Krupp nun

auf Augenhöhe verhandelt, ist ein mit Glaswänden und glänzenden Raumsegmenten modern eingerichtetes Zimmer, ausgestattet mit sämtlichem technischem Komfort. Hinter dem Schreibtisch des Direktors Krause nimmt eine Weltkarte die Wand ein, auf der die einzelnen Kontinente in Gold hervorstechen. Raumausstattung und Karte stellen eine optimistische Zukunftsvision der DDR-Wirtschaft dar, die bald begehrter Handelspartner aller Länder der Erde sein werde.

Der Globus in Haucks Büro in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) steht wie die Weltkarte für den Eroberungshunger sowohl der Industrie als auch Hitlers. Nachdem Hauck sen. auf der Karte den Nutzen der eroberten Gebiete im Osten Deutschlands für seine Firma erläutert hat, zeigt das nächste Bild Hauck jun., der neben dem Globus steht, die Hand besitzergreifend auf der Sowjetunion ruhend. Die weltweiten Eroberungen lassen ihn und den hinzutretenden McFuller, der nun seinerseits seine Hand auf die Sowjetunion legt, von „ungeahnten, ungeheuren Perspektiven“ schwärmen und von einem Kontinent, der bald „deutsch“ sein werde.

Die letzte Szene in Haucks Büro findet ohne den Amerikaner statt. Kurz nach dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944, zu dessen Initiatoren im Film die Industriellen erklärt werden, haben sich die Haucks mit weiteren Vertretern ihrer Zunft im Büro um einen Radioapparat versammelt, aus dem sie erfahren, dass Hitler das Attentat überlebt hat. Das Arbeitszimmer erscheint in dieser Szene in einem desolaten Zustand. Das große Wandbild und verschiedene Arbeiterskulpturen sind verschwunden, der Putz bröckelt von den Wänden. Die Karte markiert die veränderte Frontlinie im Osten, die sich Richtung Westen verschoben und zum Verlust der in der Sowjetunion errichteten KZ-Betriebe der Haucks geführt hat. Eine schwarz glänzende Büste Adolf Hit-

lers ragt auf der rechten Seite ins Bild und steht für die Präsenz des Kriegstreibers, den Geist, den die Kapitalisten riefen und den sie nun nicht mehr loswerden. Der Globus im Hintergrund ist mit einem grauen Tuch verpackt, als würde sein Abtransport erwartet. Er steht für die Welt, die die Haucks mit Unterstützung des Amerikaners beherrschen wollten, die sich ihrem Zugriff aber wieder entzogen hat.

Überdimensionale Globen gehörten zur Ausstattung der offiziellen Räume von Hitler oder Goebbels wie deren Büros in der Neuen Reichskanzlei oder Hitlers „Berghof“.¹⁸² Durch Wochenschaubilder und Fotografien beispielsweise auf Postkarten waren diese Räume und ihre Ausstattung allgemein bekannt. Sowjetische Soldaten ließen sich nach dem Sieg über Hitlerdeutschland in der Neuen Reichskanzlei mit dem Globus in Hitlers Arbeitszimmer fotografieren (**Abb. 202**).

Für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) waren Szenen im Arbeitszimmer Hitlers in der Neuen Reichskanzlei geplant.¹⁸³ Auf Entwürfen dazu ist auch der Globus zu sehen. Im Film fehlen Szenen in der Neuen Reichskanzlei. Doch indem der Globus in die Räume der Haucks versetzt wurde, wird über diesen markanten Gegenstand eine inhaltliche Verbindung zwischen den Industriellen und Hitler gezogen. Globen wurden für Hitlers Welteroberungsfantasien sinnfälliges Symbol und gelangten früh als Charakteristikum in die Ausstattung von Räumen, die den Eroberungshunger der Nationalsozialisten hervorheben sollen.

Chaplin griff in einem Tanz mit einem luftgefüllten Erdball als Adenoid Hynkel (= Hitler) in *The Great Dictator* (1940) den Globus als Sinnbild für Hitlers Eroberungspolitik auf.¹⁸⁴ Bis in die heutige Zeit ist er häufig ein filmisches Attribut bei der Interpretation Hitlers. In *Mein Führer – die wirklich wahre Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) dient er der karikaturesken Charakterisierung Hit-



Abb. 202 Boris Puschkin: *Sowjetische Soldaten betrachten den Globus in Hitlers Arbeitszimmer in der Neuen Reichskanzlei, 1945*, Fotografie, Berlin © DHM

lers. Szenenbildner Christian Eisele (*1967) errichtete das Büro Hitlers in der Neuen Reichskanzlei. Es ist – wie sein Original – überdimensional groß. Auch die Möbel lassen den *Führer* klein erscheinen. Nur der Globus ist kleiner als sein historisches Vorbild. Er fungiert als geheime Hausbar,¹⁸⁵ aus der sich Hitler aber nicht Alkoholika, sondern verschiedener Medikamente bedient, womit auf seine Ablehnung von Alkohol und seine wahrscheinliche Medikamentenabhängigkeit angespielt wird. Hier wirken einerseits die Bilder Chaplins nach, andererseits wird auf das Ego Hitlers angespielt, das in diesem Film komödiantisch und gleichzeitig psychologisiert interpretiert wird und durch einen sehr kleinen Globus mit seiner Barfunktion (bekannt aus bürgerlichem Ambiente) symbolisiert wird.

In dem sowjetischen Film *Der Fall von Berlin* (1950) wird der karikaturesk überzeichnet agierende Hitler mit dem überdimensionalen Globus in der Reichskanzlei im Zusammenhang mit unterschiedlichen Stadien des Kriegsverlaufs durch die Kameraaufnahme interpretiert: Als große Eroberungen in West und Ost zu verzeichnen sind, erfasst die Kamera den jubelnden Hitler hin-

ter einem sehr groß erscheinenden Globus. In einer späteren Szene, als der Krieg durch die näher rückende Rote Armee nicht mehr zu gewinnen ist, scheint sich durch die veränderte Perspektive die Kugel hinter Hitler zu verkleinern und in weite Ferne zu rücken.

Auch in dem US-Kriegsfilm *Patton* (1970, R: Franklin J. Schaffner) steht im Bunker im Hintergrund ein Globus, der in diesem Falle geradezu wie ein antikes Relikt erscheint, da die Umgebung ansonsten vor allem mit moderner Technik und Karten ausgestattet ist. Auch abseits von einer Interpretation Hitlers ist der Globus ein häufig verwendetes Symbol, wenn es um die Darstellung von Weltoberungsambitionen geht. Häufig taucht er im Zusammenhang mit der Erwähnung der ehemaligen deutschen Kolonien in NS-Filmen auf, so z. B. in *Carl Peters* (1941, R: Herbert Selpin) oder zu Beginn von *Opfergang* (1944), wo dem Seereisenden Albrecht Froben von der Ortsgruppe Hamburg des deutschen Kolonialbundes ein überdimensionaler Globus geschenkt wird, auf dem er in der folgenden Szene seinem Freund, dem Gelehrten Mathias seine Reiseroute zeigt, die ihn unter anderem durch die ehemaligen deutschen Kolonien Togo und Kamerun geführt habe. Der Globus charakterisiert einerseits den Protagonisten Albrecht Froben, den als Weltreisender und Lebemann, im Verlaufe des Filmes zwei grundverschiedene Frauen übermenschlich lieben. Gleichzeitig betont der Film mit der Äußerung des Sprechers des Deutschen Kolonialbundes, dass Froben mit seiner Weltreise eine „Pionierarbeit im Dienste des deutschen Kolonialgedankens“ geleistet habe und auch sein Freund erwähnt seine Leistung, da er die Verbindungen zu vielen Ländern mit Deutschland wieder hergestellt habe. Der Globus fungiert somit als Zeichen der weltweiten Bedeutung Deutschlands, das im Gegensatz dazu zur Drehzeit bereits mit den meisten Nationen ausschließlich kriegeri-

sche Auseinandersetzungen führte und sich militärisch auf dem Rückzug befand.

Der Globus hat nicht erst seit den Nationalsozialisten eine starke Symbolwirkung. In zahlreichen Gemälden wird er seit hundert Jahren als bedeutungsschweres Symbol eingebracht, so z. B. in einem Werk des frühen 17. Jahrhunderts, wo es für den Anspruch auf ein weltumspannendes Kolonialreich steht: Kaiser Karl V. (1500–1558), seit 1516 spanischer König, wird in einem Gemälde von Rubens nicht nur mit seinen Herrscherinsignien, sondern auch mit einem hell beleuchteten riesigen Globus abgebildet. Ähnlich verhält es sich mit dem Globus im Staatswappen der Sowjetunion (1956–1991), der hier nicht nur auf den Umsturz der Gesellschaftsordnung im eigenen Land verweisen soll, sondern die weltanschauliche Ansicht visualisiert, dass sich der Kommunismus weltweit durchsetzen wird.

Auch heute noch vermitteln überdimensionale Globen im Film den Eindruck von Weltmacht: In dem Barry-Levinson-Film *Wag the Dog* (1997) planen der Leiter des Wahlkampfteams und ein Filmproduzent einen fiktiven medial inszenierten Krieg, um ihrem Präsidentenkandidaten zum Wahlsieg zu verhelfen. Mit einem Globus, der ähnlich groß wie der aus Hitlers Büro ist, und der niedrigen Aufnahmeperspektive wird das Verhalten der Protagonisten, die mit Hilfe der Medien das Volk eines ganzen Landes betrügen wollen, indem sie einen Krieg erfinden, als anmaßend interpretiert.

Der Kaiserhof – Luxushotel und Hitlerquartier

Der Stummfilm *Die freudlose Gasse* (1925), für den Otto Erdmann zusammen mit Hans Sohnle das Szenenbild entwarf, beginnt seine Geschichte in einem Armenviertel in Wien im Jahr 1921 mit einer Warteschlange

vor einer Fleischerei. Der Film erzählt von der Nachkriegszeit, in der auf der einen Seite bitterarme Menschen stehen, die sich für ein wenig Essen prostituieren müssen, auf der anderen die wenigen durch Aktienbetrug reich gewordenen Börsenspekulanten. Letztere und die sie begleitenden, nach der neuesten Mode in Pelz und Glitzer gehüllten Frauen werden durch Hotelräume charakterisiert. Pabst verbildlicht damit eine Umgebung, die auch in der Literatur der 1920er und 1930er Jahre häufig als Handlungsort gewählt wird, um die Gegensätze einer Klassengesellschaft betonen zu können.¹⁸⁶

Moderne Luxushotels wurden in Großstädten um die Jahrhundertwende gebaut und für ein zahlungskräftiges Publikum eingerichtet. Zum gehobenen Standard gehörte fließendes Wasser und Telefon. Oft waren die Zimmer mit neobarocken und Neorokokomöbeln ausgestattet. Die Gestaltung der Gebäude innen und außen war der Schlos-sarchitektur entlehnt. So zeigten sie sich als Paläste für eine reiche und gesellschaftlich dominierende Schicht.¹⁸⁷

Erdmann zeichnete rund 30 Jahre nach dem Pabstfilm erneut für die filmische Gestaltung eines Hotelinnenraumes verantwortlich, der wieder eine Gegenwelt zur hungernden und arbeitslosen Bevölkerung in den 1920er Jahren charakterisieren sollte. Für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) entwarf er Teile des Berliner Hotels *Kaiserhof*.

Der *Kaiserhof* war das erste Luxushotel Berlins. Es wurde 1875 am Wilhelmplatz 3–5 eröffnet und im November 1943 bei Luftangriffen komplett zerstört. Nicht nur der Außenbau, auch das Aussehen einzelner Innenräume wie der großen Halle, dem sogenannten Palmensaal, war durch Postkarten und Werbebroschüren bekannt (**Abb. 203**). Für den Film wurden die Eingangshalle und der große Saal getreu dem originalen Vorbild in der Großen Südhalle der Babelsberger Studios errichtet.

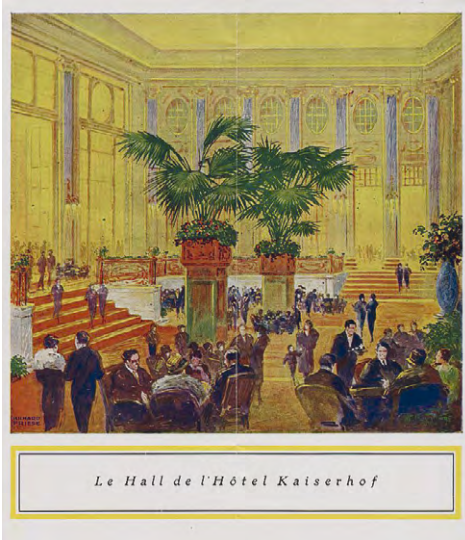


Abb. 203 Richard Friese: *Hotelhalle Kaiserhof*, Druck auf Faltblatt, o. J.

Ein Faltblatt aus der Glanzzeit des Hotels, von dem Berliner Maler Richard Friese gestaltet, wirbt mit einer Grafik der Hotelhalle. Friese hat sie in Gelb- und Orangetönen wiedergegeben. Unaufdringlich bewegt sich in diesem Ambiente das gehobene Publikum. Dagegen fällt die kalte violett-grüne Aufmachung im Film auf (**Abb. 204**): Vor rosa-violetter Wand mit der vom Original bekannten Gliederung durch über die gesamte Höhe gehende Pilaster, zwischen denen je eine hochrechteckige Glastür und darüber ein ovales Fenster angeordnet sind, stehen giftig grün die Palmen in goldenen Behältern ab, die in der Mitte des Raumes auf hohen Podesten stehen. Um diese wurden mehrere Tische und rotgepolsterte Stühle gruppiert.

Zwei Sequenzen spielen in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) im Palmensaal. Nach den Szenen der Demonstranten, die von einem Hausdach aus von Soldaten beschossen werden,¹⁸⁸ blendet der

Film in den Kaiserhof über, in dem Freikorpsstruppen ihr Lager aufgeschlagen haben. Hier meldet Major Zinker die erfolgreiche Verhaftung Liebnechts und Luxemburgs an Hauptmann Allan. Er habe sie im Hotel Eden abgeliefert. Auf die Frage, was mit den beiden nun geschehen solle, zieht der Hauptmann, statt einer Antwort, einem hinter ihm stehenden Soldaten das Bajonett aus dem Gürtel und köpft damit eine Sektflasche. Die Kamera erfasst während dieses Wortwechsels im Hintergrund randalierende, betrunkene und mit Mädchen pousierende Soldaten.

Diese Episode bezieht sich auf historische Ereignisse vom 15. Januar 1919, bei denen die KPD-Gründer Liebnecht und Luxemburg von der Garde-Kavallerie-Schützen-Division ins Berliner Hotel Eden (gelegen an der Straßenecke Budapester Straße/Kurfürstenstraße/Nürnberger Straße) gebracht, dort misshandelt und getötet, bzw. zu ihrer Ermordung gefahren wurden. Auch das 1911/12 von dem Architekten Moritz Ernst Lesser (1882–1958) erbaute Hotel Eden gehörte zur Luxusklasse und ist durch diesen Vorfall zu trauriger Berühmtheit gelangt. Es spielt in fast allen Filmen über Liebnecht oder Luxemburg eine Rolle.¹⁸⁹



Abb. 204 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

Obwohl in *Trotz alledem!* (1972) auf Szenen mit Liebknecht oder Luxemburg im Hotel Eden verzichtet wurde, da die Heldenfiguren weder als Gemarterte, noch sterbend inszeniert werden sollten, sollte das Hotel selbst zu sehen sein. Der Außenbau wurde an einem Ersatzort, vor dem 1892 erbauten Mehrfamilienhaus Palais Roßbach in Leipzig in der Beethovenstraße, aufgenommen (Abb. 205).¹⁹⁰ Das reich mit Stuck verzierte späthistoristische Eckgebäude von Arwed Roßbach (1844–1902) mit seinen seitlichen turmartig ausgebildeten Ecken konnte glaubhaft ein Hotelgebäude aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verkörpern. In den Filmstudios wurde eine großzügig geschnittene Hotelhalle mit Palmenkübeln, Marmorkamin, Kristalllüstern, Seidentapeeten und Bar mit Spiegelwand gebaut, die die obersten Militärs, den alten Adel, die Großindustriellen und den neuen Oberbefehlshaber der Reichswehrtruppen, SPD-Mitglied Gustav Noske charakterisieren.

Da in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) Liebknechts und Luxemburgs Verhaftung und Mord ebenfalls nicht zu sehen sein sollten, musste auch das Hotel Eden nicht gebaut werden. Da das Gespräch über ihre Ermordung jedoch in einem Hotel stattfindet, wird auf diese historische Tatsache



Abb. 205 Screenshot aus: *Trotz alledem!* (1972)

verwiesen und eine Kontinuitätslinie zur späteren NSDAP-Zentrale im Kaiserhof gezogen.

Die zweite Sequenz im Palmensaal sollte das starke Gefälle zwischen Arm und Reich – ähnlich wie in *Die freudlose Gasse* (1925) – ins Bild bringen. Erneut gehen den Hotelszenen Demonstrationsbilder voran, dieses Mal deutschlandweit gegen Arbeitslosigkeit und Inflation 1923. Der sich stets vergrößernde Demonstrationszug passiert das Hotel. Bereits im Entwurf heben sich die roten Fahnen innerhalb der Menschenmasse vor dem Grün der Hotelhalle und des Palmensaales ab (Abb. 206). Auf allen farbig kolorierten Bleistiftzeichnungen für die Hotelinnenräume dominiert die Farbe Grün. In zarten Pastelltönen hat Erdmann Hoteleingangshalle und den daran anschließenden Palmensaal aus verschiedenen Perspektiven meistens ohne die vielen Hotelgäste dargestellt. Die Entwürfe Erdmanns und Schillers lassen die negative Auslegung der Hotelräume noch nicht erkennen. Das gelingt erst im Film mit Hilfe von Kostümen, Farben und dem Verhalten der Protagonisten in diesem Ambiente.

Schillers Grundrissentwurf gibt die Teile des Studiobaus wieder: Durch den überdachten Vorbau führt eine Drehtür in das Gebäude, zwischen zwei Säulen hindurch in eine Halle mit Treppenhaus, von da aus in den Palmensaal (bei Schiller als „Teehalle“ bezeichnet), der den Blick in den anschließenden Tanzsaal (bei Schiller „Großer Festsaal“ genannt) bietet.

„Hotel Kaiserhof – Palmensaal. (Abend) Bilder des Inflationsbetriebes im Luxushotel vorüber. Die Kamera fährt durch den Saal und folgt zwei Kellnern. Der erste trägt ein Silbertablett mit einem Hummer, der zweite einen Sektkühler mit Flasche. [...] Die Damen tragen die extravagantere Mode der Inflationszeit. Dicke Frauen mit Brillanten und Perlen, Raffke-



Abb. 206 Otto Erdmann: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

typen, ehemalige Offiziere, Animiermädchen, Militärs, Angehörige der interalliierten Kontrollkommissionen in englischen, französischen und amerikanischen Uniformen, Schiebergestalten, Makler und andere Inflationstypen. Die Kapelle spielt. Es wird Shimmy getanzt. Der Refrainsänger singt: Ausgerechnet Bananen...“¹⁹¹

Die Kostüme des Hotelpublikums entsprechen ihrem wenig vornehmen und dekadenten Wesen und ihrem ungehobelten Verhalten. Die Farbdramaturgie wurde vom Kostümbildner Walter Schulze-Mittendorf auf die Kleider der Anwesenden im „Kaiserhof“ angewendet. Es dominieren Grün und Violett. Wertende Bezeichnungen wie „Mollige“, „Eine Frau Raffke“, „Übriggebliebener“,

„Trockene Reaktionäre“, „Nutte“ oder „Müde Koksnutte“ auf den Figurinen von Schulze-Mittendorf verweisen auf den negativen Charakter der Protagonisten. Höhepunkt bildet eine „Revueschönheit“, die laut aufschreit, als ein Sektkorken knallt und ein Gast vermutet: „Es wird geschossen.“ Sie löst eine Massenflucht aus dem Hotel aus.¹⁹² Nicht nur ihr rüschenbesetztes Kleid in Violett und Rosa, sondern auch eine Kurzhaarfrisur in Grün entspricht dem Farbschema (Abb. 207, 208).

In ihrer Überzeichnung erinnern die Figuren an kritische Darstellungen der Zeit, wie z. B. Otto Dix' (1891–1969) Triptychon *Großstadt* von 1927/28. Auch hier wird Arm und Reich einander gegenübergestellt. Während auf den Seitenflügeln Prostitution und Kriegsinvaliden das Elend der Zeit nach dem Ers-



Abb. 207 Walter Schulze-Mittendorf, Kostümbildentwurf für *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

ten Weltkrieg verkörpern, tanzen im Mittelfeld reich gekleidete Leute zu einer Jazzband in einer Bar. Wie in dem die Ambivalenz der Goldenen Zwanziger hervorhebenden Gemälde von Dix tritt auch im Palmensaal in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) eine Jazzband auf. Einem der Musiker wurde das Gesicht schwarz eingefärbt. Dieses sogenannte Blackfacing war in den 1920er Jahren mit den Jazzbands nach Europa gekommen. Es unterstreicht die Herkunft des Musikstils aus Amerika, der als dekadente Modeerscheinung des Klassenfeindes in den 1950er Jahren in der DDR verpönt war. Blackfacing war be-

kannt aus Filmen wie z. B. Hitchcocks *Young and Innocent* (1937), bei dem eine Band in einem Grandhotel derartig geschminkt auftritt. Die Band in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) spielt *Ausgerechnet Bananen*, wozu in exaltierten Tanzbewegungen von zahlreichen Gästen *Shimmy* getanzt wird, ein amerikanischer Modetanz der 1920er Jahre.¹⁹³

Durch die eigenwillige Farbgebung erscheinen die Szenen im Kaiserhof stark überzeichnet. Diese Wirkung wird gemildert, wenn die Bilder in Schwarz-Weiß ablaufen. Für das DDR-Fernsehen verfilmte Hans-Joachim Kasprzik (1928–1997) 1964 den Vierteiler *Wolf unter Wölfen* nach dem gleichnamigen Roman von Hans Fallada (1893–1947) aus dem Jahr 1937. Die Zeit der Inflation in den 1920er Jahren wird u. a. durch Einfügen von Szenen aus *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) illustriert. Es wurden Bilder im Kaiserhof sowie der Demonstrationzug gegen die Inflation und die Teuerung von Brot vor einem Bäckerladen verwendet. In Teil Zwei und Drei der Falladaverfilmung wurden diese Bilder aus dem Thälmannfilm jeweils mit Szenen aus Ruttmanns *Berlin, die Sinfonie einer Großstadt* (1927) verbunden. In Schwarz-Weiß kann der Zuschauer nur noch schwer unterscheiden, welche Teile den 1920er und welche den 1950er Jahren entstammen. In

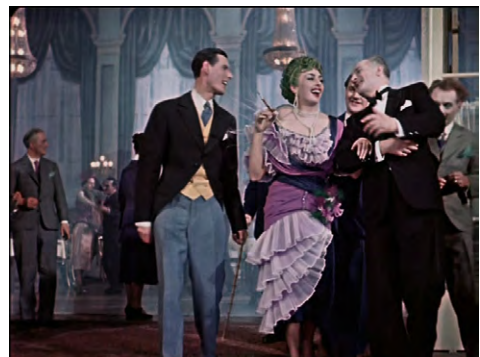


Abb. 208 Screenshot aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

derartigen Weiterverwendungen von Szenen aus Maetzigs Zweiteiler könnte der Ursprung für das Auftauchen dieser Bilder als vermeintliche Originalaufnahmen liegen, die bis heute in Dokumentarfilmen zu sehen sind.

Neben den Demonstranten vor dem Hotel sollte ursprünglich ein weiteres Gegenbild der dekadenten Oberschicht gezeigt werden: Maßstabsgetreue Entwurfszeichnungen von Schiller zeigen den Kohlenkeller des Hotels. Durch ihn sollte die feine Gesellschaft vor den Demonstranten auf der Straße flüchten:

„Der Weg zu den Wirtschaftsräumen führt erst einige Stufen hinunter und dann durch Heizungsräume zu einem rückwärtigen Hof. Er ist voll mit hastenden, flüchtenden Gästen.

Die Heizer und andere Hotelangestellte betrachten belustigt die in panischem Schrecken fliehenden Gäste.“¹⁹⁴

Diese Darstellung von Ober- und Unterwelt mit einer strikten Trennung zwischen Herrschenden und ausgebeuteten Arbeitern, die im Untergrund und von der Oberschicht unbemerkt für diese schuften, erinnert an den Stummfilmklassiker *Metropolis* (1927). Im Thälmannfilm erscheint diese Sequenz nicht.

Mit der Darstellung der „Inflationsgesellschaft“ im Kaiserhof konnte Maetzig eine Entwicklungslinie von der Weimarer Republik bis zur NS-Zeit ziehen. Im Hotel Kaiserhof hatte Hitler ab 1932 auf einer Etage seine provisorische Parteizentrale eingerichtet, bevor er 1933 an die Macht gelangte. Ein historischer Fakt, der auch später für die Verfilmung in den 1980er Jahren für den Generalsekretär des ZK der SED, Erich Honecker wesentlich bei der Filmraumgestaltung war:

„Wichtig sei auch, die Nazis so zu zeigen, wie sie waren. Ein Film ohne Kaiserhof sei für ihn [Honecker] nicht denkbar.“¹⁹⁵

Mit dieser Aussage von oberster Stelle war die Einrichtung dieser Umgebung für *Ernst Thälmann* (1986) obligatorisch.

Während in *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) der Palmensaal und Eingangsbereich des Kaiserhofs wiedererkennbar in den Studios errichtet wurden, war das für Hitlers Hotelzimmer nicht nötig, da Bilder dieser Räume nicht veröffentlicht worden waren. In den 1980er Jahren wird kaum noch ein Zuschauer gewusst haben, wie das Haus und seine Räume vor über 40 Jahren ausgesehen haben. Im Fernsehfilm wird das Hotel weder namentlich genannt, noch im Außenbau wiedererkennbar gezeigt. Es definiert Hitler und die NSDAP als von der Industrie geförderte und damit finanziell gut aufgestellte Partei, die ihre Politik abgeschottet von der Öffentlichkeit in Hotelzimmern macht, während Thälmann mit den Parteigenossen im Karl-Liebknecht-Haus, dem offiziellen Parteigebäude, Politik für die Arbeiter – und damit die Mehrheit der Bevölkerung betreibt, wobei er ehrlich und offen wirkt.

Obwohl für *Ernst Thälmann* (1986) keine dem Filmmaterial geschuldete Farb-dramaturgie entwickelt wurde, heben sich die in den Studios in kühlem Blau ausgestatteten Hotelräume Hitlers von allen anderen ab. Die barocke Wandgliederung, Kerzenlüster an der Decke und neobarocke Möblierung erinnern an Schlossarchitekturen und nehmen den Herrschaftsanspruch ihrer Bewohner auf (**Abb. 209**). Ein Gemälde des Preußenkönigs Friedrich Wilhelms III. in Uniform an der Wand passt zur gehobenen unterkühlten Atmosphäre, wenn auch überraschend kein Porträt Friedrichs II. gewählt wurde.¹⁹⁶ In beiden Thälmannzweiteilern war Hitler als Gast auf Partys der Industriellen und in deren Hinterzimmern inszeniert und als von diesen kontrolliert gezeigt worden. In *Ernst Thälmann* (1986) lädt Hitler die Großindustriellen nun seinerseits zu sich ins Hotel ein.



Abb. 209 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 1 (1986)

Neben den Empfangsräumen wurde in den Studios Hitlers Arbeitszimmer im Hotel gebaut. Durch eine geöffnete Tür erfasst die Kamera auch das Schlafzimmer und das Badezimmer nebenan. Das Arbeitszimmer ist in dunklen Tönen gehalten: Holzverkleidungen und Schreibtisch sind dunkelbraun, die Tapeten beigefarben, die Vorhänge dunkelrot. Dekoriert mit Landschaftsdarstellungen betonen die Räume ihren Luxuscharakter und damit den Anspruch ihrer Bewohner, erzählen jedoch nichts über Hitler als Privatperson, ein Aspekt, der bis heute nur in Komödien verräumlicht wird, z. B. in: *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), wo Hitler in seiner Badewanne mit kleinen Booten spielt, als Bettwärmer und sogar beim Liebesakt mit Eva Braun inszeniert wird, Motive die den „Führer“ auf ein menschliches Maß reduzieren.

Hitlers Wohnung und Parteizentrale im Kaiserhof wurde auch für Maetzig's *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) gebaut. Doch wird der Ort nicht benannt oder im Außenbau sichtbar gemacht. Der farbige Entwurf zeigt ein großzügig geschnittenes Hotelzimmer und betont seinen gehobenen Standard durch Holzvertäfelung Kamin, Stuckdecke und Kerzenlüster (Abb. 210). Der

Blick durch zwei geöffnete Türen in angrenzende Räume erinnert daran, dass Hitler eine gesamte Etage als Wohnung und Parteizentrale gemietet hatte, die Zimmer über ein eigenes Bad verfügten und mit ihren exklusiven Möbeln zur Luxusklasse gehörten.

Ein Gegenbild zu diesen Hitler charakterisierenden Räumen ist das kleine Hotelzimmer in Leipzig, ausgestattet lediglich mit einem einfachen Bett und einem Waschbecken daneben, das Thälmann in *Ernst Thälmann Teil Zwei* (1986) während seiner Wahlkampfreisen bewohnt. Es zeigt einerseits, dass auch der Arbeiterführer ein vielbeschäftigter Politiker ist, der durch Deutschland reisen muss, interpretiert andererseits seine Bescheidenheit.¹⁹⁷

Medienkampf – Illusionäres Kino versus seriöse Redaktionsstube

Der DEFA-Film *Und wieder 48* (1948) beginnt mit einer Sequenz, die den Filmdreh eines Historienfilms zeigt.¹⁹⁸ Im weiteren Verlauf der Handlung befasst sich der Nachkriegsfilm mit der Frage, wie Geschichte in einem Film erzählt werden muss, und stellt fest, dass es dafür einen richtigen und einen falschen Weg gibt. Dass Geschichte filmisch vermittelt werden kann, wird nicht in Frage gestellt, doch da filmisch erzeugte Bilder eine Ideologie in ihren Geschichtsdarstellungen mittragen können, muss dies bei der Produktion berücksichtigt werden.

In allen drei Thälmannproduktionen spielen der Film oder seine Vorgängermedien eine Rolle bei der Vermittlung von Geschichte. Geschichte dies im Zusammenhang mit den Nationalsozialisten ist es zumeist eine negative, was sicher damit zusammenhängt, dass Kinofilme für die Nationalsozialisten eines ihrer wichtigsten Propagandamittel waren.

„Der Kinosaal wurde zum Ort der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft, wo



Abb. 210 Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), Ausführung: Willi Eplinius

der Führer durch seine übergroße Leinwandchimäre das Volk beherrschte.¹⁹⁹

Von Beginn an staatlich gelenkt, wurden unter der Leitung des Reichspropagandaministers Goebbels durch Wochenschauen und Spielfilme die Botschaften der Nationalsozialisten über die Lichtspielhäuser in Deutschland verbreitet.²⁰⁰ Kino und Spielfilme sind häufig in DEFA-Filmen über die NS-Zeit in diesem Sinne eingebracht, wie z. B. in *Der Fall Gleiwitz* (1961) wo SS-Hauptsturmführer Naujocks bei einem Kinobesuch gezeigt wird oder *Dein unbekannter Bruder* (1982), in dem der gerade aus dem KZ entlassene Antifaschist Arnold Clasen als Filmvorführer arbeitet. Es wird dabei stets auf die Funktion des Kinos im NS-Staat verwiesen, wo das

Gezeigte eine Verbindung von Unterhaltung und Propaganda darstellte, was in dieser Form die DDR-Filmemacher ablehnten.

Dank der Unterstützung des Medienunternehmers Alfred Hugenberg (1865–1951)²⁰¹ waren die Nationalsozialisten schon vor ihrem Wahlsieg finanziell in der Lage, das weitreichende Medium Film für ihre Propaganda zu nutzen. Wenn auch die Filmproduktionsgesellschaft der politischen Linken, die Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, Filmproduktionen förderte, war der kommunistische Einfluss auf dieses Medium im Vergleich zu den Nationalsozialisten gering.²⁰²

Das nehmen die Thälmannfilme und andere DEFA-Produktionen auf. Der Zetkinfilm *Wo andere schweigen* (1984) setzt nach

dem Vorspann mit einer Kinovorführung in dem sowjetischen Sanatorium ein, in dem Zetkin lebt. Sie und andere Zuschauer sehen Goebbels beim Agitieren auf der Leinwand. Die originale Filmszene mit dem damaligen Berliner Gauleiter Goebbels fügt sich nahtlos an den Vorspann des Zetkinfilms, der mit Fotografien und Geräuschen eine Collage des Jahres 1932 entwirft. Originale Film- und Fotodokumente verbinden sich mit den originalen Bildern von Goebbels und stellen einen fließenden Übergang zu den Spielfilm-szenen her, die so glaubwürdiger werden.

In der Originalaufnahme agiert Goebbels vor einer kahlen Wand. Seine Worte und seine Person sollten die Zuschauer überzeugen. Gegen diese Inhalte setzt der Film den fiktiven Bildreporter Fritz, der seine Fotos von gewalttätigen Aktionen der Nazis in die Redaktion der *Roten Fahne* trägt. In dieser wird auf engem Raum gegen die Propaganda der Nationalsozialisten geschrieben. Fritz belegt diese mit seinen Fotografien. Wie zufällig wirken die vielen Porträts von Lenin, Marx und Liebknecht an die Wand der Redaktion angebracht und unterstreichen die geistige Haltung, der Redakteure.

Ein Medienkampf zwischen Nationalsozialisten und Kommunisten wird auch in *Ernst Thälmann* (1986) inszeniert. Teil Zwei bezieht sich auf reale Vorfälle aus dem Jahr 1930: Der amerikanische Antikriegsfilm über das Frontgeschehen im Ersten Weltkrieg *All Quiet on the Western Front* (1930) nach dem Roman von Remarque kam erst in einer von der Zensur stark gekürzten Version in die deutschen Kinos. Goebbels trat eine Kampagne gegen den Film los, bei der u. a. SA-Trupps Krawalle in den Kinos bei Filmvorführungen organisierten.²⁰³ Diese Ereignisse inszeniert der Thälmannfilm:

„Willi und Hannelore sitzen mit vielen anderen im Zuschauerraum und sehen den Film ‚Im Westen nichts Neues‘. Sie

erleben einen besonders eindrucksvollen Ausschnitt, der die Grausamkeit des Krieges zeigt.

Plötzlich erlischt das Bild auf der Leinwand. Glas splittert. Scheiben klirren. Das Gebrüll eines SA-Trupps wird hörbar, der vor dem Theater und im Vorführraum randaliert.“²⁰⁴

In der Kinovorführung wurde aus dem US-Film eine Szene mit langem Kameraraschwenk von der Front gezeigt, bei der deutsche Soldaten die angreifenden, über Gräben springenden Franzosen mit Maschinenpistolen gnadenlos niedermähen und im Nahkampf töten. Zwischen diese Bilder von 1930 wurden die entsetzten Gesichter des Kinopublikums – mit Willi und Hannelore im Zentrum – geschnitten.

Die Kinobesucher werden von dem SA-Trupp brutal aus dem dunklen Kinoraum getrieben. Als Willi gegen die Randalierer einschreiten will, hält Hannelore ihn am Arm zurück. Die Menschen haben Angst vor den Randalierern. Das folgende Bild zeigt den Kinovorplatz, wo die Ausschreitungen gegen den Antikriegsfilm weitergehen:

„SA-Leute reißen Werbeplakate und Fotos für ‚Im Westen nichts Neues‘ herunter. Unter ihnen befindet sich Klaus, der mit einem Stein Schaukästen zertrümmert, Szenefotos herausreißt und sie zerfetzt. Eine Vorankündigung für den Film ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ bleibt dagegen unberührt. Das Transparent mit dem Filmtitel wird abgerissen. Vereinzelt werden Stühle zerschlagen. Aus dem Fenster des Vorführraumes werden Filmrollen geworfen, die sich auf dem Pflaster aufspulen. Ein SA-Mann zündet den Film an. Ein Werbeaufsteller wird mit Axthieben zerschlagen. Das Bild hat den Charakter einer Orgie, die kommende Zerstörungen ahnen lässt.“²⁰⁵

Während die Vernichtung von Plakaten, Fotos und Filmmaterial von *All Quiet on the Western Front* (1930) gezeigt wird, erfasst die Kamera in einem Schwenk auch den Aufsteller für *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (1930, R: Gustav Ucicky) neben dem Kinoringang (Abb. 211). Wie zu dessen Schutz hat sich davor der Anführer des SA-Trupps postiert, der zur Vernichtung des von ihm so bezeichneten „jüdischen Schund[s]“ und „pazifistischen Scheiß“ anspornt.

Das Flötenkonzert von Sanssouci (1930) erschien im gleichen Jahr wie *All Quiet on the Western Front* (1930). Neben einer fiktiven Liebesgeschichte schildert er den preußischen König Friedrich II. als geschickten Kriegstaktiker im Jahr 1756. Friedrich II. kommt einem Komplott der Gesandten Österreichs, Russlands und Frankreichs zuvor, die einen Angriff auf Preußen planen.

„Am Ende marschieren die preußischen Truppen. Volle drei Minuten defilieren die Soldaten an Friedrich dem Großen vorbei und einem Krieg entgegen, der – daran ließen die knapp anderthalb Stunden zuvor keinen Zweifel – ein patriotischer und ein ehrenvoller sein würde.“²⁰⁶

Das Flötenkonzert von Sanssouci (1930) steht in einer Reihe filmischer Friedrichdarstellungen, die den preußischen Monarchen zum großen Politiker und siegreichen Feldherren verklären, und steht mit seiner positiven Einstellung zum Krieg im Gegensatz zu *All Quiet on the Western Front* (1930). Die Kriegsgegner waren empört darüber, dass Milestones Film verboten wurde, und reagierten ihrerseits mit Protesten in Kinovorstellungen.²⁰⁷

Das Plakat für *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (1930) ist im Film nur wenige Sekunden lang zu sehen. Auf ihm ist der Schauspieler Otto Gebühr (1877–1954) in der Kostümierung als Friedrich II. aus leich-



Abb. 211 Screenshot aus: *Ernst Thälmann TV*, Teil 2 (1986)

ter Untersicht, mit Dreispitz und strengem Blick nach rechts sofort als der berühmte preußische Herrscher des 18. Jahrhunderts auszumachen. Auf dem unteren Teil des Plakates prangt in gelber Schrift der Filmtitel. Vorlage war die Fotografie, die der originale *Film-Kurier* von 1930 zeigt, der allerdings den kostümierten Schauspieler in Schwarz-Weiß wiedergibt, ein auch durch Autogrammpostkarten verbreitetes Porträt Gebührs in seiner bekanntesten Rolle.²⁰⁸ Im Thälmannfilm wirkt Friedrich II. auf dieser Darstellung diabolisch, erzeugt u. a. durch die Farbigkeit des Plakates. Aus dem strengen Gesicht des Monarchen sticht das Weiß der Augen hervor.

Die Szenen im Innenraum wurden in den Babelsberger Studios aufgenommen. Außen wurde vor dem seit 1934 existierenden Potsdamer *Filmtheater Charlott* in der Leninallee (heute Zeppelinstraße) gedreht. Der Entwurf Kuhns gibt die Straßensituation wieder. Er hat Veränderungen an den Originalbauten in die Fotos vom Schauplatz eingezeichnet (Abb. 212). Der Platz vor dem Kino bot genügend Raum für die Inszenierung der SA-Randale. Die andere Straßenseite wurde mit der durchfahrenden Straßenbahn und dem Blick auf den Bahnhof



Abb. 212 Lothar Kuhn: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann* TV, Teil 2 (1986)

Potsdam West (heute Charlottenhof) mit einer durchfahrenden S-Bahn auf der Trasse als Berliner Schauplatz eingerichtet.²⁰⁹

Der Kinosequenz geht ein Besuch Thälmanns in der Druckerei *Die Rote Fahne* voran. Die 1918 von Liebknecht und Luxemburg gegründete Zeitung war bis 1945 das Zentralorgan der kommunistischen Partei und ihr wichtigstes Medium bei der Verbreitung ihrer Botschaften.²¹⁰ Thälmann erteilt in dieser Szene seinem Redakteur Anweisungen für die Gestaltung der Zeitung im Wahlkampf und übt Kritik am Leitartikel. Sein seriöses Auftreten und die Diskussion um Inhalte bilden einen Kontrast zu den anschließend gezeigten Krawallen der SA-Männer vor dem Kino.

In dem sowjetischen Vorbildfilm *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983) wurde auch Lenin volksnah mit Arbeitern in einer Druckerei in Szene gesetzt. Dadurch wurde einerseits Lenins Arbeiternähe betont und ihm andererseits geistige Überlegenheit attestiert, was ihn wiederum zum idealen Leiter der großen Revolution prädestiniert habe. Die Gegenwelt wurde kurz zuvor gezeigt: In den prunkvollen Sälen des Winterpalais hat die provisorische Regierung Lenins Verhaftung angeordnet.

Eine der bekanntesten Leninikonen ist eine Fotografie von 1918, die den sowjetischen Staatschef am Schreibtisch bei der Lektüre der *Prawda* zeigt. Das ehemalige „regierungskritische Kampfblatt der russischen Kommunisten“, das „zuerst mit Partisanen-Methoden verteilt“ wurde, war jahrzehntelang in der Sowjetunion „das Propaganda-Instrument“ schlechthin.²¹¹

Zeitungsredaktionen stehen durch das durch sie vertriebene geschriebene Wort und dazu abgedruckte Fotografien für Seriosität. Dass die Nationalsozialisten ihre Ideologie ebenfalls über zahlreiche Printmedien verbreiteten, wird nicht ins Bild gesetzt. Stattdessen werden neben den Krawallen im Kino Hitler und Goebbels in *Ernst Thälmann* (1986) in einem Tonstudio gezeigt, wo eine Hitlerrede auf Schallplatte aufgenommen wird. Hitler wird dabei als Selbstdarsteller interpretiert, der eher auf seine Wirkung als auf Inhalte bedacht ist:

„März 1932

8. Bild

Tonaufnahmestudio in Berlin

Atelier – Innen – Tag

Hitler lässt eine Wahlrede aufnehmen.

Wir beobachten ihn, seine Eitelkeit und Selbstüberhöhung. Die Szene zeigt auch,

welche Mittel die NSDAP zur Verfügung gestellt bekommen hat, um ihren Wahlkampf zu führen.“²¹²

An dieser Stelle wird auf den Volksempfänger angespielt, den die Nationalsozialisten bereits kurz nach ihrer Machtergreifung hatten entwickeln und produzieren lassen und der als eines ihrer wichtigsten Propagandainstrumente gilt, da der Radioapparat vergleichsweise billig und für viele Menschen erschwinglich sein sollte.²¹³ Auch in der Malerei wurde dieses Motiv aufgegriffen: Der NS-Künstler Paul Mathias Padua (1903–1981) zeigt in seinem Gemälde *Der Führer spricht* von 1939 eine Bauernfamilie, die in einer Stube unter dessen Porträt Hitlers Stimme aus dem Volksempfänger lauscht. Später nehmen Historienfilme, die sich mit der Zeit des Nationalsozialismus befassen, diese Darstellungen auf, wenn der Einzelne und sein Leben in der NS-Zeit interpretiert werden sollen. In dem DEFA-Film *Rotation* (1949, R: Wolfgang Staudte) z. B. steht der Volksempfänger im neuen Wohnzimmer der Familie Behnke. Der Hauptprotagonist arrangiert sich zunächst mit dem NS-System aus Angst vor Repressalien und weil er daraus Vorteile zieht. In *Stärker als die Nacht* (1954) wird die NS-treue Nachbarsfamilie beim andächtigen Lauschen am Volksempfänger gezeigt.²¹⁴

Das Medium Rundfunk bei der NS-Propaganda nimmt auch *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) auf: Kurz nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 berät sich Hitler im Führerbunker mit seinen Generälen. Während er hysterisch über den Karten cholerische Anfälle bekommt und den Bezug zur Realität auf den Schlachtfeldern verloren zu haben scheint, folgt die Kamera Himmler in einen Nebenraum. Von diesem aus ermöglicht eine Fensterwand den Blick in ein angrenzendes Tonstudio, in welchem Goebbels in einer Radiomeldung davon

spricht, dass „der Sieg noch nie so nahe“ gewesen sei. Ein Fenster auf der anderen Seite des Tonstudios gibt die Sicht auf den Besprechungsraum der Generäle mit Hitler frei, in dem der Führer tobt und somit Goebbels Worte, dass der Führer „wie stets“ „ruhig und gefasst“ und „von dem Endsieg überzeugt“ sei, Lügen straft.

In *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) ist auch eine Kinovorstellung Schauplatz der Auseinandersetzungen von Nationalsozialisten und Arbeiterwiderstand. Die Sequenz beginnt an einer Kinokasse, an der Magda Vierbreiter arbeitet. Sie verkauft Kinokarten und bekommt einen Stapel Programmhefte geliefert. Auf seinem Deckblatt wirbt der *Film-Kurier* für den Propagandafilm *Wunschkonzert* (1940, Eduard von Borsody). Als Magda das Blatt aufschlägt entpuppt es sich in seinem Inneren als Flugblatt, das dazu auffordert, den Verbrechen Hitlers, dem proklamierten totalen Krieg, ein Ende zu machen.

Auf die Produktion des zu Beginn des Zweiten Weltkrieges gedrehten und mit den Prädikaten „Staatspolitisch wertvoll“, „Künstlerisch wertvoll“, „Volkstümlich wertvoll“ und „Jugendwert“ versehenen Films hatte Goebbels intensiv Einfluss genommen. *Wunschkonzert* (1940) erzählt im Vordergrund eine banale Liebesgeschichte, zweier junger Menschen, die sich bei den Olympischen Sommerspielen 1936 begegnen, ihre Romanze aber aufgrund eines geheimen Auftrags des Fliegeroffiziers nicht fortsetzen können. Beide haben jahrelang keinen Kontakt zueinander. Nur über die damals tatsächlich wöchentlich übertragene Musikveranstaltung *Wunschkonzert für die Wehrmacht* richten sie Grüße aneinander. Krieg wird in diesem Film pathosgeladen heroisiert und komödienhaft als großes Abenteuer dargestellt. Im Gegensatz zum realen Kriegsalltag mit heftigen Kämpfen an den Fronten im Jahre 1943 erscheint diese Inszenierung im Rückblick der



Abb. 213 Alfred Hirschmeier: Szenenbildentwurf für *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955)

1950er Jahre besonders verlogen. An diese kommerziell erfolgreiche Filmproduktion der NS-Zeit konnten sich im Jahr der Auf-führung des Thälmannfilms sicher noch viele Zuschauer erinnern.²¹⁵ Im Rückblick auf die NS-Zeit konnten die Filmemacher erwarten, dass das Publikum *Wunschkonzert* (1940) als extremes Beispiel einer manipulativen NS-Propaganda im Gewand eines Spielfilms erkennen würde.

Nach der Kassenszene wechselt das Bild in einen bis auf den letzten Platz besetzten Kinosaal, in dem eine Wochenschau (Original) läuft. In ihr ruft Goebbels in seiner berühmten Rede im Berliner Sportpalast am 18. Februar 1943 das deutsche Volk zur Fort-führung des Krieges auf. Das Kinopublikum wird als vom Kriegsalltag gezeichnet darge-

stellt: neben Berliner Arbeitern besuchen invalide Soldaten in Begleitung von Lazarett-schwestern die Vorstellung. Hirschmeiers Entwürfe machen deutlich, wie die Kamera-aufnahmen dies in den Vordergrund stellen sollten: Eine Zeichnung gibt im rechten Vor-dergrund einen Uniformierten wieder, der von seinem geschienten und verbundenen Arm bis zu seinen Knien im Bild erscheint. Unter dem Arm hindurch sind hinter ihm eine Krankenschwester und ein weiterer Zuschauer zu sehen. An der Wand des Kin-os hängt eines der damals weit verbreiteten Plakate „Pst. Feind hört mit“, welche die Deutschen zum Schweigen über Kriegsge-schehnisse aufforderten (Abb. 213).

Lediglich ein älterer Herr in SA-Uniform erhebt sich und bricht bei der Goebbelsrede

auf die Frage „Wollt ihr den totalen Krieg?“ in Jubel aus. Er wird jedoch von seinem Hintermann sogleich wieder auf seinen Sitz gedrückt. Das übrige Publikum scheint sich in seiner Ablehnung der Goebbelsforderungen einig zu sein. Ein Kameraschwenk zeigt die empörten und missbilligenden Gesichter der Kinobesucher. Diese Bilder interpretieren die Arbeiter als seit jeher auf der Seite des Widerstands gegen das Hitlerregime stehend, während die uniformierten Nationalsozialisten ausschließlich mit Krawall und Terror an die Macht gekommen seien.²¹⁶

Der in den Filmstudios von Babelsberg errichtete Kinoinnenraum verfügt über eine Empore. Magda hinterlegt hier während der Vorstellung den Stapel *Film-Kuriere* mit dem inwendigen Flugblatt. Sie regnen am Höhepunkt der Goebbelsrede auf die darunter sitzenden Kinobesucher nieder, und werden von diesen aufgefangen. Ein Fliegeralarm beendet die Kinovorstellung und nötigt die Besucher zum Verlassen des Hauses. Die Realität des Kriegsalltages trifft auf die Traumwelt Kino.

Obwohl mit den Kinodarstellungen in den Thälmannfilmen (die in gewisser Weise sogar schon den Jugendfilm *Aus meiner Kindheit* (1975) betreffen, wenn zu Beginn

des Films die Jungen auf dem Rummel im sogenannten Bioskop – Vorläufer des Kinos – Historienbilder betrachten) die Interpretierbarkeit von historischen Ereignissen durch einen Spielfilm deutlich wird, sollte der Zuschauer die geschichtliche Darstellung der Thälmannfilme als die korrekte Interpretation der Geschichte annehmen und zwar nicht im Sinne von „so ist es gewesen“, sondern in einem ideologischen Kontext. Maetzig schuf mit seinen Filmen ein Geschichtsbild, das er der Propaganda der Nazis entgegenstellen wollte und das er für die richtige Interpretation von Geschichte hielt.

„Ja, und das führt natürlich dann zu der Frage, was eigentlich die Geschichte ist. Ist die Geschichte das, was gewesen ist? Sicher nicht nur allein. Die Geschichte ist auch das, was von dem Gewesenen überliefert wurde und durch wen und wie es überliefert wurde. Im Geschichtsbild ist eben auch sehr viel Subjektives. Und die Sicht auf die Geschichte, die Auswahl, die Wertung, die Akzentuierung ist ein sehr wesentlicher Arbeitsprozeß bei der Behandlung historischer Stoffe.“

*Kurt Maetzig, 1987*²¹⁷

Anmerkungen

- 1 Thälmann in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955).
- 2 Nach 1945 ließen die Alliierten z. B. die Siegesallee in Berlin abtragen. Uta Lehnert: *Der Kaiser und die Siegesallee*, Berlin 1998, S. 322 f.
- 3 Auslöser war u. a. die Biographie von Ingrid Mittenzwei: *Friedrich II. von Preußen*, Dresden 1979. Der Gendarmenmarkt wurde restauriert und das Reiterstandbild von Christian Daniel Rauch 1980 wieder Unter den Linden aufgestellt. Fiona Laudamus: *Von der Einweihung 1851 bis zur Wiederaufstellung 1980*, in: Landesdenkmalamt Berlin: *Ein Denkmal für den König: Das Reiterstandbild Friedrich II. Unter den Linden in Berlin*, Berlin 2001, S. 36–42.
- 4 Bioskop hatten die Brüder Skladanowsky ihren Projektionsapparat genannt, mit dem sie 1895 erstmals Filme im Wintergarten in Berlin vorführten. Im Film ist eher ein Medium wie das Kaiserpanorama gemeint, beliebtes Massenmedium zur Jahrhundertwende, in dem Stereoskopiebilder von entfernten und exotischen Orten angeschaut werden konnten. Beschrieben wurde das Kaiserpanorama u. a. bei Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, das seit 1950 postum beim Suhrkampverlag (Frankfurt am Main) erschien und in den 1970er Jahren auch in der DDR herausgegeben wurde.
- 5 Küchenmeister/Koepf, *Szenarium* 23.01.1974, S. 1.
- 6 Es folgen ein Seegefecht und der Ausbruch des Vesuvs, *Gerrit List an Nietzsche*, 06.08.74, *Schriftwechsel und Verträge*, BArch DR/117/26172.
- 7 Als „Zwitter zwischen Schloß- und Zeughausfassung“ von Dominik Bartmann: *Der Maler der Kaiserproklamation*, in: ders. (Hrsg.): *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, München 1993, S. 332–369, S. 349 ff bezeichnet.
- 8 Ebd., S. 332.
- 9 Von Werner, 1913, zitiert nach: Bartmann, 1993, S. 334.
- 10 Ebd., S. 334. Von Werner wurde z. B. vorgeworfen, zu wenig Enthusiasmus in der Ersten Fassung zum Ausdruck gebracht zu haben.
- 11 „Legitimation der Gegenwart mit Hilfe eines vergangenen Geschehens“ Thomas W. Gaethgens: *Anton von Werner, die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt 1990, S. 64.
- 12 Die beiden ersten Fassungen gingen im Zweiten Weltkrieg verloren. Während des Deutsch-Französischen Krieges 1870 war von Werner ins Hauptquartier nach Versailles gereist um die Kaiserproklamation in einem Gemälde festzuhalten. Bartmann, 1993, S. 332–369.
- 13 Genaugenommen handelt es sich um ein *Ergebnisbild*, da seine Entstehung in die Lebenszeit des Künstlers fällt, der selbst an der Kaiserproklamation teilgenommen hat, Pandel, 2008, S. 53.
- 14 Sauer, 2000, S. 116–120. Charlotte Bühl-Cramer: *Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs 1871*, S. 86–97, in: Wobring/Popp, 2015.
- 15 Bartmann, 1993, S. 334.
- 16 Die von Black Hill Pictures GmbH herausgegebene spätere TV-Fassung des Films ist an genau diesen Stellen (jeweils mit dem Gemälde) geschnitten. Damit wurde der Film von den offensichtlich nationalsozialistischen Botschaften bereinigt.
- 17 Zur Beziehung von politischer Gegenwart und Darstellung der Vergangenheit in diesem Sinne in *Bismarck* (1940) und *Die Entlassung* (1942): Rother, 2019, S. 168–190.
- 18 Fotografie und Film wird bis heute eher ein Abbilden der sogenannten Realität unterstellt, als z. B. Gemälde oder Zeichnungen dies tun, Bredekamp, 2010, S. 173–191.
- 19 Dabei geht es um die sogenannte Deutsche Sonderweg-These: Alexander Abusch: *Irrwege einer Nation*, Berlin 1949.
- 20 Küchenmeister/Koepf, *Szenarium* 23.01.1974, S. 11.
- 21 Z. B. *Krupp & Krause Teil Eins Warum ist es am Rhein so schön* (1969, R: Horst E. Brandt, Heinz Thiel).
- 22 Der Roman erschien 1914 bis kurz nach Kriegsbeginn als Vorabdruck in der Zeitschrift *Zeit im Bild* in Fortsetzungen, 1918 als Buchausgabe.
- 23 Anett Werner: *Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist*, auf: Filmräume. Studien zum Szenenbild der DEFA, kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8123/werner.pdf> (20.09.2023).
- 24 Kathrin Nachtigall: *Von Bismarck bis Liebknecht – Frideriziana im Historienfilm*, in: Annette Dorgerloh, Marcus Becker (Hrsg.): *Preußen aus Celluloid. Friedrich II. im Film*, Berlin 2012, S. 123–139.
- 25 *Mitgliedsbuch der Thälmannpioniere*, 1985.
- 26 Thälmann, [1935] 1986, S. 25.
- 27 Das Klassenzimmer ist ein Studiobau. Aber die Szene mit dem Zuspätkommer Karlchen an der Tür wurde in Schwerin in der Friedensschule gedreht, da hier im Hintergrund der Schulflur

- sichtbar sein musste. *Tagesbericht 11. Drehtag*, BArch DR 117/26172.
- 28 Küchenmeister/Koepf, *Szenarium* 23.01.1974, S. 11.
- 29 Ebd., S. 14.
- 30 Das hagiographische Bild des in christlicher Weise sein Brot teilenden und um seine Mitmenschen besorgten Charakters hatte auch Maetzig in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wiedergegeben. Während die Partei sich auf den Übertritt in die Illegalität vorbereitete (Silvester 1932/33 kurz vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler) und hektisch die Genossen in Thälmanns kleinen Untermietzimmer ein- und ausgingen, steckt der KPD-Vorsitzende seinem Fahrer Kulle ein Paket Stullen zu. Auch in *Krupp & Krause Teil 2 Maskenball* (1969, R: Horst E. Brandt, Heinz Thiel) beobachtet Fred Krause (Thälmannarsteller Günter Simon) mit Wohlwollen und Stolz, wie sein Sohn mit einem Spielkameraden eine Stulle teilt.
- 31 Küchenmeister/Koepf, *Szenarium* 23.01.1974, S. 14.
- 32 Anneliese Lucke-Gruse, u. a.: *Aus der Kindheit Ernst Thälmanns nach Irma Thälmann*, in: *Le-sebuch 2. Klasse*, 2. Auflage, Berlin 1983, S. 15f. Vester-Thälmann, 1954, S. 49. Thälmann erwähnt dieses Verhalten in seinem Lebenslauf: Thälmann, [1935] 1986, S. 15.
- 33 Lucke-Gruse u. a., 1983, S. 15f.
- 34 Die Szene knüpft im Film direkt an die Stullen-Schiff-Szene an, im Drehbuch liegt sie noch hinter dem Kaiserbesuch, Küchenmeister/Koepf, 08.04.1974, S. 12–20.
- 35 *Schlussbericht per 31. Oktober 1974*, S. 2, *Belege, Journale, Kalkulationsunterlagen*, BArch DR/117/26465.
- 36 Petzold, 2012, S. 13.
- 37 Z. B. *Andreas Schlüter* (1942, R: Herbert Maisch).
- 38 Augenzeuge 34/1964/7, im Zusatzmaterial *Über die Filmschaffenden* auf der DVD *Karl Liebknecht. Trotz alledem!* (1972).
- 39 Diese beiden von Christian Daniel Rauch geschaffenen und 1822 aufgestellten Skulpturen wurden 1951 von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt und im Depot des Neuen Museums eingelagert. 2002 wurden die Standbilder gegenüber der Neuen Wache wieder aufgestellt. Jürgen Tietz: *Schinkels Neue Wache Unter den Linden*, in: Christoph Stözl (Hrsg.): *Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, München 1993, S. 16. Heinrich Lange: *Standbilder Bülow und Scharnhorst wieder an der Neuen Wache: Halbe Rückkehr*, in: *Das Ostpreußenblatt/Preußische Allgemeine Zeitung*, 31.08.2002 <http://www.webarchiv-server.de/pin/archiv02/3502ob27.htm> (20.09.2023). Ähnlich wird im Film mit Schinkels Figurengruppen auf der Schlossbrücke verfahren, die wenige Sekunden lang im Film zu sehen sind und zur Zeit des Drehs auf der Brücke fehlten. Sie kamen erst in den 1980er Jahren an ihren Ursprungsort zurück.
- 40 Seit 1962 stand das seit 1851 das Straßenbild im Berliner Zentrum prägende Reiterstandbild im Hippodrom des Parks Charlottenhof, einem weniger besuchten Teil des Parks von Sanssouci. Erst in den 1980er Jahren wurde es wieder Unter den Linden aufgestellt. Laudamus, 2001, S. 36–42.
- 41 Nachtigall, 2012, S. 123–139.
- 42 Judith Prokasky: *Balkonreden. Das Berliner Schloss und die Symbolpolitik der Hohenzollern*, in: Dominik Juhnke, Judith Prokasky, Martin Sabrow: *Mythos der Revolution. Karl Liebknecht, das Berliner Schloss und der 9. November 1918*, München 2018, S. 9–23.
- 43 Auf dem Gemälde steht der Kaiser auf dem Schlossbalkon vom Portal V des Schlosses, wo er am 31.06.1914 eine Ansprache hielt. Die im Film dargestellte Ansprache vom 01.08.1914 hielt er von Portal IV. Prokasky, 2018, S. 13–16.
- 44 Im Zusammenhang mit der geplanten Aufstellung von Prunkkanonen und dem Standbild Kurfürst Friedrichs III. sind die Kopfskulpturen eher der Herrscherapotheose zuzuordnen, die fürstliche Ideale und Ansprüche öffentlich repräsentieren und die kriegerische Macht des Fürsten betonen sollten. Isold Dautel: *Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin*, Petersberg 2001.
- 45 z. B. Konrad Escher: *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Zürich, Leipzig 1917, S. 122. Paul Ortwin Rave: *Andreas Schlüter*, in: Hermann Heimpel, Theodor Heuss (Hrsg.): *Die Großen Deutschen*, Band 1, Berlin 1956, S. 600–612. Hans-Joachim Kadatz: *Andreas Schlüter – ein bedeutender Künstler des deutschen Barock*, in: *Architektur der DDR*, 5, 1989, S. 34–38.
- 46 Der zwischen 1763 und 1769 unter Friedrich II. errichtete, auf äußere Repräsentation ausgerichtete Barockbau war für viele DEFA-Historienfilme über verschiedene Epochen Drehort: für die Zeit Friedrichs II. (z. B. *Sachsens Glanz und Preußens Gloria*, 1985/87, R: Hans-Joachim Kasprzik), als Originaldrehort für Kaiser Wilhelm II., also Filme, in denen das Neue Palais als Kaiserwohnung eine Rolle spielt (z. B. *Solange Leben in mir ist*, 1965) und als Ersatzort für Innenräume des Berliner Schlosses.

- 47 Auch in den TV-Dokumentationen *Kulturzeit* auf 3sat: *Eine deutsche Revolution Berlin 1918/19* (2008, R: Boris von Brauchitsch, Henning Burk), *Der Reichstag. Geschichte eines deutschen Hauses* (2017) oder *Berlin baut ein Schloss* (2020, R: Norbert Buse).
- 48 Siehe auch Kapitel 5, Die rote Fahne und sowjetische Panzer – Symbole des Sieges.
- 49 Interview mit Dieter Adam vom 09.04.2015.
- 50 Dominik Juhnke: *Szenen des Aufruhrs. Der 9. November 1918 am Berliner Schloss*, in: Juhnke/Prokasky/Sabrow, 2018, S. 25–102.
- 51 Ebd.
- 52 Die Sprengung des Schlosses hing mit Aufbauplänen zur sozialistischen Stadtmitte zusammen, die die neue Gesellschaftsordnung auch architektonisch im Stadtzentrum sichtbar machen sollte. Fußnote 220, Kapitel 5.
- 53 Martin Sabrow: *Volkstribun und Hassfigur. Karl Liebknecht im deutschen Gedächtnis*, in: Juhnke/Prokasky/Sabrow, 2018, S. 105–129, 121–125.
- 54 Harry Schumann: *Karl Liebknecht. Ein unpolitisches Bild seiner Persönlichkeit*, Dresden 1919, S. 59, zitiert nach: Hans Becker von Sothen: *Fotos machen Politik. Bild-Legenden. Fälschungen – Fakes – Manipulationen*, Graz 2013, S. 88.
- 55 Zudem wurden in dem Dokumentarfilm viele der für *Trotz alledem!* (1972) im Lustgarten und im Studio errichteten Saal des Zirkus Busch gedrehten Massenszenen verwendet.
- 56 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 13.
- 57 Hirschmeier/Agde, 1989, S. 61; Uwe Fleischer, Helge Trimpert: *Wie haben sie's gemacht...? Babesberger Kameramänner öffnen ihre Trickkiste*, Marburg 2005, S. 79. Auch in Innenräumen wurde diese Technik angewendet, z. B. in *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) bei den Studioaufnahmen im Reichstag, bei dem die Decke nicht im Originalmaßstab mit aufgebaut, sondern als Vorsatzmodell eingespiegelt wurde.
- 58 Sven Haarmann: *Das Scheidemann-Rätsel (1): Der Schnappschuss am Reichstag*, 04.06.2022, auf: Friedrich Ebert Stiftung, <https://www.fes.de/themenportal-geschichte-kultur-medien-netz/artikelseite/scheidemann-raetsel-1> (20.09.2023), Katrin Bomhoff, Ludger Derenthal: *Ausrufung der Republik 1918. Interview mit Dr. Ludger Derenthal/Museum für Fotografie Berlin*, 12.01.2022, auf: axel springer syndication, <https://www.axelspringer-syndication.de/artikel/ausrufung-der-republik-1918> (20.09.2023).
- 59 Siehe auch Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 60 Martin Sabrow: *„Eberts Blutweihnacht“*. *Der unheilige Abend der Novemberrevolution*, auf: *Visualhistory*. *Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung*, <https://visual-history.de/2018/12/24/eberts-blutweihnacht/> 24.12.2018 (20.09.2020).
- 61 Ebd., Christopher Clark: *Preußen. Aufstieg und Niedergang. 1600–1947*, 7. Auflage, München 2007, S. 709ff.
- 62 Sabrow, 2018.
- 63 Siehe auch Kapitel 6, Konkurrenzpartei SPD – Die Räume der „Sozialfaschisten“.
- 64 Eher war es so, dass aus den Kämpfen die endgültige Spaltung zwischen USPD und MSPD hervorging, wenn auch bereits davor der geheime Ebert-Groener-Pakt bestand, bei dem Ebert der Obersten Heeresleitung zugesichert hatte, dass die Militärleitung nicht in die Hände der Räte kommen würde. Winkler, 2005, S. 34ff.
- 65 Das geschah aus ähnlichen Gründen wie die Sprengung der Schlossruine. Das Denkmal wurde in der Kaiserzeit mit großem Zeremoniell errichtet, verherrlichte Wilhelm I. und wurde als exponiertes Zeichen des Wilhelmismus, Nationalismus und Militarismus Preußens gesehen. Bodo Rollka, Klaus-Dieter Wille: *Das Berliner Stadtschloß. Geschichte und Zerstörung*, Berlin 1993. Reinhard Allings: *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871–1918*, Berlin 1996, S. 105–128, 212–223.
- 66 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 27.
- 67 Die Kutsche ist in Schloss Paretz ausgestellt. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: *Kutschen, Schlitten, Sänften. Kostbare Fahrzeuge des preußischen Königshauses aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, auf: <https://www.spsg.de/aktuelles/ausstellung/kutschen-schlitten-saenften/> (20.09.2023).
- 68 Das Nationaldenkmal am Berliner Schloss wurde zwischen 1895 und 1897 unter Kaiser Wilhelm II. errichtet. Die Kolonnaden im Park Sanssouci wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nach dem Sieg Friedrichs II. im Siebenjährigen Krieg gebaut.
- 69 Eine kurzzeitige Entfernung der Lampen aus dem Straßenraum wäre auch für einen finanziell gut ausgerüsteten Film wie *Trotz alledem!* (1972) nicht finanzierbar gewesen. Interview mit Dieter Adam vom 09.04.2015.
- 70 Sabrow, 2018.
- 71 Bredel/Tschesno-Hell: *Rede Thälmanns im Drehbuch*, 21.10.1952, S. 219.
- 72 Auch in dem DEFA-Film *Razzia* (1947, R: Werner Klingler) ist der Schwarzmarkt am Brandenburger Tor Schauplatz.
- 73 Die zumeist der Siegesallee zugerechnete 1903 von Ernst von Ihne (1848–1917) entworfene

- Figurenanlage mit dem 99-Tage-Kaiser, der nur von der Rückseite aufgenommen wurde, galt bereits zu ihrer Entstehungszeit als militaristisches und imperialistisches Symbol. Aus diesem Grunde ordnete 1947/48 die Alliierte Kommandantur die Einebnung der Siegesallee an. Lehnert, 1998, S. 322–340. Gegen eine Zugehörigkeit der sogenannten Gruppe 33 und 34 zur Siegesallee: Ebd., S. 62.
- 74 Laurenz Demps: *Das Brandenburger Tor*, Berlin 1991, S. 39, 90 ff. Barbara Demandt: *Metamorphosen eines Tores. Handreichungen zur Erklärung des Brandenburger Tores*, auf: Pegasus-Onlinezeitschrift IV/1 (2004), S. 36, http://www.pegasus-onlinezeitschrift.de/erga_1_2004_demandt.html (20.09.2023).
- 75 Ebd., S. 38.
- 76 Darüber hinaus brachte jeder preußische Prinz seine Braut durch dieses Tor heim, hohe Gäste wie Staatsoberhäupter wurden bei Berlinbesuchen und Militärparaden durch das Tor geführt. Ebd. S. 38.
- 77 Bei den veröffentlichten Bildern handelt es sich zumeist um eine Nachstellung des Ereignisses aus dem NS-Film *SA-Mann Brand* (1933, R: Franz Seitz senior). Caroline Fetscher: *Januar 1933: Propaganda und Wirklichkeit. Hitlers Machtübernahme*, in: *Der Tagesspiegel*, 28.01.2013, auf: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/hitlers-machtuebernahme-januar-1933-propaganda-und-wirklichkeit/7699756.html> (20.09.2023).
- 78 Es handelt sich um den Vorgängerbau des heutigen Doms, von Karl Friedrich Schinkel im 19. Jahrhundert klassizistisch umgestaltet.
- 79 Für *Bismarck* (1940) war ebenfalls eine Szene am Brandenburger Tor geplant, in Zusammenhang mit einer Siegesfeier. Ein Entwurf von Erich Zander zu dieser Szene liegt im Archiv der Berliner Kinemathek.
- 80 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 127.
- 81 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 116.
- 82 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 127.
- 83 Ebd.
- 84 Karsten Rudolph: *Die sächsische Sozialdemokratie vom Kaiserreich zur Republik (1871–1923)*, Weimar 1995.
- 85 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 120.
- 86 Ebd., S. 120.
- 87 Schlangestehen am Eckbäcker z. B. auch in: *Danton* (1983, R: Andrzej Wajda), *Die Buntkarierten* (1949, R: Kurt Maetzig).
- 88 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 120.
- 89 Ebd., S. 121.
- 90 Ebd., S. 122.
- 91 Winkler, 2005, S. 193.
- 92 Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952, S. 9. Später wurde diese Szene ohne die KPD-Gründer geplant. Im Produktions-Drehbuch von 1953 sollte sie mit Kleindarstellern, „300 Soldaten und Arbeiter[n], 20 Arbeiterfrauen“, umgesetzt werden. Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch*, Produktion 1953, S. 12.
- 93 Nachtigall, 2021.
- 94 Diethart Krebs: *Methoden und Probleme der Bildquellenforschung*, in: Ausstellungskatalog, *Revolution und Fotografie*. Berlin 1918/19, Berlin 1989, S. 241–262, S. 257, 262.
- 95 Demandt, 2004, S. 40.
- 96 Diethart Krebs: *Die Fotopostkarte als aktuellstes Bildmedium während der Revolution 1918/19*, in: Ausstellungskatalog, *Revolution und Fotografie*. Berlin 1918/19, Berlin 1989, S. 203–210.
- 97 Krebs: *Bildquellenforschung*, 1989, S. 241–262.
- 98 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 24.
- 99 Diethart Krebs: *Einleitung*, in: Ausstellungskatalog, 1989, S. 9–14, S. 14. Ders.: *Revolution und Fotografie*, in: Ebd., S. 15–25, S. 21.
- 100 Tschesno-Hell, 28.01.71, S. 48.
- 101 Bredel/Tschesno-Hell, 21.10.1952, S. 107.
- 102 Bredel, 1950, S. 85.
- 103 Fußnote 4, Kapitel 2.
- 104 Ebd.
- 105 Plener, 2004.
- 106 Juli 1932: SPD 21,6%; KPD 14,3%. März 1933 SPD 18,3% und KPD 12,3%.
- 107 Siehe auch Kapitel 6, Revolutionskämpfe um Berliner Schloss und Marstall.
- 108 Die Bilder, in denen die Gruppen stehen, wurden am Rosenthaler Platz aufgenommen, die des Zusammengehens unter der U-Bahn-Brücke. *Szenenberichte, Probeaufnahmen Dispositionsblätter* BArch DR/117/32572.
- 109 Der KJVD war eine revolutionäre Jugendorganisation, die sich für die KPD engagierte, die sich 1920 aus verschiedenen kommunistischen Jugendgruppen zusammengeschlossen hatte.
- 110 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1954, S. 51.
- 111 Ebd., S. 47.
- 112 Die politische Führung der Eisernen Front lag bei der SPD; auch die Mitglieder entstammten hauptsächlich der SPD. Gebildet wurde sie im Dezember 1931 aus Reichsbanner, Allgemeinem Deutschen Gewerkschaftsbund der SPD und anderen Bündnissen. Symbol waren drei „Freiheitspfeile“ gegen Nationalsozialismus, Kommunismus und Monarchismus ge-

- richtet. Sebastian Elsbach: *Die Eiserne Front*, 02.04.2019, auf: *Lemo. Lebendiges Museum Online*, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/eisernerfront> (20.09.2023).
- 113 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1954, S. 53.
- 114 Ebd., S. 54.
- 115 Ebd., S. 46.
- 116 Geschrieben von Berthold Brecht und Hanns Eisler.
- 117 Maetzig geriet mit dieser Szene schon damals teilweise in die Kritik, da sie offensichtlich inszeniert war und somit für einen Dokumentarfilm, der wie alle *Augenzeugen* unter dem Motto „Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst“ gedreht wurde, unangemessen erschien. Klaus Finke: *Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film*, in: ders., 2002, S. 13–41.
- 118 Siehe auch Kapitel 5, Barrikaden, Straßenkämpfe und Kanalisation – Szenenbilder der Revolution.
- 119 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 33f.
- 120 Ebd., S. 34.
- 121 Sprecherstimme in: Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1953, S. 145.
- 122 Ebert ging zu dieser Zeit noch von einer parlamentarischen Monarchie aus und wurde von Prinz Max von Baden in die Regierung eingesetzt.
- 123 Ebert wirkte sowohl im Reichspräsidenten-, als auch im Reichskanzlerpalais. Beide Gebäude waren ursprünglich Adelspalais in der Wilhelmstraße Unter den Linden. Das Palais des Fürsten Anton Radziwill war unter Bismarck seit 1878 als Wohn- und Amtssitz genutzt geworden.
- 124 Ein weiteres Beispiel ist *Das Lied vom Trompeter* (1964), in dem der SPD-Abgeordnete Füllbrink vor einem Ebertporträt gezeigt wird, während er mit einem Freikorpsleutnant das Vorgehen gegen die Kommunisten bespricht.
- 125 Winkler, 1990, S. 644–680.
- 126 Ebd., S. 252f. In der SBZ wurde gegen Severing nach 1945 eine Kampagne initiiert, die ihm ein Zusammengehen mit den Nationalsozialisten unterstellte.
- 127 Winkler, 2005, S. 130. Ders.: *Von der Revolution zur Stabilisierung. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1918 bis 1924*, Berlin 1984, S. 322.
- 128 Bredel/Tschesno-Hell, *Produktion* 1954, S. 60.
- 129 Bredel/Tschesno-Hell, 13.08.1954, S. 34.
- 130 Bredel, 1948, S. 69.
- 131 Bredel/Tschesno-Hell, *Produktion* 1954, S. 97.
- 132 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 87.
- 133 Die Szene sollte ursprünglich zu Hause bei Höhn und seiner Familie stattfinden. Der Raum wird als „gutbürgerliches Speisezimmer“ beschrieben, ebd., S. 109.
- 134 Sonja M. Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin 2012.
- 135 *Der Sieg des Glaubens* (1933, R: Leni Riefenstahl).
- 136 Olaf Groehler: *Verfolgten- und Opfergruppen im Spannungsfeld der politischen Auseinandersetzungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der Deutschen Demokratischen Republik*, in: Danyel, 1995, S. 17–30. Herfried Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 421–453. Zur Bedeutung des Antifaschismus in der DDR besonders in Hinblick auf Erziehung der Jugend, siehe: Alan L. Nothnagle: *Building the East German Myth. Historical Mythology and Youth Propaganda in the German Democratic Republic, 1945–1989*, Michigan 1999.
- 137 Lemmons, 2013.
- 138 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 89.
- 139 Carsten Voigt: *Kampfbünde der Arbeiterbewegung: das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924–1933*, Böhlau 2009.
- 140 Siehe auch Kapitel 5, Massenversammlungen, Karl-Liebknecht-Haus und Reichstagsgebäude – Die Darstellung der KPD und Thälmanns als Politiker.
- 141 Dieter Adam sagt, er habe das Alte Museum und die Dekoration in einem Dokumentarfilm gesehen oder bei *Zentral-Bild* in Berlin Dokumentaraufnahmen angeschaut, Interview vom 09.04.2015.
- 142 Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Hamburg 2006, S. 351–418. Michael Ellenbogen: *Gigantische Visionen: Architektur und Hochtechnologie im Nationalsozialismus*, Graz 2006, S. 7–32.
- 143 Zu dieser Wirkung im Film haben die baulichen Veränderungen am Gebäudes nach dem 2. Weltkrieg beigetragen.
- 144 Dietmar Arnold: *Neue Reichskanzlei und Führerbunker*, Berlin 2009, S. 44–47.
- 145 Für den NS-Film *SA-Mann Brand* (1933) nachinszeniert, Fußnote 77.
- 146 Interview mit Esther Sophia Sünderhauf: *Der Diktator und die Lederhosen*, auf: <https://www.g-geschichte.de/plus/hitlerskleidung/>

- (20.09.2023). Rudolf Herz: *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994, S. 117f.
- 147 Die von der Gestapo so bezeichnete „Rote Kapelle“ bestand aus verschiedenen Widerstandsgruppen gegen das NS-Regime, die teilweise untereinander vernetzt waren und deren Mitglieder 1941/42 enttarnt und zum größten Teil hingerichtet wurden.
- 148 Ob mit dieser Bemerkung auf den vier Jahre zuvor entstandenen, US-Film *Quo Vadis* (1951) angespielt wurde, konnte nicht festgestellt werden. Ein Jahr vor *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) wurde der aufwendig in den italienischen Cinecittà-Studios gedrehte Film in Deutschland uraufgeführt. Bredel/Tschesno-Hell, 08.05.1954, S. 71.
- 149 Es war in den 1950er Jahren mehrfach Drehort. In *Der 20. Juli* (1955, R: Falk Harnack) diente es als Kulisse für Goebbels Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.
- 150 Dazu aktuell: Uwe Soukup: *Die Brandstiftung. Mythos Reichstagsbrand – was in der Nacht geschah, in der die Demokratie unterging*, München 2023.
- 151 „Totale m. Hintersatzmodell“, Bredel/Tschesno-Hell, Produktion 1954, S. 117. Bild Nr.: 64 Szenenberichte; Probeaufnahmen Thälmann T II. Dispositionsblätter BArch DR/117/32572.
- 152 *Amboss oder Hammer sein* (1972, R: Hristo Hristov), eine Koproduktion der DEFA mit Filmstudio Sofia (Bulgarien) und Mosfilm (Sowjetunion). *Die Mahnung* (1982), gleichfalls eine Koproduktion zwischen der DEFA, Bulgarien und der Sowjetunion.
- 153 Andreas Kötzing: *Falsches Feuer. Zum Umgang mit retuschierten und inszenierten Bildern vom Reichstagsbrand*, in: *Visual History*, 12.05.2023, auf: <https://visual-history.de/2023/05/12/koetzing-falsches-feuer-bilder-reichstagsbrand/> (20.09.2023). Kötzing hinterfragt die unkritische Verwendung retuschierter Fotografien und Filmausschnitte aus *Der Teufelskreis* (1955) in Dokumentarfilmen, Tageszeitungen und Webseiten, die sich mit dem historischen Ereignis auseinandersetzen.
- 154 Die Filmbilder des brennenden Reichstags fanden auch Eingang in den TV-Dokumentarfilm *Ernst Thälmann Anmerkungen zu einem Kämpferleben* (1979).
- 155 https://de.wikipedia.org/wiki/Hitler_%E2%80%93_Eine_Karriere (20.09.2023).
- 156 Bredel/Tschesno-Hell, *Produktion* 1954, S. 123.
- 157 Die psychologisierende Wirkung des Führerbunkers und Hitlers Charakter wurde von Filmemachern immer wieder thematisiert: z. B. *Der Fall von Berlin* (1950), *Der letzte Akt* (1955, R: Georg Wilhelm Pabst), *The Bunker* (1981, R: George Schaefer), *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989, R: Christoph Schlingensiefel), *Der Untergang* (2004).
- 158 Als Dekorationsmaler war Schiller an *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) oder *Hintertreppe* (1921, R: Leopold Jessner, Paul Leni) beteiligt.
- 159 Lotte H. Eisner: *Die Dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main 1975, S. 129–153.
- 160 O. A.: *Der preisgekrönte Schwur*, in: *Der Spiegel*, 15.02.1947, S. 18f.
- 161 Weitere Filmbeispiele in denen Nazisympathisanten oder Amerikanern dieses Möbel zugeordnet wurde: *Krupp & Krause/Krause & Krupp* (TV, 1969); *Professor Mamlock* (1961, R: Konrad Wolf), *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (1971), *Die Fahne von Kriwoj Rog* (1967).
- 162 Nachtigall, unveröffentlicht.
- 163 Henry Ashby Turner: *Die Großunternehmer und der Aufstieg Hitlers*, Berlin 1985, spricht sich gegen die marxistische These aus, der zufolge die Großunternehmer Hitlers Aufstieg möglich gemacht hätten und widerspricht damit u. a. David Abraham: *The Collapse of the Weimar Republic. Political Economy and Crisis*, New York 1981, wie auch Eberhard Czichon, 1967. Reinhard Neebe: *Großindustrie, Staat und NSDAP 1930–1933*, Göttingen 1981, argumentierte ebenfalls im Sinne Turners.
- 164 So äußerten sich z. B. Carl von Ossietzky und Kurt Hiller, 1930: siehe dazu: Volker Ullrich: *Adolf Hitler. Die Jahre des Aufstiegs, 1889–1939*, Frankfurt am Main 2013, S. 283, Anm. 120, 907f. Heute ist der Stand der Forschung, dass der Aufstieg der NSDAP nicht entschieden von der Finanzierung der Großindustriellen getragen worden ist, Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsschicht*. Band 4. *Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, München 2003, S. 293.
- 165 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 71.
- 166 Bredel, 1948, S. 119.
- 167 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, S. 41 Zu Beginn des Drehbuchs als Rauchsalon beschrieben, wird es später als Bibliothek bezeichnet. „Wir sind wieder im Bibliothekszimmer im Landhaus des Herrn von Stauss.“ „In der Bibliothek – an einem Rauchtisch – der alte Kirdorf und der Hausherr, der Bankier von Stauss.“ Ebd., S. 106.
- 168 Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann TV 1. Teil Technisches Drehbuch*, zweite Fassung 12.12.1984, S. 30, S. 31.

- 169 Thälmann, *Film des Fernsehens der DDR*, o. J. u. S.
- 170 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1954.
- 171 In einer älteren Drehbuchvariante waschen die Schofföre der hochrangigen Gäste vor dem Anwesen die Autos ihrer Arbeitgeber. „Berlin-Grünwald. Vor Villa Hauck“ ist als Spielort angegeben, vor einer Villa in Potsdam wäre gedreht worden. Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* 1954, S. 52.
- 172 Z. B. Schloss Cecilienhof in Potsdam, erbaut von 1913 bis 1917 von Paul Schultze-Naumburg.
- 173 Agde/Maetzig, 1987, S. 237.
- 174 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 52–54.
- 175 Diese Idee scheint schnell verworfen worden zu sein. Szenenbildentwürfe dazu liegen nicht vor.
- 176 Das Model der Firma Sparklets wurde seit 1920 in England für den europäischen und amerikanischen Markt produziert. Typisch mit dem roten Streifen als Anzeige für die Höhe des Wasserfüllstandes und der Metallnetzummantelung des empfindlichen Glases ist dieser noch in den 1950er Jahren beliebte Siphon den Modellen für gehobene Ansprüche zuzurechnen. Stefan Schmaus, Olli Bartelt: *Der Heimsyphon und seine Geschichte*, 2002, auf: *Heimsyphon* <http://www.heimsyphon.de/historie.htm> (20.09.2023).
- 177 Häufig sind sie in amerikanischen Filmen komödiantisches Element wie z. B. in dem Kurzfilm *Three Little Pigskins* (1934, R: Raymond McCarey) von *The Three Stooges* oder in dem Kurzfilm *Whispering Whoopee* (1930, R: James W. Home) in denen sich die Protagonisten mit Hilfe von Siphons nassspritzen.
- 178 Auch in Gegenwartsstoffen kommt der Sodasiphon zum Einsatz: In *Nelken in Aspik* (1976) wird er dem Texaner zugeordnet. In der TV-Serie *Das unsichtbare Visier* (1973–1979) ziert er die Tische der Negativcharaktere, meistens US-Amerikaner, auch in *Das verurteilte Dorf* (1952) und *Frauensicksale* (1952, R: Slatan Dudow).
- 179 Agde/Maetzig, 1987, S. 38.
- 180 Richard Sasuly: *IG-Farben*, New York 1947.
- 181 Friedrich Wolf, Philipp Gecht: *Der Rat der Götter. Drehbuch II. Fassung* Exemplar Nr. 8, S. 58.
- 182 Vorbild für den Globus im Film war vermutlich der sogenannte *Columbus-Großglobus für Staats- und Wirtschaftsführer*, von denen zwei in der Neuen Reichskanzlei und einer in Hitlers „Berg-hof“ standen und von denen sich einer heute im Deutschen Historischen Museum befindet. Marian Bertz: *Die Neue Reichskanzlei*, 15.07.2015, auf: *Lemo. Lebendiges Museum Online*: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/neue-reichskanzlei.html> (20.09.2023), Hans Ottomeyer, Hans-Jörg Czech: *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen*, 3. Auflage, Berlin 2015, S. 303.
- 183 Bredel/Tschesno-Hell, 08.05.1954.
- 184 Dazu und zur umstrittenen Herkunft des Zeughausglobus: Michael Kimmelmann: *The Mystery of Hitler's Globe Goes Round and Round*, in: *The New York Times* 18.09.2007, <http://www.nytimes.com/2007/09/18/arts/design/18globe.html?ref=arts&r=0> (20.09.2023).
- 185 Bargloben sind bis heute ein beliebter Artikel und werden in dieser Form von der Firma Zoffoli vertrieben.
- 186 Z. B. Vicki Baum: *Menschen im Hotel*, 1929, zwei Jahre später verfilmt von Edmund Goulding unter dem gleichen Titel und 1959 von Gottfried Reinhardt. Stefan Zweig: *Rausch der Verwandlung* Romanfragment aus den 1930er Jahren, Joseph Roth: *Hotel Savoy*, 1924 veröffentlicht. Auch in Filmen wird dieser Gegensatz in den 1920ern oft über Hotelräume herausgestellt, z. B. *Der letzte Mann* (1924).
- 187 Habbo Knoch: *Das Grandhotel*, in: ders., Alexa Geisthövel: *Orte der Moderne*, Frankfurt am M., New York 2005. Hasso Spode: *Eine kurze Geschichte des Hotels. Zur Industrialisierung der Gastlichkeit*, in: Nikola Langreiter, Klara Löffler, ders.: *Das Hotel*, Berlin 2011, S. 10–31.
- 188 Sie auch Kapitel 5, Barrikaden, Straßenkämpfe und Kanalisation – Szenenbilder der Revolution.
- 189 Das Hotel wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und in den 1950er Jahren abgerissen. Es war lange das einzige Luxushotel im neuen Westen der Stadt.
- 190 Tschesno-Hell, 28.01.71, S. 185.
- 191 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 125.
- 192 Bredel/Tschesno-Hell, *Regiedrehbuch* Produktion 1953, S. 140.
- 193 War ein Vorläufer des Jazz, Jazzmusik galt noch bis in die 1960er Jahre hinein als Musik des Klassenfeindes und wurde in zahlreichen DEFA-Filmen verunglimpft, z. B. in *Frauensicksale* (1952).
- 194 Bredel/Tschesno-Hell, *Literarisches Szenarium* 25.11.1952, S. 132.
- 195 Protokoll vom 13.11.1984, DRA E027-00-11/106, S. 4.
- 196 Hitler wird in Filmen im Hitlerbunker häufig mit einem Bildnis Friedrichs II. gezeigt, z. B. *The Bunker* (1981), *Der Untergang* (2004), da bekannt war, dass er ein Porträt des Königs von dem Maler Anton Graff (1736–1813) besaß. Ronge, 2010, S. 119.

- 197 Eine Szene in diesem Raum war ursprünglich direkt hinter die Sequenz im Kaiserhof gesetzt. Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 118f.
- 198 Siehe auch Kapitel 5, Barrikaden, Straßenkämpfe und Kanalisation – Szenenbilder der Revolution.
- 199 Bernd Kleinhans: *Ein Volk, ein Reich ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.
- 200 „1939 gibt es in Deutschland 5506 Lichtspieltheater mit zwei Millionen Sitzplätzen. Das ist weltweit die zweithöchste Anzahl nach den USA. Die Kinobesuche – 1932 waren es 240 Millionen – steigen beträchtlich an. 1937/38 sind es 400 Millionen, 1939 624 Millionen Besucher und 1942/43 werden gar 1,1 Milliarden Kinobesuche registriert.“ Thomas Grimm: *Adolf Hitler – Führerkult im Nationalsozialismus*, in: Kunz/Vogel, 2013, S. 15–33, S. 30.
- 201 Friedrich-Wilhelm Henning: *Hugenberg als politischer Medienunternehmer*, in: Günther Schulz (Hrsg.): *Geschäft mit Wort und Meinung. Medienunternehmer seit dem 18. Jahrhundert*, München 1999, S. 101–127.
- 202 Nach dem Abschluss der Dreharbeiten von *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932) ging Prometheus in Konkurs. Günter Agde, Alexander Schwarz (Hrsg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrappom-Film und Prometheus 1921–1936*, Berlin 2012.
- 203 F.-B. Habel: *Zerschnittene Filme*, Leipzig 2003, S. 52f.
- 204 Ernst Thälmann *Szenarium Teil II* Oktober 1984, DRA E027-00-11/39, S. 76. In einer früheren Drehbuchvariante ist noch von *Kuhle Wampe* (1932) die Rede: „Willi und Hannelore sitzen mit vielen anderen im Zuschauerraum und sehen den Film ‚Kuhle Wampe‘. Sie erleben einen entscheidenden Ausschnitt, der die Kraft der kämpfenden Arbeiterklasse darstellt.“ Bonhoff/Schiemann/Selbmann, *Drehbuch* 01.10.1984, *Ernst Thälmann TV Teil 2 DFF*, enthält „3. Fassung“ Oktober 1984, BArch D-3843/2226, S. 76.
- 205 Bonhoff/Schiemann/Selbmann, DI 21.01.1985, S. 105.
- 206 Stefan Volk: *Der Kinokrieg um den Antikriegsfilm*, in: *Spiegel Geschichte* vom 11.12.2020, auf: <https://www.spiegel.de/geschichte/im-westen-nichts-neues-der-kinokrieg-um-den-antikriegsfilm-a-7090f133-cf54-43f8-8578-61c75bd22aa1> (20.09.2023).
- 207 Ebd.
- 208 Gebühr verkörperte zwischen 1920 und 1942 in zwölf Filmen die Rolle Friedrichs II. von Brandenburg-Preußen in den sogenannten Fridericus-Rex-Filmen.
- 209 Die im Film über die Brücke fahrende S-Bahn muss extra für diese Aufnahme dort angefordert worden sein, da der S-Bahn-Verkehr auf dieser Strecke seit dem Mauerbau 1961 eingestellt war.
- 210 Drehort war eine damalige Buchdruckerei in Potsdam, Am Neuen Markt 8. Filmakten, BArch DR/117/31213.
- 211 Julia Smirnova: *Die „Prawda“ huldigt Stalin und Lenin bis heute*, 03.05.2012, auf: *Panorama* <https://www.welt.de/vermischtes/weltgeschehen/article106254232/Die-Prawda-huldigt-Stalin-und-Lenin-bis-heute.html> (20.09.2023).
- 212 Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann TV Teil 2. Technisches Drehbuch*, 2. Fassung, S. 9.
- 213 Wolfgang König: *Volkswagen. Volksempfänger, Volksgemeinschaft. „Volkprodukte“ im Dritten Reich. Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn 2004, S. 23–99.
- 214 Radioapparate spielen allerdings auch eine Rolle, wenn die Figuren positiv charakterisiert werden sollen. Dann werden sie an den Apparaten beim Hören von sogenannten Feindsendern gezeigt, z. B. in dem westdeutschen Film *Der 20. Juli* (1955).
- 215 Rund 26 Millionen Zuschauer sahen den Film bis Kriegsende.
- 216 Maetzig hätte gern einen Arbeiter gezeigt, der sich von der Gegenseite verführen lässt. Das wurde nicht genehmigt und wird erst im 1980er-Jahre-Zweiteiler umgesetzt. Agde/Maetzig, 1987.
- 217 Ebd., S. 88.

7 Fazit

Die materielle Kultur der Filmbilder trägt entschieden zur Konstruktion von Geschichtsbildern bei. Die Suggestivkraft der Bilder, die bei der Gestaltung der Räume im Film entstehen, ist von immenser Bedeutung für die allgemeine Vorstellung von Geschichte und ihren Ereignissen und Abläufen. Filme, die Vergangenes darstellen, wurden von daher häufig als wichtiges Mittel erachtet, aktuelle politische Entscheidungen und Ansichten zu unterstreichen. In diesem Sinne wurden bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch in Deutschland wieder Filme produziert, die sich der Vergangenheit zuwandten. Wie diese Vergangenheit konkret zu inszenieren sei, richtete sich in erster Linie an der Weltanschauung ihrer Macher aus. Mit den Thälmannfilmen der 1950er Jahren versuchte die DDR eine neue Interpretation der unmittelbaren Vergangenheit anzubieten, die einerseits zur Identifikation einladen sollte und sich zugleich von der Geschichtsinterpretation des anderen Deutschlands und der NS-Geschichtsinterpretation abhob. Im westlichen Teil Deutschlands wurden zur gleichen Zeit Filme wie *Canaris* (1954) oder die drei Filme *08/15* (1954/55, R: Paul May) in die Kinos gebracht, in denen Wehrmachtsoldaten als Opfer der politischen Umstände und ihrer exzentrischen Vorgesetzten interpretiert werden. Oder Filme wie *Stresemann* (1957) und *Sauerbruch – Das war mein Leben* (1954), die an positiv bewertete Persönlichkeiten vor Hitler erinnerten. In Österreich waren Heimatfilme und Geschichtserzählungen, die weit vor der NS-Zeit lagen, wie die *Sissi*-Trilogie (1955, 1956, 1957, R: Ernst

Marischka) um die österreichische Kaiserin Elisabeth in den Kinos äußerst erfolgreich.

Filmemacher gingen und gehen mit konkreten Vorstellungen an ihre Arbeit und gebrauchen bei der Umsetzung geschichtlicher Ereignisse häufig Worte wie „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“. Michael Tschesno-Hell, Drehbuchautor für *Ernst Thälmann – Sohn* und *Führer seiner Klasse* (1954/55) hatte 1946 eine „wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit“ gefordert, jedoch auch betont, dass damit keine „photographische Wiedergabe“ also eine „Kopie“ entstehen sollte. Nicht die über eine „Anhäufung von zufälligen oder überflüssigen Details aus dem Alltag erzielte kleinliche Glaubwürdigkeit“ sollte zu sehen sein, sondern die „Wirklichkeit“ „in ihrer revolutionären Entwicklung.“¹

Auch Drehbuchautor Gerhard Bengsch betonte noch in den 1980er Jahren bei der Entwicklung seines später nicht umgesetzten Thälmannmehrteilers,

„daß der Film weder Nachvollzug noch Illustration historisch-dokumentarischer Vorgänge sein soll, sondern sich mit Fabelfreiheit aller im Roman erlaubten fiktiven Mittel bedient.“²

DEFA-Filmemacher hatten den Anspruch, mit ihren Werken parteiisch zu sein, sie sollten „nicht unpolitisch bleiben.“³ Maetzig hatte gefordert: Der Film soll „Antworten“ „auf alle Lebensfragen unseres Volkes“ geben.⁴ Ihre authentische Wirkung erhalten sie durch den Anspruch der DEFA-Filmschaffenden, glaubwürdige Bilder zu schaffen und durch ihr professionelles Können bei

der Umsetzung, denn der Zuschauer sollte den Film ernst und die geschichtliche Interpretation annehmen. Maetzig hielt dafür die „Realistik des Requisits und der Dekoration“ für wesentlich, damit der Zuschauer nicht in seiner Illusion gestört werde.⁵

Den Filmemachern war bewusst, dass geschichtliche Darstellungen perspektivisch sind. Die Thälmannfilme wurden in propagandistischer Absicht geschaffen. Die SED-Führung glaubte an die Überzeugungskraft der künstlerisch geschaffenen Räume und Bilder und wollte sich über Ernst Thälmann und dessen Politik als sozialistischer Arbeiterstaat legitimieren. Sie nahm daher auf die filmisch produzierten Bilder stark Einfluss. Zum Besuch von *Ernst Thälmann – Sohn und Führer seiner Klasse* (1954/55) waren Betriebe, Fachschulen und Schulklassen öffentlich aufgefordert worden.⁶ Auf diese Weise erzielten die Filme eine enorme Reichweite.⁷

Selbst wenn DEFA-Filme negativ bewertet werden, wie z. B. die Thälmannfilme der 1950er Jahre in der westlichen Presse, wurden doch schon damals positive Aspekte in der visuellen Gestaltung bemerkt. *Die Zeit* attestiert dem Film eine „suggestive Bildkraft.“⁸ *Der Spiegel* schrieb 1954:

„Die optische Begabung des Regisseurs und ‚Nationalpreisträgers‘ Dr. Kurt Maetzig, sein Sinn für boshafte Details machen die gigantische Haß- und Feiernaschinerie stellenweise erträglich.“⁹

Auch auf heutige Betrachter wirken die Thälmannfilme stark propagandistisch und oft befremdlich. Der Thälmannbiograph Armin Fuhrer, der seinem Forschungsobjekt allerdings von vornherein eher negativ gegenübersteht, schreibt 2011:

„Der DEFA-Film, in dem der Schauspieler Günther Simon den Helden verkörpert, ist – sieht man ihn mit heutigen

Augen – dermaßen mit Klischees vollgestopft, dass er mehrmals die Grenze zur Realsatire überschreitet.“¹⁰

Da aber einzelne Szenen immer noch für Geschichtsillustrationen verwendet werden, besitzen die Thälmannfilme noch immer eine eigene, spezifische Aktualität. Mit jeder erneuten Wiedergabe, besonders, wenn dies im Rahmen eines Dokumentarfilms geschieht, wird der Eindruck bestärkt, diese filmischen Sequenzen wären ein direktes Abbild der Wirklichkeit. Dies wiederum steigert eine immanente Erwartungshaltung beim Zuschauer, wie bestimmte historische Ereignisse auszusehen haben.

Dokumentarfilme argumentieren häufig mit Spielfilminszenierungen, wie z. B. der DEFA-Film *Im Land der Adler und Kreuze* (1981, R: Joachim Hellwig). Ohne das weiter zu hinterfragen oder zu problematisieren unterstreicht er seine Darstellung der Zusammenhänge von Industrie und Aufstieg Hitlers und der NSDAP mit Ausschnitten aus zahlreichen Spielfilmen. Zwischen Originalaufnahmen der Zeit, wie z. B. Liebknechts Rede aus einem Auto heraus vor dem ehemaligen Preußischen Landtag (**Abb. 167**) werden Bilder aus Spielfilmen benutzt. Deren Titel werden zwar eingeblendet, deren Inszenierung und Inhalt oder Art der Darstellung verbal jedoch nicht näher erläutert. Es werden Spielfilmszenen benutzt um visuell die Geschichtsinterpretation zu untermauern, paradoxerweise sogar in zwei Richtungen: mit Ausschnitten aus DEFA-Historienfilmen werden die historischen Erläuterungen als korrekt untermauert, Ausschnitte aus Ufa-Filmen werden zur Illustration der Propaganda der Gegenseite eingefügt.

Dieses Vorgehen erinnert an die Realisierung der Schauplätze für *Aus meiner Kindheit*: Um ein authentisches Flair für den Film von 1975 zu schaffen, wurden Fotos der Zeit als Vorbild gewählt. Später erscheinen genau diese Fotografien in einem Kinderbuch über

Thälmann und seine Zeit in Hamburg und dienen nun der Bestätigung, dass im Film historisch glaubhaft ein Zeitbild zu sehen ist. Dieser Kreislauf der gegenseitigen Bestätigung von „Wahrheit“, bzw. „Realistik“ oder auch der gern verwendete Begriff „Authentizität“ zieht sich bei genauer Betrachtung weiterhin durch die Filmwelt, bzw. als Bilder aus den Filmen auch durch andere Medien.

Die große Popularität und Anerkennung der Maetzigfilme in der DDR führte dazu, dass spätere Filmemacher, wie Horst E. Brandt, Heinz Thiel (*Krupp und Krause* 1969) oder Hans-Joachim Kasprzik (*Wolf unter Wölfen* 1965) einzelne Sequenzen aus den Thälmannfilmen ihren Filmen zufügten um ihrerseits glaubhaft historische Ereignisse zu visualisieren. Auf diese Weise trugen sie dazu bei, dass diese Motive nicht in Vergessenheit gerieten und sich im Gedächtnis der Zuschauer als verbürgte Bilder einer vergangenen Zeit verankern konnten.

So wie es mit Maetzigs Inszenierung des Fahnenhissens auf dem Dach des Berliner Schlosses erfolgte, wo die Szene längst zu einem etablierten Geschichtsbild geworden ist, welches in kaum einem Dokumentarfilm über die Revolutionszeit 1918/19 fehlt und als solches noch immer verbreitet wird (**Abb. 1**). Damit ist dieser Film letztendlich zu einem doppelten Zeitdokument geworden.

Maetzigs Bilder stammen von einem Filmemacher, der Geschichte aus seiner Weltanschauung heraus interpretierte, der überzeugt war, so sei es richtig, Geschichte zu sehen und darzustellen. Es ist zu fragen, ob er damit nicht sogar ein kritisches Verhältnis zur Geschichte besaß als Filmemacher, wie Bernd Eichinger oder Oliver Hirschbiegel, die behaupten, sie würden Geschichte so zeigen „wie das gewesen sein muss“?¹¹ Diese Einstellung gilt es zu hinterfragen und in die Öffentlichkeit zu tragen. Ausstellungen wie *Sturm auf den Winterpalast: Geschichte als Theater* (2017) und *X für U – Bilder, die lü-*

gen (1999–2010) haben daran bereits einen großen Anteil, da sie Fälschungen in vermeintlich historischen Bildern entlarven, bzw. ihren ursprünglichen Entstehungskontext anschaulich machen.¹² In Schulbüchern wird in den letzten 20 Jahren bereits aufmerksamer mit Bildern gearbeitet. Während in den 1990er Jahren oft noch Bildknoten, wie z. B. Menzels *Eisenwalzwerk* (1872–1875) ohne jede Bildunterschrift benutzt wurden, wird heute zumeist die Herkunft, Titel usw. benannt und von den Schülern ein kritischer Umgang mit dem Bild eingefordert.¹³ Dies gilt es zu verschärfen und deutlich ins Bewusstsein zu bringen, dann wird für den Zuschauer automatisch ein kritischerer Umgang mit Geschichte erfolgen und Bilder wie das Foto vom Sturm auf das Winterpalais (**Abb. 87**) (eigentlich eine Aufnahme von einem Theaterstück über die Oktoberrevolution von 1920) in einen erweiterten historischen Kontext eingebettet werden können.

Vielgezeigte, sich wiederholende Motive, wie z. B. das brennende Reichstagsgebäude (entstanden für DEFA-Filme wie *Der Teufelskreis* 1956 oder *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* 1955) belegen, scheinbar durch ihre unkritische häufige Verwendung, dass Vergangenes so stattgefunden hat und bedienen eine Erwartungshaltung beim Publikum, die dann mit Begriffen wie „authentisch“ und „wahr“ belegt werden. Eine kritischere, interdisziplinäre Analyse von historischen Bildnissen, in Film und anderen Medien hat begonnen, wie die aktuelle öffentliche Debatte von Historikern um die Verwendung von Filmbildern und retuschierten Fotos vom Reichstagsbrand zeigt.¹⁴

Es muss bei der Frage nach Motiven, die uns bis heute in Spiel- und Dokumentarfilmen begegnen der Blick jedoch nicht nur auf frühere Historienfilme fallen, die zudem oft als überholt in ihrer propagandistischen Aussage und aus der abgeschlossenen Geschichtsepoche DDR stammen, der Blick

muss in Zukunft noch weiter zurück gehen, Ikonen der Kunst gilt es auf ihren Vorbildcharakter zu befragen. Dabei muss der in der Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert wieder verstärkt diskutierte Begriff des „Realismus“ erneut problematisiert werden. Ursprünglich mit der Kunst von Gustave Courbet, Édouard Manet (1832–1883), Adolph von Menzel und Max Liebermann (1847–1935) und ihren Werken verbunden, als sie sich mit ihren Motiven bis dahin eher gering geschätzter Sujets wie dem Arbeiter oder der Landbevölkerung zuwandten. Doch dieser Realismus bedeutete etwas anderes, als der, der heute vom Zuschauer als Maßstab an historische Inszenierungen in Film und Fernsehen angelegt wird und mit dem Begriff „Authentizität“ beschrieben wird.

Geschichte und unsere Vorstellung von geschichtlichen Ereignissen entstehen nicht aus dem nichts heraus. Sie werden durch Bilder geprägt, die uns auf verschiedene Weise erreichen, heute mehr denn je über Filme, Zeitungen, das Internet und andere Medien. Die Vorläufer reichen oft weit in die vorfilmische Zeit. Bevor die Industrie in Filmen z. B. durch das Motiv schmelzenden Metalls verbildlicht wurde, gab es diese Darstellung bereits in der Malerei. Menzels *Eisenwalzwerk* ist noch immer eines der am weitesten verbreiteten Bilder, wenn es darum geht die Industrialisierung im 19. Jahrhundert zu bebildern.

Dass in Filmen über Revolutionen fast immer auch Barrikaden gebaut werden, lässt sich ebenfalls in der vorfilmischen Zeit in der bildenden Kunst finden: nicht nur Delacroixs *Die Freiheit führt das Volk* von 1830, auch Edouard Manets Barrikadenbilder der Revolutionsereignisse im Paris von 1871 trugen zur weiten Verbreitung dieses Motivs bei.

Das ließe sich für viele der hier behandelten Motive weiter ausführen und zurückverfolgen: z. B. bei der Visualisierung der Kneipe, wo der Film zunächst erhöhten Alko-

holkonsum negativ interpretiert. Auch hier zeigt ein Blick in vorfilmische Darstellungen, dass dieses negative Image lange verbreitet war: Niederländische Genrebilder des 17. Jahrhunderts, wie z. B. die zahlreichen Wirtshaus- und Tavernendarstellungen von Adriaen Brouwer (1605/06–1638) oder Adriaen van Ostade (1610–1685), interpretieren Besäufnisse in der Schänke in derber Manier. Sie zeugen von der unterhaltsamen und herablassenden Geringschätzung einfacher und armer Klassen, deren rustikale, im Bild inszenierten Sitten im Zivilisationsprozess zurückgeblieben scheinen. Solche Ikonen könnten am Anfang einer Begründung stehen, warum später DEFA-Filme ebenfalls nur zögerlich die Kneipe als Freizeitorientierung der Arbeiterklasse in den Film integrierten.

Oder das Motiv Globus: war es zuvor in der bildenden Kunst ein Symbol auf Herrscherporträts oder Gelehrtenabbildungen, erscheint es im Film nun ebenfalls häufig, wenn es darum geht weltherrliche Intentionen zu unterstreichen. Auch durch den Wohnraum – vorfilmisch in biedermeierlichen Zimmerbildern verbreitet, später auch als Fotografien auf Postkarten, wie z. B. das Arbeitszimmer Wilhelms I. So wie bei letzterem von der Einrichtung auf dessen Charakter geschlossen wird, erzählt auch die Ausstattung eines filmischen Wohnraumes etwas über Charakter oder soziale Herkunft der Protagonisten. Auch hier ließen sich weitere Vorläufer aus der Kunst aufführen, z. B. das überaus bekannte und weitverbreitete Gemälde von Carl Spitzweg (1808–1885): *Der arme Poet* (1839) der das Klischee von der schäbigen Dachwohnung des Prekariats begründete.

Auf diese Motivsuche gilt es sich weiter zu begeben und jegliches im Film, aber auch anderen Medien präsentierte Bild eines historischen Ereignisses, seine genaue Herkunft und Motivgeschichte zu studieren und öffentlich zu machen.

Anmerkungen

- 1 Tschesno-Hell, 1954, S. 13f.
- 2 Bengsch im Vorwort zum I. Teil der Serie. *I. Thälmann-Film Im Strom des Lebens. Gehorsamsverweigerung, Im Strom des Lebens*. Thälmann-Film von Gerhard Bengsch. 7 Mappen, Schenkung Gerhard Bengsch 1981–1984/85, DRA E027-00-11/39.
- 3 Maetzig, zitiert nach: Schenk, 2006, S. 19f.
- 4 Ebd.
- 5 Maetzig/Agde, 1987, S. 179.
- 6 Schenk, 1994, S. 107.
- 7 Betriebe, die nicht genug Karten für den Film-besuch bestellten wurden in der Zeitung angeprangert, ebd.
- 8 W. Beer: *Der ostzonale Thälmann-Film ... oder die Kunst, Geschichte zu fälschen*, 01.04.1954, in: *Die Zeit*, Nr. 13/1954.
- 9 O. A.: *Thälmann. Mit kernigem Silberblick*, in: *Der Spiegel*, 30.03.1954.
- 10 Fuhrer, 2011, S. 11.
- 11 Weyand, 2005, S. 39–68.
- 12 Gerhard Paul (Hrsg.): *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, Göttingen 2011.
- 13 Dazu Fußnote 30, Anmerkungen Kapitel 5.
- 14 Andreas Kötzing: *Ist das etwa die Sache mit der Brandstiftung?*, 12.05.2023, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, auf: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/reichstag-foto-waehrend-brand-1933-stammt-aus-defa-film-18887067.html> (20.09.2023), Uwe Soukup: *Die falschen Bilder vom Feuer. Eine Arte-Doku untersucht, wer für den Reichstagsbrand 1933 verantwortlich war. Sie entlastet Marinus van der Lubbe als Alleintäter*, 09.03.2023, auf: <https://taz.de/Reichstagsbrand-1933/!5917395/> (20.09.2023).

Anhang

Analysierte Filme

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954) und Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)

Regie: Kurt Maetzig

Drehbuch: Willi Bredel, Michael Tscherno-Hell

Szenenbild: Willy Schiller, Otto Erdmann, (Alfred Hirschmeier)

Kostümbild: Gerhard Kaddatz, (Walter Schulze-Mittendorf)

Kamera: Karl Plintzner, Horst E. Brandt

DVD: Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, Icestorm, Bestell-Nr.: 19168, 2002.

DVD: Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse, Icestorm, Bestell-Nr.: 19168, 2002.

Aus meiner Kindheit (1975)

Regie: Bernhard Stephan

Drehbuch: Bernhard Stephan, Wera Küchenmeister, Claus Küchenmeister

Szenenbild: Peter Wilde

Kostümbild: Ursula Strumpf

Kamera: Otto Hanisch

Ernst Thälmann Teil Eins und Teil Zwei (TV 1986)

Regie: Ursula Bonhoff (Teil Eins), Georg Schiemann (Teil Zwei)

Drehbuch: Georg Schiemann

Szenenbild: Dieter Adam, Lothar Kuhn

Kostümbild: Werner Bergemann

Kamera: Peter Krause, Jürgen Lenz

DVD: Ernst Thälmann Teil 1, Icestorm, Bestell-Nr.: 49172, 2014.

DVD: Ernst Thälmann Teil 2, Icestorm, Bestell-Nr.: 49172, 2014.

Erwähnte Filme

- *10 Tage, die die Welt erschütterten* (1983, R: Sergei Fjodorowitsch Bondartschuk)
- *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989, R: Christoph Schlingensief)
- *Abwege* (1928, R: Georg Wilhelm Pabst)
- *A Foreign Affair* (1948, R: Billy Wilder)
- *Alle meine Mädchen* (1980, R: Iris Gusner)
- *All Quiet on the Western Front* (1930, R: Lewis Milestone)
- *Amboss oder Hammer sein* (1972, R: Hristo Hristov)
- *Andreas Schlüter* (1942, R: Herbert Maisch)
- *An französischen Kaminen* (1962, R: Kurt Maetzig)
- *Arbeit, Brot und Völkerfrieden* (1988)
- *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995, R: Harun Farocki)
- *Asphalt* (1929, R: Joe May)
- *A Woman of Affairs* (1928, R: Clarence Brown)
- *Bankett für Achilles* (1975, R: Roland Gräf)
- *Bebel und Bismarck* (1987, R: Wolf-Dieter Panse)
- *Befreiung* (1969, R: Juri Oserow)
- *Berlin – Alexanderplatz* (1931, R: Piel Jutzi)
- *Berlin baut ein Schloss* (2020, R: Norbert Buse)
- *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt* (1927, R: Walther Ruttmann)
- *Berlin im Aufbau* (1946, R: Kurt Maetzig)

- *Berlin um die Ecke* (1965, R: Gerhard Klein)
- *Berühmte Ärzte der Charité: 6. Die dunklen Jahre* (1983, R: Joachim Kunert)
- *Bis daß der Tod euch scheidet* (1979, R: Heiner Carow)
- *Bismarck* (1940, R: Wolfgang Liebeneiner)
- *Brüder* (1929, R: Werner Hochbaum)
- *Bürgerschaft für ein Jahr* (1981, R: Herrmann Zschoche)
- *Canaris* (1954, R: Alfred Weidenmann)
- *Carl Peters* (1941, R: Herbert Selpin)
- *Confession of a Nazi Spy* (1939, R: Anatole Litvak)
- *Danton* (1983, R: Andrzej Wajda)
- *Das Beil von Wandsbek* (1951, R: Falk Harnack)
- *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, R: Robert Wiene)
- *Das Ende von Sankt Petersburg* (1927, R: Wsewolod Pudowkin)
- *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (1930, R: Gustav Ucicky)
- *Das Land hinter dem Regenbogen* (1992, R: Herwig Kipping)
- *Das Lied der Matrosen* (1958, R: Kurt Maetzig, Günter Reisch)
- *Das Lied vom Trompeter* (1964, R: Konrad Petzold)
- *Das siebente Jahr* (1968, R: Frank Vogel)
- *Das unsichtbare Visier* (1973–1979)
- *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* (1936, R: J. A. Hübler-Kahla)
- *Das verurteilte Dorf* (1952, R: Martin Hellberg)
- *Dave* (1993, R: Ivan Reitman)
- *Dein unbekannter Bruder* (1982, R: Ulrich Weiß)
- *Der alte und der junge König* (1935, R: Hans Steinhoff)
- *Der Augenzeuge* (1946–1980)
- *Der Fall Gleiwitz* (1961, R: Gerhard Klein)
- *Der Fall von Berlin* (1950, R: Micheil Tschiaureli)
- *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920, R: Paul Wegener)
- *Der Hauptmann von Köln* (1956, R: Slatan Dudow)
- *Der Hauptmann von Köpenick* (1931, R: Richard Oswald)
- *Der Hauptmann von Köpenick* (1956, R: Helmut Käutner)
- *Der Hut des Brigadiers* (1986, R: Horst E. Brandt)
- *Der letzte Akt* (1955, R: G. W. Pabst)
- *Der letzte Mann* (1924, R: Friedrich Wilhelm Murnau)
- *Der Mann mit dem Gewehr* (1938, R: Sergei Iossifowitsch Jutkewitsch)
- *Der Rat der Götter* (1950, R: Kurt Maetzig)
- *Der Reichstag. Geschichte eines deutschen Hauses* (2017, R: Christoph Weinert)
- *Der Schwur* (1946, R: Micheil Tschiaureli)
- *Der Sieg* (1985, R: Jewgeni Matwejew)
- *Der Sieg des Glaubens* (1933, R: Leni Riefenstahl)
- *Der Teufelskreis* (1956, R: Carl Balhaus)
- *Der Untergang* (2004, R: Oliver Hirschbiegel)
- *Der Untertan* (1951, R: Wolfgang Staudte)
- *Der Untergang der Romanows* (2017, R: Patrick Cabouat)
- *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965, R: Joachim Kunert)
- *Die Buntkarierten* (1949, R: Kurt Maetzig)
- *Die Deutschen Teil 9 Rosa Luxemburg und die Freiheit* (2010)
- *Die Entlassung* (1942, R: Wolfgang Liebeneiner)
- *Die Fahne von Kriwoi Rog* (1967, R: Kurt Maetzig)
- *Die Feuerzangenbowle* (1944, R: Helmut Weiss)

- *Die Feuerzangenbowle* (1970, R: Helmut Käutner)
- *Die Flucht nach Holland* (1967, R: Ludwig Cremer)
- *Die freudlose Gasse* (1925, R: G. W. Pabst)
- *Die gefrorenen Blitze* (1967, R: János Veiczi)
- *Die Mahnung* (1982, R: Juan Antonio Bardem)
- *Die Mutter* (1926, R: Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin)
- *Die Schönste* (1957/2002, R: Ernesto Remani)
- *Die Straße* (1923, R: Karl Grune)
- *Die Umwege des schönen Karl* (1938, R: Carl Fröhlich)
- *Die Unbesiegbaren* (1953, R: Arthur Pohl)
- *Die unverbesserliche Barbara* (1976, R: Lothar Warneke)
- *Die Verrufenen* (1925, R: Gerhard Lamprecht)
- *Dirnentragödie* (1927, R: Bruno Rahn)
- *Drei Lieder über Lenin* (1934, R: Dsiga Wertow)
- *Drei Unteroffiziere* (1939, R: Werner Hochbaum)
- *Ehe im Schatten* (1947, R: Kurt Maetzig)
- *Ein April hat 30 Tage* (1979, R: Gunther Scholz)
- *Eine deutsche Revolution Berlin 1918/1919* (2008, R: Boris von Brauchitsch, Henning Burk)
- *Einfach Blumen aufs Dach* (1979, R: Roland Oehme)
- *Einheit SPD – KPD* (1946, R: Kurt Maetzig)
- *Ein Mädchen geht an Land* (1938, R: Werner Hochbaum)
- *Erinnerungen an Thälmann* (1984)
- *Ernst Schneller* (1977, R: Rudi Kurz)
- *Ernst Thälmann Anmerkungen zu einem Kämpferleben* (1979)
- *Ernst Thälmann – Deutschlands unsterblicher Sohn* (1988/89)
- *Ernst Thälmann – Führer der KPD*
- *Ernst Thälmann – Wie er wirklich war* (2009, R: Michael Erler)
- *Five Graves to Cairo* (1943, R: Billy Wilder)
- *For Eyes Only (Streng Geheim)* (1963 R: János Veiczi)
- *Foxhole in Cairo* (1960, R: John Llewlllyn Moxey)
- *Frauenschicksale* (1952, R: Slátan Dudow)
- *Für die Liebe noch zu mager* (1974, R: Bernhard Stephan)
- *Geheimarchiv an der Elbe* (1963, R: Kurt Jung-Alsen)
- *Genesung* (1956, R: Konrad Wolf)
- *Große Freiheit Nr. 7* (1944, R: Helmut Käutner)
- *Hans Westmar* (1933, R: Franz Wenzler)
- *Hintertreppe* (1921, R: Leopold Jessner, Paul Leni)
- *Hier hast du dein Leben* (1966, R: Jan Troell)
- *Hitler – Eine Karriere* (1977, R: Joachim Fest, Christian Herrendoerfer)
- *„Hitlers letzte Tage“ Making Of* (2004, R: Eckhart Schmidt)
- *I Aim at the Stars* (1960, R: J. Lee Thompson)
- *Ich war 19* (1968, R: Konrad Wolf)
- *Ikarus* (1975, R: Heiner Carow)
- *Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald* (2012, R: André Meier)
- *Im Land der Adler und Kreuze* (1981, R: Joachim Hellwig)
- *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (2002, R: André Heller, Othmar Schmiderer)
- *Irgendwo in Berlin* (1946, R: Gerhard Lamprecht)
- *Jakob der Lügner* (1974, R: Frank Beyer)
- *Kameradschaft* (1931, R: Georg Wilhelm Pabst)
- *Karl Liebknecht – Der Märtyrer der Revolution* (2010, R: Michael Erler)

- *Karl Marx – Die jungen Jahre* (1981, R: Lew Kulidshanow)
- *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (1971, R: Horst E. Brandt)
- *Kohlhiesels Töchter* (1943, R: Kurt Hoffmann)
- *Kolberg* (1945, R: Veit Harlan)
- *Krupp und Krause* (1967–1969, R: Horst E. Brand, Heinz Thiel)
- *Kuhle Wampe* (1932, R: Slátan Dudow)
- *Kulturzeit auf 3sat: Berlin 1918/19* (2008, R: Boris von Brauchitsch, Henning Burk)
- *La Sortie de l'Usine Lumière* (1895, R: Louis Lumière)
- *Lenin im Jahr 1918* (1939, R: Michail Romm)
- *Lenin im Oktober* (1937, R: Michail Romm)
- *Lissy* (1957, R: Konrad Wolf)
- *Majestät brauchen Sonne* (1999, R: Peter Schamoni)
- *Marx und Engels – Stationen ihres Lebens* (1978, R: Günter Wittenbecher, Celino Bleiweiß, Michael Knof, Jörg Mischke)
- *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007, R: Dani Levy)
- *Mein lieber Robinson* (1971, R: Roland Gräf)
- *Menschen im Hotel* (1932, R: Edmund Goulding)
- *Metropolis* (1927, R: Fritz Lang)
- *Modern Times* (1936, R: Charlie Chaplin)
- *Mohr und die Raben von London* (1969, R: Helmut Dziuba)
- *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929, R: Phil Jutzi)
- *Nackt unter Wölfen* (1963, R: Frank Beyer)
- *Nelken in Aspik* (1976, R: Günter Reisch)
- *Ohm Krüger* (1941, R: Hans Steinoff, Karl Anton, Herbert Maisch)
- *Oktober* (1928, Sergei Eisenstein)
- *One, Two, Three* (1961, R: Billy Wilder)
- *Opfergang* (1944, R: Veit Harlan)
- *Panzerkreuzer Potemkin* (1925, R: Sergej Eisenstein)
- *Patton* (1970, R: Franklin J. Schaffner)
- *Polizeibericht Überfall* (1928, R: Ernö Metzner)
- *Polizeiruf 110: Schuldig* (1978, R: Ralf Römer)
- *Professor Mamlock* (1961, R: Konrad Wolf)
- *Quo Vadis* (1951, R: Mervyn LeRoy)
- *Razzia* (1947, R: Werner Klingler)
- *Reds* (1981, R: Warren Beatty)
- *Richard Sorge – Spion aus Leidenschaft* (2003, R: Masahiro Shinoda)
- *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (1939, R: Hans Steinhoff)
- *Roman einer jungen Ehe* (1952, R: Kurt Maetzig)
- *Rommel ruft Kairo* (1959, R: Wolfgang Schleif)
- *Rosa Luxemburg* (1986, R: Margarethe von Trotta)
- *Rosa Luxemburg – Stationen ihres Lebens* (1971, R: Renate Drescher)
- *Rotation* (1949, R: Wolfgang Staudte)
- *Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden* (1967, R: Kurt Tetzlaff)
- *Sachsens Glanz und Preußens Gloria* (1985/87, R: Hans-Joachim Kasprzik)
- *SA-Mann Brand* (1933, R: Franz Seitz senior)
- *Sauerbruch – Das war mein Leben* (1954, R: Rolf Hansen)
- *Schatten* (1923, R: Arthur Robinson)
- *Schleppzug M 17* (1933, R: Heinrich George)
- *Semmelweis – Retter der Mütter* (1950, R: Georg C. Klaren)
- *Sheriff Teddy* (1957, R: Heiner Carow)
- *Sie nannten ihn Amigo* (1959, R: Heiner Carow)
- *Silvesternacht am Alexanderplatz* (1939, R: Richard Schneider-Edenkoben)

- *Solange Leben in mir ist* (1965, R: Günter Reisch)
- *Solo Sunny* (1980, R: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase)
- *Sommerwege* (1960, R: Hans Lucke)
- *Spur der Steine* (1966, R: Frank Beyer)
- *Stärker als die Nacht* (1954, R: Slátan Dudow)
- *State of the Union* (1948, R: Frank Capra)
- *Streik* (1925, R: Sergei Eisenstein)
- *Stresemann* (1956, R: Alfred Braun)
- *Thälmann ist niemals gefallen* (1984)
- *The Birth of a Nation* (1915, R: David Wark Griffith)
- *The Bunker* (1981, R: George Schaefer)
- *The Desert Fox: The Story of Rommel* (1951, R: Henry Hathaway)
- *The Great Dictator* (1940, R: Charlie Chaplin)
- *The Kid* (1921, R: Charles Chaplin)
- *The Three Stooges. Three Little Pigskins* (1934, R: Raymond McCarey)
- *Thomas Müntzer* (1956, R: Martin Hellberg)
- *Triumph des Willens* (1935, R: Leni Riefenstahl)
- *Trotz alledem!* (1972, R: Günter Reisch)
- *... und wenn's nur einer wär'* (1949, R: Wolfgang Schleif)
- *Und wieder 48* (1948, R: Gustav von Wangenheim)
- *Unterwegs zu Lenin* (1970, R: Günter Reisch)
- *Wag the Dog* (1997, R: Barry Levinson)
- *Westfront 1918 – Vier von der Infanterie* (1930, R: Georg Wilhelm Pabst)
- *Whispering Whoopee* (1930, R: James W. Home)
- *Wir wollten aufs Meer* (2012, R: Toke Constantin Hebbeln)
- *Wo andere schweigen* (1984, R: Ralf Kirsten)
- *Wolf unter Wölfen* (1964, R: Hans-Joachim Kasprzik)
- *Wunschkonzert* (1940, R: Eduard von Borsody)
- *Young and Innocent* (1937, R: Alfred Hitchcock)
- *ZDF – History – Die Deutschen im 20. Jahrhundert 1 Die ruhelose Republik* (2008)
- *Zeitprobleme: Wie der Arbeiter wohnt* (1930, R: Slátan Dudow)
- *Zille und ick* (1983, R: Werner W. Wallroth)
- *Zuflucht* (1928, R: Carl Froelich)

Quellen aus dem Archiv des Filmmuseums

- Carl Balhaus: *Der Teufelskreis*, Exemplar Nr.: DI/97, 20.6.1955, VI/74/K.
- Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann* Teil I, 1. Oktober 1984, 3. Fassung.
- Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann* Teil II, DI vom 21.01.1985.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, Regiedrehbuch, Produktion 1954, Exemplar Nr. 198, Vorlass Günter Reisch, Archiv Filmmuseum Potsdam.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Regiedrehbuch Exemplar Nr.: 187, Produktion 1954.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Literarisches Szenarium, Rohfassung 08.05.1954, Vorlass Reisch.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Arbeitsexemplar, 13.08.1954, Vorlass Günter Reisch.
- Kurt Jung-Alsen: *Geheimarchiv*, DI/ vom 07.03.62, IV-Nr. 29/1998/DB.

- Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koepp: *Aus meiner Kindheit*. Szenarium vom 08.04.1974, Iv-Nr. 63/1998/DB.
- Hans-Albert Pederzani, Konrad Petzold: *Das Lied vom kleinen Trompeter*, 10.11.1963, Iv.Nr. 4/2006/DB.
- *Stand der Besetzung Film „Ernst Thälmann“* vom 14.03.52, S. 1, Vorlass Günter Reisch.
- Michael Tschesno-Hell: *Trotz alledem. Ein Film über Karl Liebknecht*, DII/ vom 28.01.71, Iv.Nr. 15/2005/DB.
- Friedrich Wolf, Philipp Gecht: *Der Rat der Götter*, Drehbuch II. Fassung Exemplar Nr. 8.

Quellen aus dem Bundesarchiv

- *Aus meiner Kindheit, Tagesberichte und Dispos; -Schriftwechsel und Verträge*, BArch DR 117/26172.
- *Belege, Journale, Kalkulationsunterlagen*, BArch DR/117/26465.
- Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann* Teil 1/2 21.01.1985, BArch DR/117/2224.
- Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann* TV 1. Teil Technisches Drehbuch, zweite Fassung 12.12.1984, BArch DR/117/2227.
- Otto Bonhoff, Georg Schiemann, Erich Selbmann: *Ernst Thälmann* TV Teil 2, Technisches Drehbuch 2. Fassung, BArch DR/117/2228.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Literarisches Szenarium des Thälmann-Films* 1. Teil, 21. Oktober 1952, BArch DR 117/13283.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann* 1. Teil, Regiedrehbuch, Exemplar Nr.: 80, Produktion 1953, BArch DR/117/2587.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*, Regiedrehbuch Exemplar Nr.: 184, Produktion 1954, BArch DR/117/2586.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* Drehbuch Arbeitsexemplar vom 13.08.1954, BArch DR/117/12908.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann. Führer seiner Klasse*. Regiedrehbuch, Exemplar Nr.: 184, Produktion 1954, BArch DR/117/2586.
- *Der kleine Trompeter. Einschätzung, Stellungnahme, Stabliste, Besetzungsliste*, BArch DR/117/26290.
- *Der kleine Trompeter. Tagesberichte, Inhalt, Bild-Neg.-Berichte, Stab- und Besetzungsliste, Vorkalkulation*, BArch DR/117/25744.
- *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, Schriftwechsel, Stab*, BArch DR/117/32823.
- *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, Tagesberichte*, BArch DR/117/32483.
- *Expose über Thälmann-Film*, BArch DR/117/12911.
- *Filmakten mit Schriftwechsel*, BArch DR/117/29506.
- *Führungskonzeption für die Stoffentwicklung Aus meiner Kindheit – Die Jugend Thälmanns*, 15.08.1973, BArch DR1-Z/1540 Gesch.-Z.4/10182 M325/37.
- *HA Kulturpolitische Arbeit mit dem Film. Einschätzung 19.09.1974, Aus meiner Kindheit*, BArch DR1-Z/154.
- *Kalkulation – Schlussbericht*, BArch DR/117/32987.
- *Kinospielfilmakte: „Jugend Thälmanns“*, BArch DR/117/26541.
- Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koepp: *Szenarium Aus meiner Kindheit*. 23.01.1974, BArch DR/117/13472 und BArch DR/117/13379 und BArch DR/117/13378.

- *Material über Ernst Thälmann*, BArch DR/117/12910.
- Hans-Albert Pederzani, Konrad Petzold: *Das Lied vom kleinen Trompeter*, 04.07.1963, BArch DR/117/3176.
- *Schlussbericht Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, BArch DR/117/23025.
- *Schlussbericht*, BArch DR/117/33331
- *Schlussbericht Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, BArch DR/117/23039.
- *Schriftwechsel*, BArch DR/117/32624.
- *Szenenberichte*, BArch DR/117/32572.
- *Tages- und Szenenberichte*, BArch DR/117/32484.

Quellen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

- *Ernst Thälmann Post Archivbestand Fernsehen* DRA E027-00-11/11 Bl. 1–99.
- *Ernst Thälmann Presse und Sendepapiere*, DRA E027-00-11/1–155.
- *Ernst Thälmann Produktionspapiere* DRA E027-00-11/1-126.
- Gerhard Bengsch: *Die Alternative. Kurzinhalte in Stichworten*, Teil: I, II, III, Drehbuch, DRA E027-00-11/39.
- Gerhard Bengsch: *Im Strom des Lebens Thälmann-Film*, 7 Mappen, Schenkung Gerhard Bengsch 1981–1984/85, DRA E027-00-11/39.

Quellen aus der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann* 1. Teil. *Literarisches Szenarium*, Exemplar Nr. 12, 25.11.1952, Signatur: X581/1.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann* 1. Teil, *Literarisches Szenarium*, 27. Januar 1953, Signatur: X581/1a.

- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann* 1. Teil, *Regiedrehbuch*, Exemplar Nr.: 70, Produktion 1953, Signatur: X581/1b.

Literatur

- Alexander Abusch: *Irrwege einer Nation*, Berlin 1949.
- Günter Agde, Kurt Maetzig: *Gesellschaftlicher Auftrag: Die Thälmann-Filme*, in: Günter Agde (Hrsg.): *Kurt Maetzig. Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987, S. 75–90.
- Günter Agde, Alexander Schwarz (Hrsg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921–1936*, Berlin 2012.
- Reinhard Allings: *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871–1918*, Berlin 1996.
- Leonore Ansong: *Kinder im Klassenkampf. Die Geschichte der Pionierorganisation von 1948 bis Ende der fünfziger Jahre*, Berlin 1997.
- Dietmar Arnold: *Neue Reichskanzlei und „Führerbunker“*, Berlin 2009.
- Inke Arns, Igor Chubarov, Sylvia Sasse (Hrsg.): *Nikolaj Evreinov & andere „Sturm auf den Winterpalast“*, Zürich, Berlin 2017.
- Gesine Asmus (Hrsg.): *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920*, Hamburg 1982.
- Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 2. Auflage, München 2014.
- Jan Assmann: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*, München 2006.

- Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 7. Auflage, München 2013.
- Gundula Barsch: *Von Herrengedeck und Kumpelrod. Die Drogen Geschichte der DDR*, Band 1 *Alkohol – Der Geist aus der Flasche*, Geesthacht 2009.
- Dominik Bartmann: *Der Maler der Kaiserproklamation*, in: ders. (Hrsg.), *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, München 1993, S. 332–369.
- Hans Becker von Sothen: *Fotos machen Politik. Bild-Legenden. Fälschungen – Fakes – Manipulationen*, Graz 2013.
- Jan C. Behrends: *Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR*, Köln 2006.
- Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- Hans Belting: *Vorwort*, in: W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 7–10.
- Walter Benjamin: *Passagen-Werk*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main 1983.
- Betriebsschule des VEB DEFA Studio für Spielfilme (Hrsg.): *Aus Theorie und Praxis des Films. Filmszenenbild Willy Schiller. Eine Bilddokumentation*, Berlin 1989.
- Thomas Beutelschmidt: *Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR*, Berlin 2009.
- Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: der. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.
- Dieter Borkowski: *Im Osten nichts Neues. „DDR“ zeigt im Fernsehen einen Thälmann-Film*, in: *Die Welt*, Berlin 10.02.1986.
- René Börrnert: *Wie Ernst Thälmann treu und kühn!*, Bad Heilbrunn 2004.
- Horst Dieter Braun (Hrsg.): *Vergangene Zukunft, Mutationen eines Feiertages*, Berlin 1990.
- Maxi Braun: *Die nie überwundenen Barrikaden. Oktober (1928) als Quelle zur Konstruktion des Mythos der russischen Revolution von 1917*, in: *WerkstattGeschichte* 60, 2013, S. 96–104.
- Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.
- Willi Bredel: *Ernst Thälmann. Ein Beitrag zu einem politischen Lebensbild*, Berlin 1948; 3. Auflage, Berlin 1950.
- Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann Führer seiner Klasse. Literarisches Szenarium*, Berlin 1955.
- Jürgen Bretschneider: *VEB Kunst – Aus der Traum*, in: *Babelsberg – ein Filmstudio. 1912–1992*, Berlin 1992, S. 289–314.
- Wolfgang Brönner: *Bürgerliche Villen in Potsdam*, Potsdam 2000.
- Charlotte Bühl-Cramer: *Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs 1871*, S. 86–97, in: Susanne Popp, Michael Wobring (Hrsg.): *Der europäische Bildersaal. Europa und seine Bilder. Analyse und Interpretation zentraler Bildquellen*, Bonn 2015.
- Oksana Bulgakowa: *Kollektive Tagträume*, in: Boris Groys, Max Hollein (Hrsg.): *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Frankfurt 2003, S. 256–278.
- Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2001.
- Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Another Leaf Press 2012.

- Christopher Clark: *Preußen. Aufstieg und Niedergang. 1600–1947*, 7. Auflage, München 2007.
- Eberhard Czichon: *Wer verhalf Hitler zur Macht? Anteil der deutschen Industrie an der Zerstörung der Weimarer Republik*, Köln 1967.
- Eberhard Czichon, Heinz Marohn: *Thälmann. Ein Report*, Band 1 und 2, Berlin 2010.
- Eberhard Czichon, Heinz Marohn, Wiljo Heinen: *Aber ich glaube an den Triumph der Wahrheit. Ernst Thälmann zum 125. Geburtstag*, Berlin 2011.
- Geerd Dahms, Dieter Rednak: *Die Gängeviertel im Schatten des Michels. Die Hamburger Neustadt*, Hamburg 2013.
- Jürgen Danyel: *Vorwort*, in: ders. (Hrsg.), *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995, S. 11–14.
- Isoled Dautel: *Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin*, Petersberg 2001.
- Laurenz Demps: *Schloß versus sozialistische Stadtmitte*, in: Wolfgang Ribbe (Hrsg.): *Schloß und Schloßbezirk in der Mitte Berlins*, Berlin 2005, S. 159–167.
- Laurenz Demps: *Das Brandenburger Tor*, Berlin 1991.
- Andrej I. Denissow: *Über das Werk W. I. Lenins „Staat und Revolution“*, Berlin 1952.
- Deutsches Zentralinstitut für Lehrmittel (Hrsg.), Walter Gebhardt: *Beiheft zum Unterrichtstonfilm. Die Zerschlagung der faschistischen Armeen durch die Sowjetarmee 1943–1944 (Agfacolor)*, Berlin 1960.
- Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Band I–III, Göttingen 2018.
- Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, 29. Auflage, München 1990.
- Elisabeth Dühr (Hrsg.): *Ikone Karl Marx. Kultbilder und Bilderkult. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Simeonstift Trier. 17. März bis 18. Oktober 2013*, Regensburg 2013.
- Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, Bielefeld 2011.
- Sergej Eisenstein: *Der sowjetische historische Film*, in: *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960.
- Lotte H. Eisner: *Die Dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main 1975.
- Michael Ellenbogen: *Gigantische Visionen. Architektur und Hochtechnologie im Nationalsozialismus*, Graz 2006.
- Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin 2008.
- Helmut Engel: *Schauplatz Staatsmitte. Schloß und Schloßbezirk in Berlin*, Berlin 1998.
- Benno Ennker: *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln u. a. 1997.
- Konrad Escher: *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Zürich/Leipzig 1917.
- Johannes Etmanski: *Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze*, in: Klaus Topitsch, Anke Brekerbohn: *„Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa*, Reihe Geschichte, Bd. 11, 2004, S. 67–77.
- Sabine Falke: *„Soldat der Revolution“: Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzig's Thälmann Film*, in: Klaus Finke (Hrsg.): *Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburg 2002, S. 141–163.
- Thomas Fasbender: *Thomas Carlyle. Idealistische Geschichtssicht und visionäres Heldenideal*, Würzburg 1989.

- Günter Feist: *Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED*, in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, Köln 1996, S. 42–61.
- Fernsehen der DDR, Chefredaktion Öffentlichkeitsarbeit (Hrsg.), *Ernst Thälmann. Film des Fernsehens der DDR in zwei Teilen*, 7. Februar 19:00 Uhr 1. Programm, o. J. u. S.
- Jörg Fidorra, Katrin Bettina Müller: *Ruthild Hahne. Geschichte einer Bildhauerin*, Berlin 1995.
- Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.), *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905 UdSSR 1925 Regie Sergei Eisenstein*, Berlin 2005.
- Klaus Finke: *Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film*, in: ders. (Hrsg.), *Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburg 2002, S. 13–41.
- Uwe Fleckner: *Bildnis, theomorphes*, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Band I, 2. Auflage, München 2011, S. 162–169.
- Uwe Fleischer, Helge Trimpert: *Wie haben sie's gemacht...? Babelsberger Kameramänner öffnen ihre Trickkiste*, Marburg 2005.
- Bruno Flierl: *Der Zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität*, 1996, in: *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998, S. 121–171.
- Thomas Flierl: *„Thälmann und Thälmann vor allen“. Ein Nationaldenkmal für die Hauptstadt der DDR*, Berlin, in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, Köln 1996, S. 358–385.
- Rudolf Freund, Michael Hanisch: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Filmprotokoll und Materialien*, Berlin 1976.
- Ronald Friedmann: *Die Wittorf-Affäre*, in: ders. (Hrsg.): *Was wusste Thälmann? Unbekannte Dokumente zur Wittorf-Affäre*, Berlin 2020.
- Margrit Frölich: *Tot oder lebendig. Hitler als Figur im Spielfilm*, in: Rainer Rother, Karin Herbst-Meßlinger: *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, München 2008, S. 13–33.
- Arnim Fuhrer: *Ernst Thälmann. Soldat des Proletariats*, München 2011.
- Maren-Sophie Funderich: *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstrepräsentation*, Berlin 2019.
- Thilo Gabelmann: *Thälmann ist niemals gefallen? Eine Legende stirbt*, Berlin 1996.
- Thomas W. Gaethgens: *Anton von Werner, die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs; ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt 1990.
- Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 4. Auflage, Hamburg 2014.
- Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers: *Das Berliner Mietshaus*, München 1984.
- Alexa Geisthövel: *Wilhelm I. am „historischen Eckfenster“: Zur Sichtbarkeit des Monarchen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Jan Andres, Alexa Geisthövel, Mathias Schwengelbeck (Hrsg.): *Die Sinnlichkeit der Macht*, Frankfurt am Main 2005.
- Gert-Joachim Glaebner: *Selbstinszenierung von Partei und Staat*, in: Dieter Vorsteher (Hrsg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland*, Berlin 1996, S. 20–39.

- Petra Gördüren: *Bildnis, stellvertretendes* in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Band I, 2. Auflage, München 2011, S. 152–161.
- Kurt Gossweiler: *Die Ermordung Ernst Thälmanns und der Umgang mit seinem Andenken – ein Beispiel des Kampfes deutscher Machteliten gegen gesellschaftliche Alternativen und deren Träger*, in: Eberhard Czichon, Heinz Marohn, Wiljo Heinen: *Aber ich glaube an den Triumph der Wahrheit. Ernst Thälmann zum 125. Geburtstag*, Berlin 2011, S. 59–70.
- Irena Gradinari: *Kinematografie der Erinnerung. Band 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*, Wiesbaden 2020.
- Rasmus Greiner: *Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms*, Berlin 2020.
- D. W. Griffith: *“Five Dollar ‘Movies’ Prophesied”*, in: *The Editor*, 24.04.1915, zitiert nach: Robert Lang (Hrsg.): *The Birth of a Nation*, New Brunswick u. a. 1993.
- D. W. Griffith: *Erwiderung an den New York Globe*, in: *New York Globe*, 10.04.1915, zitiert nach: absolut Medien (Hrsg.), DVD-Booklet. *Geburt einer Nation*, 2008, S. 30–33.
- Thomas Grimm: *Adolf Hitler – Führerkult im Nationalsozialismus*, in: Thomas Kunz, Thomas Vogel (Hrsg.): *Oh Du, geliebter Führer. Personenkult im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 15–33.
- Olaf Groehler: *Verfolgten- und Opfergruppen im Spannungsfeld der politischen Auseinandersetzungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der Deutschen Demokratischen Republik*, in: Jürgen Danyel (Hrsg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995, S. 17–30.
- Boris Groys: *Die Massenkultur der Utopie*, in: Boris Groys, Max Hollein (Hrsg.): *Traumfabrik Kommunismus*, Frankfurt 2003, S. 20–37.
- Hans Günther: *Der Heldenmythos im Sozialistischen Realismus*, in: Boris Groys, Max Hollein (Hrsg.): *Traumfabrik Kommunismus*, Frankfurt 2003, S. 106–124.
- F.-B. Habel: *Zerschnittene Filme*, Leipzig 2003, S. 53.
- Nicos Hadjinicolaou: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresden 1991.
- Sabine Hake: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg 2004.
- Sabine Hake: *Screen Nazis. Cinema, History, and Democracy*, Wisconsin 2012.
- Christoph Hamann: *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007.
- Ralph Hammerthaler: *Der Bolschewist. Michael Tschesno-Hell und seine DEFA-Filme*, Berlin 2016.
- Hannes Heer: *Ernst Thälmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975.
- Thomas Heimann: *Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film*, in: Martin Sabrow (Hrsg.): *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln u. a. 2000, S. 37–85.
- Harald G. Heker: *Der urheberrechtliche Schutz von Bühnenbild und Filmkulisse*, Baden-Baden 1990.
- Friedrich-Wilhelm Henning: *Hugenberg als politischer Medienunternehmer*, in: Günther Schulz (Hrsg.): *Geschäft mit Wort und Meinung. Medienunternehmer*

- seit dem 18. Jahrhundert, München 1999, S. 101–127.
- Rudolf Herz: *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994.
 - Manfred Hildermeier: *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, 2. Auflage, München 2017.
 - Alfred Hirschmeier, Günter Agde: *Für mich ist Kino Bildkunst. Gespräch mit Alfred Hirschmeier*, in: Akademie der Künste (Hrsg.), *Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier*, Berlin 1989, S. 48–68.
 - Alexandra Hissen: *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945. Ein filmgeschichtlicher Überblick*, Trier 2010.
 - Arno Höfer, Klaus Leinen, Christof Pies, Udo Reichmann, Edgar Wagner: *Lebendige Vergangenheit 3*, Stuttgart 1987.
 - Wilhelm Hofmann, Anna Baumert, Manfred Schmitt: *Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse*, in: *Zeitschrift für Medienpsychologie* 17/2005, S. 132–146.
 - Heinz Höhne: *Admiral Wilhelm Canaris*, in: Gerd Ueberschär (Hrsg.): *Hitlers militärische Elite. 68 Lebensläufe*, Darmstadt 2011, S. 53–60.
 - Erich Honecker: *Aus meinem Leben*, 14. Auflage, Berlin 1989.
 - Johannes Hürter, Tobias Hof (Hrsg.): *Verfilmte Trümmerlandschaften*, Berlin 2019.
 - Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.) unter Leitung von Günter Hortschansky, Katja Haferkorn: *Ernst Thälmann. Bilder, Dokumente, Texte*, Berlin 1986.
 - Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.) unter Leitung von Günter Hortschansky: *Ernst Thälmann*, Berlin 1979.
 - 2. Auflage, 1980.
 - Dominik Juhnke: *Szenen des Aufbruchs. Der 9. November 1918 am Berliner Schloss*, in: Dominik Juhnke, Judith Prokasky, Martin Sabrow: *Mythos der Revolution. Karl Liebknecht, das Berliner Schloss und der 9. November 1918*, München 2018, S. 25–102.
 - Traudel Junge, Melissa Müller: *Bis zur letzten Stunde – Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*, 8. Auflage, München 2011.
 - Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, Mainz 2004.
 - Piel Jutzzi: *Mohrrübe tanzt*, in: *Tempo*, 2. Jahrgang, Nr. 303, 30.12.1929.
 - Hans-Joachim Kadatz: *Andreas Schlüter – ein bedeutender Künstler des deutschen Barock*, in: *Architektur der DDR*, 5, 1989, S. 34–38.
 - Detlef Kannapin: *Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945–1955/56*, Köln 1997.
 - Klaus Kanzog: *Militärische Leitbilder in Spielfilmen der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Nordhausen 2016.
 - Ernst Karpf: *Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen Films*, in: der. (Hrsg.): *Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film*, Arnoldsrainer Filmgespräche, Band 9, Frankfurt am Main 1992, S. 13–20.
 - Henryk Keisch: *Das Gestern im Heute*, in: Presse- und Werbedienst der Progress Film-Vertrieb GmbH (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Sohn seiner Klasse*, Berlin 1954.
 - Bernd Kleinhans: *Ein Volk, ein Reich ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.
 - Hans Klering: *Tägliche Rundschau* vom 18.05.1946, zitiert nach: VEB DEFA

- Studio für Spielfilme (Hrsg.) Albert Wilkening: *Betriebsgeschichte der DEFA von 1945–1950*, Teil 1, Potsdam 1981.
- Susanne Knaller, Harro Müller: *Einleitung. Authentizität und kein Ende*, in: dies. (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 7–16.
 - Susanne Knaller: *Genealogie des Ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, in: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines Ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35.
 - Habbo Knoch: *Das Grandhotel*, in: Habbo Knoch, Alexa Geisthövel: *Orte der Moderne*, Frankfurt am M./New York 2005.
 - Thomas Kochan: *Blauer Würger. So trank die DDR*, Berlin 2011.
 - Gertrud Koch: *Nachstellungen – Film und historischer Moment*, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 216–229.
 - Wolfgang König: *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. „Volksprodukte“ im Dritten Reich. Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn 2004.
 - Franklin Kopitzsch, Daniel Tilgner (Hrsg.): *Hamburg-Lexikon*, Hamburg 2010.
 - Vilmos und Ilse Korn: *Mohr und die Raben von London*, Berlin 1962.
 - Siegfried Kracauer: *Der historische Film*, 1940, in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Hrsg. Karsten Witte), Frankfurt am Main 1974.
 - Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1984.
 - Alfred Krautz: *Filmszenographie und Kostümbild: kommentierte Quellen, Aus Theorie und Praxis des Films*, Heft 2/1980.
 - Diethart Krebs: *Einleitung*, in: Ausstellungskatalog: *Revolution und Fotografie. Berlin 1918/19*, Berlin 1989, S. 9–14.
 - Diethart Krebs: *Revolution und Fotografie*, in: Ausstellungskatalog: *Revolution und Fotografie. Berlin 1918/19*, Berlin 1989, S. 15–25.
 - Diethart Krebs: *Methoden und Probleme der Bildquellenforschung*, in: Ausstellungskatalog: *Revolution und Fotografie. Berlin 1918/19*, Berlin 1989, S. 241–262.
 - Diethart Krebs: *Die Fotopostkarte als aktuellstes Bildmedium während der Revolution 1918/19*, in: Ausstellungskatalog: *Revolution und Fotografie. Berlin 1918/19*, Berlin 1989, S. 203–210.
 - Egon Krenz: *Er hätte uns gescholten*, in: Eberhard Czichon, Heinz Marohn, Wiljo Heinen: *Aber ich glaube an den Triumph der Wahrheit. Ernst Thälmann zum 125. Geburtstag*, Berlin 2011, S. 27–35.
 - Maria Krowicki, Ilse Liebers, Klara Schürmann, Dorothea Türk: *Janas großer Bruder*, in: *Unsere Fibel*, 10. Auflage, Berlin 1983.
 - Dieter Krusche, Jürgen Labenski, Josef Nagel: *Reclams Filmführer*, Stuttgart 1973/2008.
 - Wera und Claus Küchenmeister, Volker Koeppe: *Als Thälmann noch ein Junge war*, Berlin 1976.
 - Bärbel Kuhn: *Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk, 28. Juli 1830*, in: Susanne Popp, Michael Wobring (Hrsg.): *Der europäische Bildersaal. Europa und seine Bilder. Analyse und Interpretation zentraler Bildquellen*, Bonn 2015, S. 74–84.

- Siegfried Kühn, in: *Zeugnisse. Filmregisseure über Alfred Hirschmeier und seine Arbeit*, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier*, Berlin 1989.
- Thomas Kunz, Thomas Vogel: „Händchen falten, Köpfchen senken, immer an den Führer denken!“ Einleitung, in: dies.: *Oh Du, Geliebter Führer. Personenkult im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 9–12.
- Sandra Langenhahn: *Ursprünge und Ausformung des Thälmannkults*, in: *Leit- und Feindbilder in DDR-Medien*, Schriftenreihe Medienberatung, Heft 5, Bonn 1997.
- Norman LaPorte: *The Rise of Ernst Thälmann and the Hamburg Left, 1921–1923*, in: Ralf Hoffrogge, Norman LaPorte (Hrsg.): *Weimar Communism as Mass Movement 1918–1933*, London 2017, S. 45–65.
- Norman LaPorte: *Ernst Thälmann. A Biography (Communist Lives)*, voraussichtliches Erscheinen 2024.
- Robert Laschewski-Müller Rauh (Hrsg.): *Kursbuch Geschichte*, Berlin 2009.
- Fiona Laudamus: *Von der Einweihung 1851 bis zur Wiederaufstellung 1980*, in: Berlin/Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.): *Ein Denkmal für den König: Das Reiterstandbild Friedrich II. Unter den Linden*, Berlin 2001, S. 36–42.
- Uta Lehnert: *Der Kaiser und die Siegesallee*, Berlin 1998.
- Russel Lemmons: „Great Truths and Minor Truths“: Kurt Maetzig’s Ernst Thälmann Films, the Antifascism Myth, and the Politics of Biography in the German Democratic Republic, in: John E. Davidson, Sabine Hake (Hrsg.): *Framing the Fifties*, New York 2007, S. 91–105.
- Russel Lemmons: *Hitler’s Rival. Ernst Thälmann in Myth and Memory*, Kentucky 2013.
- Wladimir Iljitsch Lenin: *Staat und Revolution*, 27. Auflage, Berlin 1989.
- Annette Leo: „Stimme und Faust der Nation.“ – Thälmann-Kult kontra Antifaschismus, in: Jürgen Danyel (Hrsg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin 1995.
- Annette Leo: *Liturgie statt Erinnerung: Die Schaffung eines Heldenbildes am Beispiel Ernst Thälmanns*, in: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000, S. 17–30.
- Martin Loiperdinger: Goebbels’ Filmpolitik überwindet die Schatten der „Kampfzeit“: Zur Bewältigung nationalsozialistischer Vergangenheit im Jahr 1933, in: ders. (Hrsg.): *Märtyrerlegenden im NS-Film*, Opladen 1991, S. 29–40.
- Martin Loiperdinger: *Kaiser Wilhelm II: Der erste deutsche Filmstar*, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München 1997, S. 41–53.
- Anneliese Lucke-Gruse u. a.: *Aus der Kindheit Ernst Thälmanns nach Irma Thälmann*, in: *Lesebuch 2. Klasse*, 2. Auflage, Berlin 1983, S. 15 f.
- Toni Lüdi: *Sprachwirrwarr. Ein Essay*, in: der. (Hrsg.): *Designing Film. Szenenbildner/Production Designs*, Berlin 2010, S. 197–200.
- A. Lunatscharki: in: Günther Dahlke, Lilli Kaufmann: *... wichtigste aller Künste. Lenin über den Film*, Berlin 1970.
- Christa Maar, Hubert Burda: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.
- Bernd Maether: *Die Vernichtung des Berliner Stadtschlosses*, Berlin 2000.

- Kurt Maetzig: *Was erwartet der Film vom Autor? Eine Rede*, Juni 1947, in: Günter Agde (Hrsg.): *Kurt Maetzig. Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987, S. 177–188.
- Kurt Maetzig: *Brief an Günther Simon*, in: Günter Agde (Hrsg.): *Kurt Maetzig. Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987.
- Kurt Maetzig: *Brief an Michael Tschesnohell und Willi Bredel*, 12.07.1954, in: Günter Agde (Hrsg.): *Kurt Maetzig. Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987, S. 252 f.
- Kurt Maetzig in: *Zeugnisse*, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier*, Berlin 1989.
- Robert Maier: *Pariser Weltausstellung 1937. Der deutsche und der sowjetische Pavillon*, in: Helmut Altrichter, Wiktor Ischschenko, Horst Möller, Alexander Tschubarjan: *Deutschland – Russland*, Bd. 3. Das 20. Jahrhundert, München 2014, S. 87–98.
- Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Kapitel V*, MEW 8.
- Karl Marx: *Das Kapital I*, MEW 23.
- Sebastian Merkel: *Der 13. März 1925 in Halle (Saale). Polizeigewalt und die Entstehung eines politischen Märtyrers*, in: Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt (Hrsg.): *Erinnern! Aufgabe, Chance, Herausforderung*, 1/2014, Magdeburg, S. 33–47.
- Klaus-Peter Merta: *Flatternde Zeichen – Fahnenkult in der DDR*, in: Dieter Vorsteher (Hrsg.): *Parteiauftrag: ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*, München 1997, S. 187–192.
- Gerhard Meyendorf (Autorenleitung): *Chemie. Stoffe – Reaktionen – Umwelt*, Berlin 1993.
- W. J. T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.
- W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.
- W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Berlin 2018.
- Ingrid Mittenzwei: *Friedrich II. von Preußen*, Dresden 1979.
- Heiko Möhle: *Branntwein, Bibeln und Bananen. Der deutsche Kolonialismus in Afrika – eine Spurensuche*, Hamburg 1999.
- Sabine Moller: *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Film und ihre Zuschauer*, Berlin 2018.
- Wolfgang J. Mommsen: *Leopold von Ranke und die moderne Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 1988.
- Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000.
- Helmut Morsbach: *Vorwort*, in: Klaus-Dieter Felsmann, Bernd Sahling: *Deutsche Kinderfilme aus Babelsberg. Werkstattgespräche – Rezeptionsräume*, Berlin 2010.
- Christiane Mückenberger: *Zeit der Hoffnungen*, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, Potsdam 1994, S. 9–49.
- Herfried Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009.
- Kathrin Nachtigall: *Raumhüllen als Stimmungsräume. Zur Charakterisierung der Figuren in dem Stummfilm „Asphalt“*, in: Christof Baier, André Bischoff, Marion Hilliges (Hrsg.): *Ordnung und Mannigfaltigkeit. Beiträge zur Stadtbaugeschichte für Ulrich Reinisch*, Weimar 2011, S. 91–96.
- Kathrin Nachtigall: *Von Bismarck bis Liebknecht – Frideriziana im Historienfilm*, in: Annette Dorgerloh, Marcus Becker (Hrsg.): *Preußen aus*

- Celluloid. Friedrich II. im Film*, Berlin 2012, S. 123–139.
- Kathrin Nachtigall: *Arbeiterfreundin, Intellektuelle, Märtyrerin: Charakterisierung Rosa Luxemburgs durchs Film-Szenenbild*, in: Frank Jacob, Albert Scharenberg, Jörn Schütrumpf (Hrsg.): *Rosa Luxemburg*, Marburg 2021, S. 315–350.
 - Kathrin Nachtigall: *Gut und Böse in „Der Sieg“ oder wie die 1980er-Jahre die 1940er der 1950er imitierten*, unveröffentlicht.
 - Otto Nagel: *Mit der Kamera am Wedding*, in: *Die Welt am Abend*, 30.12.1929.
 - Reinhard Neebe: *Großindustrie, Staat und NSDAP 1930–1933*, Göttingen 1981.
 - Ulrich Neuhäuser-Wespy: *Der Parteiapparat als zentrale Lenkungsinstanz der Geschichtswissenschaft der DDR in den fünfziger und sechziger Jahren*, in: Martin Sabrow, Peter Thomas Walther (Hrsg.): *Historische Forschung und sozialistische Diktatur. Beiträge zur Geschichtswissenschaft der DDR*, Leipzig 1995.
 - Alan L. Nothnagle: *Building the East German Myth. Historical Mythology and Youth Propaganda in the German Democratic Republic. 1945–1989*, Michigan 1999.
 - o. A.: *DEFA-Pressedienst*, März 1954, Heft 1/54.
 - o. A.: *Der preisgekrönte „Schwur“*, in: *Der Spiegel*, 15.02.1947.
 - o. A.: *Festliche Uraufführung des Fernsehfilms „Ernst Thälmann“*, in: *Neues Deutschland Berliner Ausgabe*, 07.02.1986.
 - o. A. Film. *Neu in Deutschland. Rommel ruft Kairo*, in: *Der Spiegel*, Nr. 13, 25.03.1959, S. 53.
 - o. A.: *Hunderttausende sahen bereits den Thälmann-Film*, in: *Neues Deutschland*, 16.03.1954.
 - o. A.: *Millionen beim Thälmann-Film*, in: *Berliner Zeitung*, 04.11.1955.
 - o. A.: *Stresemann. Weisungen aus Bonn*, in: *Der Spiegel* 5/1957, S. 43–45.
 - Otto Gerhard Oexle: *Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung*, in: *Historische Zeitschrift*, 1.4.1987, Band 244(2), 1.2.1984, Band 238(1), S. 17–55.
 - Christian Ostermann: *Neumann, Heinz*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Band 19, Berlin 1999, S. 152 f.
 - Hans Ottomeyer, Hans-Jörg Czech: *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen*, 3. Auflage, Berlin 2015, S. 303.
 - Hans-Jürgen Pandel: *Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation I*, Schwalbach 2008.
 - Werner J. Patzelt, Roland Schirmer (Hrsg.): *Die Volkskammer der DDR. Sozialistischer Parlamentarismus in Theorie und Praxis*, Wiesbaden 2002.
 - Gerhard Paul: *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1990.
 - Gerhard Paul: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), 2006, S. 7–36.
 - Gerhard Paul: *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, Göttingen 2011.
 - Gerhard Paul: *BilderMACHT*, Göttingen 2013.
 - Gerhard Paul: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016.
 - Dominik Petzold: *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*, Paderborn 2012.
 - Ulla Plener: *„Sozialdemokratismus“ – Instrument der SED-Führung im Kalten Krieg gegen Teile der Arbeiterbewegung*

- (1848–1953), in: *UTOPIE kreativ*, Heft 161 (März 2004), S. 248–256.
- Susanne Popp, Michael Wobring: *Einführung in den „europäischen Bildersaal“*, in: dies. (Hrsg.), *Der europäische Bildersaal. Europa und seine Bilder. Analyse und Interpretation zentraler Bildquellen*, Bonn 2015, S. 4–15.
 - *Presseheft Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse. Ein farbiger DEFA-Spielfilm.*
 - Judith Prokasky: *Balkonreden. Das Berliner Schloss und die Symbolpolitik der Hohenzollern*, in: Dominik Juhnke, Judith Prokasky, Martin Sabrow: *Mythos der Revolution. Karl Liebknecht, das Berliner Schloss und der 9. November 1918*, München 2018, S. 9–23.
 - Lars Quadfasel: *Ummenschen, menschlich gesehen*, in: Willi Bischof (Hrsg.): *Filmri:ss. Studien über den Film „Der Untergang“*, Münster 2005, S. 113–146.
 - Paul Ortwin Rave: *Andreas Schlüter*, in: Hermann Heimpel, Theodor Heuss (Hrsg.): *Die Großen Deutschen*, Band 1, Berlin 1956, S. 600–612.
 - Laurence Raw, Defne Ersin Tutan (Hrsg.): *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*, Jefferson u. a. 2013.
 - Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Hamburg 2006.
 - Jürgen Reulecke: *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt am Main 1985.
 - Jürgen Reulecke: *Die Mobilisierung der „Kräfte und Kapitale“: der Wandel der Lebensverhältnisse im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung*, in: ders.: *Geschichte des Wohnens. 1800–1918 Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997, S. 15–144.
 - Ralf Georg Reuth: *Rommel. Das Ende einer Legende*, München 2012.
 - Günter Rieder: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96–113.
 - Bernd Roock: *Das historische Auge*, Göttingen 2004.
 - Bodo Rollka, Klaus-Dieter Wille: *Das Berliner Stadtschloß. Geschichte und Zerstörung*, Berlin 1993.
 - Tobias Ronge: *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonographie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich*, Münster 2010.
 - Rainer Rother (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
 - Rainer Rother: *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Berlin 2019.
 - Karsten Rudolph: *Die sächsische Sozialdemokratie vom Kaiserreich zur Republik (1871–1923)*, Weimar 1995.
 - Martin Sabrow: *Der staatssozialistische Geschichtsdiskurs im Spiegel seiner Gutachtenpraxis*, in: der. (Hrsg.): *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 35–65.
 - Martin Sabrow: *Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft*, in: der. (Hrsg.): *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln u. a. 2000, S. 9–35.
 - Martin Sabrow: *Das Diktat des Konsenses. Geschichtswissenschaft in der DDR 1949–1969*, München 2001.
 - Martin Sabrow: *Die DDR erinnern*, in: der. (Hrsg.): *Erinnerungsorte der DDR*, Bonn 2010, S. 9–25.

- Martin Sabrow: *Volkstribun und Hassfigur. Karl Liebknecht im deutschen Gedächtnis*, in: Dominik Juhnke, Judith Prokasky, Martin Sabrow: *Mythos der Revolution. Karl Liebknecht, das Berliner Schloss und der 9. November 1918*, München 2018, S. 105–129.
- Ronald Sassning: *Thälmann, Wehner, Kattner, Mielke. Schwierige Wahrheiten*, in: *UTOPIE kreativ*, Heft 114, April 2000, S. 362–375.
- Richard Sasuly: *IG-Farben*, New York 1947.
- Silke Satjukow: *Befreiung? Die Ostdeutschen und 1945*, Leipzig 2009.
- Michael Sauer: *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen Interpretationsmethoden Unterrichtsverfahren*, Seelze-Velber 2000.
- Klaus Schaefer: *Grußwort*, in: Toni Lüdi (Hrsg.): *Designing Film. Szenenbildner/ Production Designs*, Berlin 2010.
- Regina Scheer: *„Ich bin kein weltflüchtiger Zigeuner“: Legende und Wirklichkeit einer Jugend – über die frühen Prägungen Ernst Thälmanns*, in: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000, S. 41–58.
- Ralf Schenk: *Eine kleine Geschichte der DEFA*, Berlin 2006.
- Ralf Schenk: *Mitten im Kalten Krieg*, in: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946–92*, Potsdam 1994, S. 51–157.
- Ralf Schenk: *Semmelweis. Retter der Mütter. filmjuwelen*. DEFA-Stiftung. *Das Booklet zum Film*, 2017, o. S.
- Sabine Schneider: *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, in: dies. (Hrsg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute*, Würzburg 2005, S. 37–57.
- Martin Schönfeld: *Die Konstruktion eines politischen Idols: Darstellung Ernst Thälmanns in der Kunst der SBZ/DDR und ihre Funktion*, in: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000, S. 147–178.
- Sonja M. Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin 2012.
- Georg-Michael Schulz: *Docudramas – oder: Die Sehnsucht nach der „Authentizität“. Rückblicke auf Holocaust von Martin Chomsky und Schindlers Liste von Steven Spielberg*, in: Waltraud Wara Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart 2002, S. 159–180.
- Harry Schumann: *Karl Liebknecht. Ein unpolitisches Bild seiner Persönlichkeit*, Dresden 1919.
- Michael Schwartz: *„PROLETARIER“ UND „LUMPEN“. Sozialistische Ursprünge eugenischen Denkens*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* Jahrgang 42 (1994), Heft 4, S. 537–570.
- Yvonne Schymura: *Wenn die Kunst Zwecke hat. Kritischer Realismus und politisches Engagement bei Käthe Kollwitz*, in: Wolfgang Hesse: *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, Leipzig 2014, S. 133–148.
- Erich Selbmann: *DFF Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens*, Berlin 1998.
- Sieglinde Siedentop: *Musikunterricht in der DDR*, Augsburg 2000.
- Daniel Siemens: *Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten*, München 2009.

- Alphons Silbermann: *Das Wohnerlebnis in Ostdeutschland: Eine soziologische Studie*, Köln 1993.
- Andreas Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme*, Berlin 2010.
- Uwe Soukup: *Die Brandstiftung. Mythos Reichstagsbrand – was in der Nacht geschah, in der die Demokratie unterging*, München 2023.
- Hasso Spode: *Eine kurze Geschichte des Hotels. Zur Industrialisierung der Gastlichkeit*, in: Nikola Langreiter, Klara Löffler, ders.: *Das Hotel*, Berlin 2011, S. 10–31.
- Josef Stalin: *Zur internationalen Lage*, Werke Band 6, Berlin 1952.
- Gerhard Steiner (Hrsg.) u. a.: *Lexikon der Weltliteratur – Fremdsprachige Schriftsteller und anonyme Werke von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weimar 1963.
- Hito Steyerl: *Mimesis als Anpassung*, in: Willi Bischof (Hrsg.): *Filmri:ss. Studien über den Film „Der Untergang“*, Münster 2005, S. 29–37.
- S. Subbotina, L. Kunezkaja, K. Maschtakowa: *W. I. Lenins Arbeitszimmer und Wohnung im Kreml*, Moskau o. J.
- Henry M. Taylor: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg 2002.
- Richard Taylor: *October*, London 2002.
- Ernst Thälmann: *Gekürzter Lebenslauf, aus dem Stegreif niedergelegt, stilistisch deshalb nicht ganz einwandfrei* [1935], in: *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung* (Berlin), Heft 1, 1975.
- Ernst Thälmann: *Gekürzter Lebenslauf, aus dem Stegreif niedergelegt, stilistisch deshalb nicht ganz einwandfrei* [1935], in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Briefe – Erinnerungen*, Berlin 1986, S. 11–67.
- Ernst Thälmann: *Aus der „Antwort auf Briefe eines Mithäftlings“* [Anfang 1944], in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.): *Ernst Thälmann. Briefe – Erinnerungen*, Berlin 1986, S. 68–105.
- Rüdiger Thomas: *Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“*, in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, Köln 1996, S. 16–41.
- Jürgen Tietz: *Schinkels Neue Wache Unter den Linden*, in: Christoph Stölzl (Hrsg.): *Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, München 1993.
- Frank Tunnat: *Filmsprache als Instrument der Politik. Anmerkungen zu Kurt Maetzig's Thälmann-Film*, in: Klaus Finke (Hrsg.): *Politik und Mythos: Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburg 2002, S. 166–179.
- Henry Ashby Turner: *Die Großunternehmer und der Aufstieg Hitlers*, Berlin 1985.
- A. Bowdoin Van Riper: *“The Physicists Have Known Sin”: Hollywood's Depictions of the Manhattan Project, 1945–1995*, in: Laurence Raw, Defne Ersin Tutan (Hrsg.): *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*, Jefferson u. a. 2013, S. 97–116.
- Irma Vester-Thälmann: *Ernst Thälmann. Erinnerungen an meinen Vater*, Berlin 1954.
- Rudolf Vierhaus: *Rankes Begriff der historischen Objektivität*, in: Reinhardt Koselleck, Wolfgang J. Mommsen, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*, München 1977, S. 63–76.

- Rudolf Vierhaus: *Leopold von Ranke: Geschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Kunst*, in: *Historische Zeitschrift*, 01.04.1987, Band 244(2), S. 285–298.
- Carsten Voigt: *Kampfbünde der Arbeiterbewegung: das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924–1933*, Böhlau 2009.
- Adelheid von Saldern: *Im Hause, zu Hause. Wohnen im Spannungsfeld von Gegebenheiten und Aneignungen*, in: Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Geschichte des Wohnens. 1800–1918 Das bürgerliche Zeitalter*, Stuttgart 1997, S. 145–332.
- Ferdinand von Senger und Etterlin: *Der sowjetische mittlere Kampfpanzer. Standardpanzer des Ostblocks*, in: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift*, Band 133, Nr. 9, 1967, S. 530–535.
- Martin Warnke: *Herrscherbildnis*, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Band I, 2. Auflage, München 2011, S. 481–490.
- Hermann Weber: *Das schwankende Thälmann-Bild*, in: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000, S. 7–15.
- Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Band 4. *Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, München 2003.
- Axel Weipert: *Krawall im Kiez. Wie es 1872 zu Unruhen in den Arbeitervierteln kam*, in: Philipp Mattern (Hrsg.): *Mieterkämpfe. Vom Kaiserreich bis heute – Das Beispiel Berlin*, Berlin 2018, S. 9–25.
- Harald Welzer: *Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung*, in: der. (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995, S. 7–13.
- Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002.
- Waltraud Wara Wende: *Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse*, Würzburg 2011.
- Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt am Main u. a. 1990.
- Jan Weyand: *So war es. Zur Konstruktion eines nationalen Opfermythos im Spielfilm „Der Untergang“*, in: Willi Bischof (Hrsg.): *Filmri:ss. Studien über den Film „Der Untergang“*, Münster 2005, S. 39–68.
- Michael Wildt: *„Der Untergang“: Ein Film inszeniert sich als Quelle*, in: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch?*, Konstanz 2008, S. 73–86.
- Heinrich August Winkler: *Von der Revolution zur Stabilisierung. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1918 bis 1924*, Berlin 1984.
- Heinrich August Winkler: *Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*, 4. Auflage, München 2005.
- Heinrich August Winkler: *Der Weg in die Katastrophe. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1930–1933*, 2. Auflage, Bonn 1990.
- Rainer Wirtz: *Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History*, in: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch?*, Konstanz 2008, S. 9–32.
- Rainer Wirtz: *Das Authentische und das Historische*, in: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch?*, Konstanz 2008, S. 187–203.

- Erich Wollenberg: *Thälmann – Film und Wirklichkeit*, in: Peter Monteath (Hrsg.): *Ernst Thälmann Mensch und Mythos*, Amsterdam 2000, S. 109–118.
 - Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Herrschaft und Alltag in der DDR 1971–1989*, 4. Auflage, Berlin 2013.
 - Volker Wortmann: *Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten sollen? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen*, in: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines Ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 163–184.
 - Hans J. Wulff: *Im Westen nichts Neues*, in: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.), *Filmgenres Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 46–56.
 - Zadach-Buchmeier: *Anstalten, Heime und Asyle: Wohnen im institutionellen Kontext*, in: Jürgen Reulecke: *Geschichte des Wohnens. 1800–1918 Das bürgerliche Zeitalter*, Band 3, Stuttgart 1997, S. 637–743.
 - Natalie Zemon Davis: *„Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität*, in: Rainer Rother (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 37–63.
 - Zeno Zimmerling: *Ernst Thälmann – Leben und Kampf. Ein Dokumentarbericht*, Berlin 1974.
 - Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, 77. Auflage, Frankfurt am Main 2009.
 - Wassili Zygouris: *Proletarischer Film*, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2002, S. 557–559.
- Internet**
- August Bebel: *Aus meinem Leben*, 2. Teil, 29. Kapitel, auf: Projekt Gutenberg-de <https://www.projekt-gutenberg.de/bebel/auslebe2/chap001.html> (20.09.2023).
 - Christian Berndt: *„Mutter Krausens Fahrt ins Glück“*, 30.12.2009, auf: https://www.deutschlandfunk.de/mutter-krausens-fahrt-ins-glueck.871.de.html?dram:article_id=126833 (20.09.2023).
 - Marian Bertz: Die Neue Reichskanzlei, 15.07.2015, auf: Lemo. Lebendiges Museum Online: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/neue-reichskanzlei.html> (20.09.2023).
 - Katrin Bomhoff, Ludger Derenthal: *Ausrufung der Republik 1918. Interview mit Dr. Ludger Derenthal/Museum für Fotografie Berlin*, 12.01.2022, auf: axel springer syndication, <https://www.axelspringer-syndication.de/artikel/ausrufung-der-republik-1918> (20.09.2023).
 - Peter Borowsky: *Die DDR in den siebziger Jahren*, auf: <http://www.bpb.de/izpb/10111/die-ddr-in-den-siebziger-jahren-2002> (20.09.2023).
 - Fred Bruder: *Kein Held ohne Fehl und Tadel*, 21.08.2010, auf: nd podcast <http://www.neues-deutschland.de/artikel/177911.kein-held-ohne-fehl-und-tadel.html> (20.09.2023).
 - Max Brym: *„Der Untergang“: Mitleiden mit Hitler?*, auf: haGalil.com. Jüdisches Leben online, <https://www.hagalil.com/archiv/2004/08/adolf-hitler.htm> 2004, (20.09.2023).
 - Canaris. Inhalt, auf: http://www.filmportal.de/film/canaris_a8c82700fc264121a5a9381d86889037 (20.09.2023).
 - Barbara Demandt: *Metamorphosen eines Tores. Handreichungen zur Erklärung*

- des Brandenburger Torres*, in: Pegasus-Onlinezeitschrift IV/1 (2004), http://www.pegasus-onlinezeitschrift.de/erga_1_2004_demandt.html (20.09.2023).
- Die DEFA-Kinderfilme, auf: <https://www.filmportal.de/thema/die-defa-kinderfilme> (20.09.2023)
 - eb-Filmarchiv, auf: <https://www.film.at/brueder> (20.09.2023).
 - Sebastian Elsbach: *Die Eiserne Front*, 02.04.2019, auf: Lemo. Lebendiges Museum Online, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/eisernerfront> (20.09.2023).
 - Caroline Fetscher: *Januar 1933: Propaganda und Wirklichkeit. Hitlers Machtübernahme*, in: *Der Tagesspiegel*, 28.01.2013, auf: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/hitlers-machtuebernahme-januar-1933-propaganda-und-wirklichkeit/7699756.html> (20.09.2023).
 - Film-Oberprüfstelle, Berlin 13.04.1929, <https://www.filmportal.de/node/50011/material/1237567> (20.09.2023).
 - Sven Haarmann: *Das Scheidemann-Rätsel (1): Der Schnappschuss am Reichstag*, 04.06.2022, auf: Friedrich Ebert Stiftung, <https://www.fes.de/themenportal-geschichte-kultur-medien-netz/artikelseite/scheidemann-raetsel-1> (20.09.2023).
 - Lothar Heinke: *Peter Wilde* (Geb. 1939) <http://www.tagesspiegel.de/berlin/nachrufe/peter-wilde-geb-1939/1917166.html> 02.09.2010 (20.09.2023).
 - Interview mit Esther Sophia Sünderhauf, *Der Diktator und die Lederhosen*, auf: <https://www.geschichte.de/plus/hitlerskleidung/> (20.09.2023).
 - Janett: *Görlitz – Eine Filmkulisse zum Anfassen*, 01.11.2015, auf: <https://teilzeitreisender.de/goerlitz-eine-filmkulisse-zum-anfassen/> (20.09.2023).
 - Michael Kimmelmann: *The Mystery of Hitler's Globe Goes Round and Round*, in: *The New York Times*, 18.9.2007, <http://www.nytimes.com/2007/09/18/arts/design/18globe.html?ref=arts&r=0> (20.09.2023).
 - Horst Knietzsc: *Die Jahre in der DDR – keine verlorene Zeit*, 20.09.1995, auf: [https://www.neues-deutschland.de/artikel/570834.die-jahre-in-der-ddr-n-keine-verlorene-zeit.html?sstr=rolf\[römer\]schuldig](https://www.neues-deutschland.de/artikel/570834.die-jahre-in-der-ddr-n-keine-verlorene-zeit.html?sstr=rolf[römer]schuldig) (20.09.2023).
 - Andreas Kötzing: *Falsches Feuer. Zum Umgang mit retuschierten und inszenierten Bildern vom Reichstagsbrand*, in: *Visual History*, 12.05.2023, auf: <https://visual-history.de/2023/05/12/koetzing-falsches-feuer-bilder-reichstagsbrand/> (20.09.2023)
 - Andreas Kötzing: *Ist das etwa die Sache mit der Brandstiftung?*, 12.05.2023, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, auf: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/reichstag-foto-waehrend-brand-1933-stammt-aus-defa-film-18887067.html> (20.09.2023).
 - Kulturfiliale Gillner und Vera Conrad (Hrsg.): *Der Untergang, Materialien für den Unterricht*, 2004, auf: http://www.bernhard-springer.de/Filmsemiotik_Filmemacher/Springer%20Filmheft%20DER%20UNTERGANG.pdf (20.09.2023).
 - Heinrich Lange: *Standbilder Bülows und Scharnhorsts wieder an der Neuen Wache: Halbe Rückkehr*, in: *Das Ostpreußenblatt/Preußische Allgemeine Zeitung*, 31.08.2002 <http://www.webarchiv-server.de/pin/archiv02/3502ob27.htm> (20.09.2023).
 - Harald Mühlbeyer: *Retrospektive: „Brüder“ (1929)*, auf: *epd film. Mehr wissen. Mehr*

- sehen, 24.02.2018 <https://www.epd-film.de/blogs/berlinale/2018/retrospektive-brueder-1929> (20.09.2023).
- o. A.: *Die „Reichswasserleiche“ wurde 88 Jahre alt*, 14.02.2001, auf: <https://www.spielfilm.de/news/3666/kristina-soederbaum-ist-tot> (20.09.2023).
 - o. A.: *NS-Propagandafilme*, auf: [filmportal.de http://www.filmportal.de/thema/ns-propagandafilme](http://www.filmportal.de/thema/ns-propagandafilme) (20.09.2023)
 - o. A.: *Rote Nelke*, auf: *Friedrich Ebert Stiftung. Erinnerungsorte der Sozialdemokratie* <http://erinnerungsorte.fes.de/rote-nelke/> (20.09.2023).
 - o. A.: *Zwischen Politparade und Volksfest. Der 1. Mai in der DDR*, 20.04.2011, auf: <https://www.mdr.de/zeitreise/erster-mai-ddr-politparade-volksfest100.html> (20.09.2023).
 - Gerhard Paul: *Visual History*, auf: *Docupedia-Zeitgeschichte* https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul 2016 (20.09.2023).
 - Peter Wilde <http://www.peter-wilde.de/> 2012 (20.09.2023).
 - Martin Sabrow: *„Eberts Blutweihnacht“. Der unheilige Abend der Novemberrevolution*, auf: *Visualhistory. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung*, <https://visual-history.de/2018/12/24/eberts-blutweihnacht/> 24.12.2018 (20.09.2023).
 - Ralf Schenk: *Ich war neunzehn*, 16.04.2010, auf: *Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Der Filmkanon*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn> (20.03.2023).
 - Stefan Schmaus, Olli Bartelt: *Der Heimsyphon und seine Geschichte*, 2002, auf: *Heimsyphon* <http://www.heimsyphon.de/historie.htm> (20.09.2023).
 - Uwe Soukup: *Die falschen Bilder vom Feuer. Eine Arte-Doku untersucht, wer für den Reichstagsbrand 1933 verantwortlich war. Sie entlastet Marinus van der Lubbe als Alleintäter*, 09.03.2023, auf: <https://taz.de/Reichstagsbrand-1933/!5917395/> (20.09.2023).
 - Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: *Kutschen, Schlitten, Säften. Kostbare Fahrzeuge des preußischen Königshauses aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, auf: <https://www.spsg.de/aktuelles/ausstellung/kutschen-schlitten-saefnten/> (20.09.2023).
 - Stefan Strauss: *Ernst Thälmann Denkmal: Junge Liberale wollen Thälmann-Denkmal sprengen*, auf: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/ernst-thaelmann-denkmal-junge-liberale-wollen-thaelmann-denkmal-sprengen-li.22225>, 13.06.2013 (20.09.2023).
 - Thälmann-Denkmal kommentiert, *Pankower Allgemeine Zeitung* <http://www.pankower-allgemeine-zeitung.de/2013/12/07/thalmanndenkmal-kommentiert/> 07.12.2013, (20.09.2023)
 - The State History Museum-Reserve “Borky Leninskiye”, auf <http://www.russianmuseums.info/M446> (20.09.2023).
 - Werner van Bebber: *Gegner und Freunde demonstrieren am Thälmann-Denkmal*, auf: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/streit-um-einen-antifaschisten-gegner-und-freunde-demonstrieren-am-thaelmann-denkmal/8356348.html> 15.06.2013, (20.09.2023).
 - *Visual History. Online-Nachschlagewerk für die Historische Bildforschung*, <https://www.visual-history.de/> (20.09.2023).
 - Stefan Volk: *Der Kinokrieg um den Antikriegsfilm*, in: *Spiegel Geschichte*

- vom 11.12.2020, auf: <https://www.spiegel.de/geschichte/im-westen-nichts-neues-der-kinokrieg-um-den-antikriegsfilm-a-7090f133-cf54-43f8-8578-61c75bd22aa1> (20.09.2023).
- Ines Walk: *Bernhard Stephan. Drehbuchautor, Regisseur*, 2006, auf: <https://www.defa-stiftung.de/defa/biografien/kuenstlerin/bernhard-stephan/> (20.09.2023).
 - Britta Wehen: *Historische Spielfilme – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?*, 11.09.2012, auf: Bundeszentrale für politische Bildung, [https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme-ein-instrument-](https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme-ein-instrument-zur-geschichtsvermittlung/#footnote-reference-1)
[zur-geschichtsvermittlung/#footnote-reference-1](https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme-ein-instrument-zur-geschichtsvermittlung/#footnote-reference-1) (20.09.2023).
 - Anett Werner: *Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist*, auf: Filmräume. Studien zum Szenenbild der DEFA, kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8123/werner.pdf> (20.09.2023).
 - Hans Jürgen Wulff: *Lexikon der Filmbegriffe. Straßensfilm* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3512012> (20.09.2023).

Abbildungen und Bildnachweise

DEFA-Stiftung: Abb. 158, 159, 165 und Screenshots aus: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2002: Abb. 1, 5, 6, 11, 31, 38, 40, 61, 62, 80, 93, 100, 101, 107, 114, 133, 170, 173, 177, 204, 208; Screenshots aus: *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2002: Abb. 15–17, 20, 65, 67–69, 117, 118, 125, 138, 139, 149, 150, 152, 179, 194, 197, 200, 201; Screenshots aus: *Solange Leben in mir ist* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2005: Abb. 52, 53, 161, 162; Screenshots aus: *Trotz alledem!* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2005: Abb. 115, 143, 183, 205; Screenshots aus: *Aus meiner Kindheit* (Filmmitschnitt Film-museum Potsdam): 25–30, 33–35, 37, 58, 85, 154; Screenshot aus: *Sie nannten ihn Amigo* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2006: Abb. 54; Screenshot aus: *Das Beil von Wandsbek* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2006: Abb. 77; Screenshots aus: *Lissy* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2010: Abb. 78, 79, 81; Screenshot aus: *Das Lied vom Trompeter* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2010: Abb. 108; Screenshot aus: *Dein unbekannter Bruder* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2005: Abb. 121; Screenshot aus: *Der Untertan* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2002: Abb. 157; Screenshot aus: *Stärker als die Nacht* <https://www.youtube.com/watch?v=T9K39ua2yGQ>: Abb. 122

DRA: Screenshots aus: *Ernst Thälmann* Teil 1, DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2014: Abb. 12, 13, 22, 32, 73–75, 84, 86, 95, 96, 209; Screenshots aus: *Ernst Thälmann* Teil 2, DVD ICESTORM Entertainment

GmbH, 2014: Abb. 14, 50–51, 56, 57, 83, 113, 127, 128, 148, 211

Screenshots aus: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Fernsehmitschnitt): Abb. 41–43, 90; Screenshot aus: *Streik* (Filmmitschnitt) Abb. 63; Screenshot aus: *Die Mutter* DVD KOCH MEDIA SRL, 2012: Abb. 72; Screenshot aus: *Hitlerjunge Quex* (Filmmitschnitt): Abb. 76;

Screenshots aus: *Oktober* DVD ICESTORM Entertainment GmbH, 2004: Abb. 88, 92; Screenshot aus: *10 Tage, die die Welt erschütterten* DVD AVU, 2003: Abb. 94; Screenshot aus: *Kolberg* (Fernsehmitschnitt): Abb. 112; Screenshot aus: *Der Schwur* (Fernsehmitschnitt) Abb. 140; Screenshot aus: *Bismarck* DVD PLAION PICTURES, 2009: Abb. 156; Screenshot aus: *Die Deutschen im 20. Jahrhundert 1 Die ruhelose Republik* (Fernsehmitschnitt): Abb. 167; Screenshot aus: *Confession of a Nazi Spy* (Filmmitschnitt): Abb. 191; Screenshot aus: *Canaris* DVD STUDIOCANAL, 2007: Abb. 192

Archiv des Filmmuseums Potsdam: Abb. 2, 4, 7–10, 18, 19, 21, 24, 39, 44–49, 59, 60, 70, 71, 82, 97, 98, 103, 104, 106, 120, 124, 126, 130–132, 142, 144, 147, 151, 169, 171, 178, 180–182, 184–190, 193, 195, 196, 198, 199, 206, 210, 212, 213

Stiftung Deutsche Kinemathek: Abb. 110, 111, 119, 172, 207

Peter Seifert, Joachim Sommermeier, Karin Gapinski: Ernst Thälmann. Gemälde – Gra-

ABBILDUNGEN UND BILDNACHWEISE

fiken – Plakate, Berlin 1986, S. 20/21, 77, 114/115, 171: Abb. 3, 99, 123, 146

Boris Groys, Max Hollein (Hrsg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Frankfurt 2003: Abb. 23

Inke Arns, Igor Chubarov, Sylvia Sasse (Hrsg.): Nikolaj Evreinov & andere „Sturm auf den Winterpalast“, Zürich, Berlin 2017, S. 250: Abb. 87

Katja Haferkorn, Rainer Holze, Günter Hortschansky, Bärbel Schindler, Siglinde Thom, Stefan Weber: *Ernst Thälmann. Bilder Dokumente Texte*, Berlin 1986, S. 378, 223, 234: Abb. 116, 145; 153

Moskau, Staatliches zentrales Museum für zeitgenössische Geschichte Russlands: Abb. 89

Totenzettelsammlung Rhein-Erft: <http://www.rhein-erft-geschichte.de/totenzettel/index.php?nummer=45748> (20.09.2023): Abb. 109

Archiv *Gedenkstätte-Ernst-Thälmann* e. V. Hamburg: Abb. 129

Dominik Juhnke, Judith Prokasky, Martin Sabrow: *Mythos der Revolution. Karl Liebknecht, das Berliner Schloss und der 9. November 1918*, München 2018, S. 2, 18: Abb. 163, 164

Deutsches Historisches Museum: Abb. 99, 164; Boris Puschkin/Deutsches Historisches Museum: Abb. 202;

Berlin, Berlin Museum: Abb. 136

<http://www.weimarberlin.com/2020/12/hotel-kaiserhof-on-wilhelmplatz.html>: Abb. 203

Archiv der Autorin: Abb. 36, 105

bpk/Kunstabibliothek, SMB, Photothek/Willy Römer/Willy Römer: Abb. 66; bpk/A. Groß: Abb. 175; bpk: Abb. 141, 166; 174

Wikipedia: (Staatliche Museen zu Berlin Kunstwerkennung: 958605): Abb. 55; (<https://www.ake-images.com/archivve/-2UMDHU9OF4V1.html>): Abb. 64; (David King Collection/Tate Gallery/Scala Archives TG07452): Abb. 91; (Tretyakov Gallery work ID: v-i-lenin-v-smolnom): Abb. 134; (CC BY-SA 3.0 <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/eugene-laermans-baron-eeen-stakingsavond>): Abb. 135; (CC-BY-SA 3.0 Barth Staatsarchiv Bremen): 137; (http://www.bildindex.de/bilder/zi0290_0020a.jpg): Abb. 155; (Staatliche Museen zu Berlin Kunstwerkennung: 967691): Abb. 160; (Datenbank Joconde: Eintrag 000PE004995) Abb. 176

mit freundlicher Genehmigung von Antje Fretwurst-Colberg/R-mediabase: Abb. 102

Danksagung

Diese Dissertationsschrift entstand im Rahmen des von der Volkswagen-Stiftung geförderten Forschungsprojektes: *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg*, das in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam die von der Kamera aufgenommenen Räume im Film bildwissenschaftlich untersucht und wurde im Februar 2021 beim Institut für Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin verteidigt.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mich während meiner Promotionszeit unterstützt haben: Der Volkswagen-Stiftung für das großzügige Promotionsstipendium, ganz besonders bei meiner Doktormutter PD Dr. Annette Dorgerloh für die Einladung bei dem Projekt mitzuwirken und für ihre Hilfe, Motivation, die zahlreichen Hinweise und konstruktive Kritik.

Auch danke ich meinem Zweitkorrektor Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger und Prof. Dr. Axel Klausmeier für ihre wertvolle Kritik und Anregungen.

Dr. Marcus Becker und meinen Mitstreitern aus dem Projekt: Birgit Schapow, Dr. Anett Werner-Burgmann und Dr. Corinna Rader sowie Lisa Cronjäger und den Teilnehmern am Doktorandencolloquium danke ich für die inspirierenden Gespräche und Korrekturen an meinen Texten.

Ohne die stete Unterstützung der Mitarbeiter des Archivs vom Filmmuseum Potsdam, insbesondere Ines Belger und Doret Molitor wäre dieses Buch nie zustande gekommen. Auch den Mitarbeitern des Archivs der Deutschen Kinemathek, besonders Anett Sawall, der Universitätsbibliothek der Filmuniversität Babelsberg Conrad Wolf, des Filmmuse-

ums Düsseldorf, des Bundesarchivs Berlin, des Deutschen Rundfunkarchivs und den Mitarbeitern der Thälmann-Gedenkstätte in Hamburg sei herzlichst gedankt für die Zurverfügungstellung von Archivmaterial und die Möglichkeit der Einsicht in zahlreiche Akten, Entwürfe, Drehbücher, Fotos usw.

Überaus inspirierend waren die Gespräche mit den ehemaligen DEFA-Filmmitarbeitern. Danke an Dieter Adam, Paul Lehmann, Lothar Kuhn und Bernhard Stephan, die sich viel Zeit für meine Fragen zu ihren Filmen genommen haben.

Außerdem möchte ich meinen Filminteressierten Freunden danken, die an so manchen langen Filmabenden anstrengende politische Filme mit mir geschaut, darüber diskutiert und sich bereitwillig meine Forschungsergebnisse haben vortragen lassen: Jascha Kreppner, dem zusätzlich die Leistung des Korrekturlesens meine Arbeit hoch anzurechnen ist, Bert Konopatzky, Felicitas Blank, Sala Deneima und viele andere, die zeitweise dabei waren und das Schauen alter Filme zu einem Vergnügen haben werden lassen.

Dem Verlag und der Verlegerin Dr. Bettina Preiß danke ich für die Überführung der nur geringfügig geänderten Dissertationsschrift in ein der Allgemeinheit zugängliches Buch. Meiner Mutter Annelies Nachtigall sei gedankt für die Unterstützung bei der Kinderbetreuung und meiner Tante Inge Lindström für die finanzielle Förderung im Publikationsprozess. Mein letzter Dank gilt meinem Ehemann Nathaniel Dosé, der sich stets bereitwillig alles über Ernst Thälmann, dessen Zeit und nicht zuletzt den Filmen angehört und oft genug mit angeschaut hat. Ihm sei dieses Buch gewidmet.

