



**Politik und Privatleben in Wolfgang Staudtes *Rotation***

Meike van Hoorn, Presov

ISSN 1470 – 9570

## Politik und Privatleben in Wolfgang Staudtes *Rotation*

Meike van Hoorn

Stets ein wenig im Schatten der berühmteren Staudte-Filme stehend, ist *Rotation* doch ein Film, der eine spannende Frage thematisiert: War es im Dritten Reich möglich, unpolitisch zu bleiben oder trägt auch ein vermeintlich unpolitischer Familienvater eine Mitschuld am Geschehen? In *Rotation* beantwortet Wolfgang Staudte diese Frage, indem er die Untrennbarkeit der privaten und politischen Sphäre vorführt. Wie er dies filmästhetisch umsetzt, wurde bisher vorwiegend mit Blick auf die Montage beschrieben, das Kameraverhalten blieb weitgehend unberücksichtigt, die Figurenkonstellation unterbewertet. In diesem Beitrag geht es daher einerseits darum zu zeigen, dass und wie konsequent auch das Kameraverhalten und die Figurenkonstellation der Darstellung jener Untrennbarkeit von Öffentlichem und Privatem dienen. Andererseits wird gezeigt, wie der Film den Rückzug ins Private zwar kritisiert, gleichzeitig aber die bürgerliche Kleinfamilie und ihre Rollenverteilung als Konsens voraussetzt und bestätigt.

### 1. Einleitung

Wurden Trümmerfilme in der Vergangenheit oft dem Nachkriegsfilm untergeordnet und mit diesem gemeinsam kritisch als zur Vergangenheitsbewältigung ungeeignet betrachtet (vgl. Hembus 1961; Schmieding 1961), so gibt es in jüngerer Zeit Versuche, den Trümmerfilm auf seine spezifische Ästhetik und Wirkung hin zu untersuchen (vgl. Möller 2010; Weckel 2003). Die Nachkriegsfilme Wolfgang Staudtes wurden zwar des Öfteren als positive Ausnahme wahrgenommen, am negativen Gesamtbild änderte dies jedoch meist nicht viel (vgl. z.B. Becker/Schöll 1995; Schmieding 1961).

Nimmt man die filmwissenschaftliche Behandlung von Wolfgang Staudtes *Rotation* (1948) als Maßstab, so steht dieser Film bis heute ein wenig im Schatten seines berühmten ersten Trümmerfilmes *Die Mörder sind unter uns* (1946) sowie der erfolgreichen Literaturverfilmung *Der Untertan* (1951). Gleichwohl gilt *Rotation* als der Versuch, anhand der Lebensgeschichte des unpolitischen Durchschnittsbürgers Hans Behnke aufzuzeigen, wie es dazu kommen konnte, dass Millionen Menschen den

Nationalsozialismus unterstützt bzw. schweigend mitgetragen haben.<sup>1</sup> Die Figur des Hans Behnke ist dabei offensichtlich als Identifikationsangebot an den Zuschauer gedacht. Dass diese Grundanlage des Films insofern nicht unproblematisch ist, als sie implizit unterstellt, der Durchschnittsdeutsche im Dritten Reich sei ein unpolitischer Mitläufer gewesen, wurde bereits festgestellt (van Hoorn 2006: 68), ebenso dass es zu der beabsichtigten Identifikation der zeitgenössischen Zuschauer mit der Hauptfigur möglicherweise gar nicht kam, weil Behnke als Held statt als Normalbürger wahrgenommen wurde (Weckel 2003: 83). Die Identifikation war dennoch offensichtlich von Staudte intendiert; der Zuschauer sollte mit der Hauptfigur lernen, dass die Trennung von Politischem und Privatem nicht möglich ist (vgl. Becker/Schöll 1995: 108).

Wenn es zutrifft, dass die Wahrnehmung Behnkes als typischer Mitläufer heutigen Zuschauern sehr viel leichter fällt als den damaligen (Weckel 2003: 86f.), so ist dies ein Anlass zu fragen, woran das liegt: Wie baut Staudte die Geschichte und die Figuren in *Rotation* auf, um sie nachvollziehbar zu machen, auf welche unausgesprochenen Voraussetzungen stützt er sich dabei, und wie sieht die filmische Umsetzung aus? Da der Einsatz der Montage insbesondere für die lange Rückblende in der Literatur bereits mehrfach beschrieben wurde (Silberman 1995: 104, Thiele 1990: 133-137), liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Analyse auf dem Kameraverhalten bei der Einführung der Figuren sowie auf der Figurenkonzeption und -konstellation.

Die Untersuchung geht von der Annahme aus, dass *Rotation* durchgehend die sozialen und politischen Gegebenheiten im Privatleben der Figuren spiegelt. Privatleben heißt in diesem Fall Familienleben, und zwar eines, in dem auch der heutige Zuschauer sich wiedererkennt. Deshalb ist zunächst nach dem zugrundeliegenden Familienmodell und seiner Anwendung im Film zu fragen, um dann auf dieser Grundlage *Rotation* genauer zu untersuchen.

---

<sup>1</sup> Staudte selbst bezeichnete es als das Ziel des Films, „aufzuzeigen, wie es zu der unfaßbaren Katastrophe kommen konnte“ (Staudte in Orbanz 1977: 85). Vgl. auch Thiele 1990:128.

## 2. Familie im Film

Die im Film dargestellte Kleinfamilie ist bekanntlich eine Entwicklung des 18. Jahrhunderts, die sich der politisch-ökonomischen Emanzipation des Bürgertums verdankt. Aus dieser Zeit datiert auch die Vorstellung von getrennten Sphären, der privaten zu Hause und der öffentlichen außerhalb, wobei diese Lebensbereiche getrennt zu halten durchaus als positiv, ein Eindringen des Öffentlichen ins Private dagegen als weniger wünschenswert betrachtet wird (vgl. Habermas 1990: 107-109). Das seinem Selbstverständnis nach auf Liebe und Freiwilligkeit basierende Familienleben steht daher immer latent in Kontrast zu Strategien und Machtausübung in der Politik, ist gleichzeitig jedoch auch damit verbunden.

Werner Schneider-Quindeau (2004) hat in seinem Artikel *Sacra Familia* noch einmal sehr deutlich gemacht, wie eng dieses Familienmodell mit dem Konzept romantischer Liebe und Treue, aber auch mit der klassischen Rollenverteilung zusammenhängt: Der Mann übernimmt die Erwerbsarbeit, die Frau die Kindererziehung; die Eltern sieht Schneider-Quindeau schon seit der Reformation „gegenüber den Kindern in die Rolle von Priestern, Bischöfen, Aposteln und Lehrern gedrängt“ (Schneider-Quindeau 2004: 56). Als Hort von Liebe ist die Familie demnach eine Gegenwelt zum öffentlichen Leben, gleichzeitig, insofern sie Erziehungsaufgaben übernimmt, aber auch die Keimzelle des Staates.

Dass dieses Familienmodell zum Erfolgsmodell des 19. und 20. Jahrhunderts avancierte einerseits, dass andererseits die tatsächliche Verschränkung von Familie und Gesellschaft viel größer ist, als es die ideale Vorstellung von Privatsphäre wahrhaben möchte, prädestiniert Familiengeschichten nun geradezu für Erzählungen großer Geschichten im Kleinen, sei es in der Literatur oder im Film:

Insbesondere in Krisenzeiten und angesichts größerer politischer und ökonomischer Veränderungen ist zu beobachten, wie Filme seismographisch äußere Faktoren auf die innere Befindlichkeit, auf ökonomische und psychische Verunsicherung des einzelnen und auf Erschütterungen in persönlichen Beziehungen in der Weise projizieren, daß Fragen der Identität des Selbst ausgeweitet werden auf nationale Identität, auf Konfigurationen von Macht, Technologie und Politik [...]. In all diesen Konfliktsituationen taucht die Familie als ein stereotypes Muster auf, an dem die jeweiligen Veränderungen mitsamt ihrer Risiken und Chancen diskutiert werden. (Spielmann 2004: 24)

Indem Staudte in *Rotation* Hans Behnke als Ehemann und Familienvater ins Zentrum des Geschehens stellt und zeigt, wie sich seine private Situation mit der politischen verändert, ist der Film ein geradezu idealtypisches Beispiel für diese Diagnose. Interessant ist dabei nicht zuletzt die Selbstverständlichkeit, mit der die Familie Spielmann zufolge als „stereotypes Muster“ (ebd.) eingesetzt wird – gerade auch vor dem Hintergrund der oben angesprochenen intendierten Identifikation.

### 3. Familie in *Rotation*

Nach Marc Silberman erarbeitet Staudte in *Rotation* die bürgerliche Familie als gesellschaftlichen Mikrokosmos in kritischer Absicht:

His vehicle for rewriting history is the petit bourgeois family constellation, a unit of social relations understood to be situated at the margins of major events but representing in a microcosm historically typical behavior patterns that transcend individual destinies. He aimed to expose the moral ambiguity and antisocial attitudes that result from social values centered on individualism and exploited by the fascist regime. (Silberman 1995: 103f.)

Dass und wie sehr Staudte sich in *Rotation* von Beginn an auf die Verschränkung von politischer Situation und Privatleben konzentriert, ist im Folgenden zu zeigen. Inwieweit die von Silberman vermutete kritische Absicht nachweisbar ist, wird im Anschluss diskutiert. Filmlaufzeiten werden im Text angegeben, wobei die DVD Fassung von 2005 als Grundlage genommen wird (Icestorm Entertainment GmbH).

#### 3.1 Handlungsstruktur des Films und Entwicklung der Familie Behnke

Die Filmhandlung beginnt im Frühjahr 1945 mit der Schlacht um Berlin; Hans Behnke ist im Gefängnis (Dauer ca. 4:45 Min.). Eingeleitet durch das Schriftinsert „es begann vor 20 Jahren“ folgt nun eine lange Rückblende, die handlungslogisch dadurch motiviert ist, die Erklärung für Behnkes Inhaftierung zu liefern (Dauer ca. 57 Min.).

Die lange Rückblende lässt sich in drei größere Blöcke unterteilen:<sup>2</sup>

1) Der erste Block spielt in den Jahren von 1925 bis 1933, in denen Hans und Lotte sich näherkommen, heiraten und ihr Sohn Helmut geboren wird. Das politische Thema der Zeit – mit großem Einfluss auf das Privatleben der Figuren – ist die Arbeitslosigkeit und die daraus resultierende Armut. (Dauer ca. 24 Min.)

---

<sup>2</sup> Vgl. die ähnliche Unterteilung der Rückblende bei Silberman, der allerdings die Segmente anders bewertet (Silberman 1995: 104).

2) Der zweite Abschnitt erzählt die Jahre von Hitlers „Machtergreifung“ bis zum Kriegsbeginn, also den Zeitraum vom 30. Januar 1933 bis August 1939. Der soziale Aufstieg der Behnkes geht einher mit Zugeständnissen an den nationalsozialistischen Staat. Lottes Bruder Kurt Blank flieht in die Tschechoslowakei. (Dauer ca. 17:40 Min.)

3) Der dritte Abschnitt spielt in den Kriegsjahren 1939 bis 1944, wobei der Krieg an der Front mit wenigen dokumentarischen Bildern marschierender Soldaten und der Gefallenenliste in ca. 40 Sekunden abgehandelt wird, und es dann vielmehr um Kurts Rückkehr nach Berlin, seine Verhaftung und seinen Tod im August 1944 geht. Hans Behnke kehrt sich daraufhin vom Nationalsozialismus ab und wird von seinem Sohn Helmut, aus dem ein begeisterter Hitlerjunge geworden ist, verraten. (Dauer ca. 17:20 Min.)

Nach dieser Rückblende setzt der Film bei Hans im Gefängnis wieder ein. Helmut ist als Flakhelfer an der Schlacht um Berlin beteiligt, in der Lotte unmittelbar vor Kriegsende zu Tode kommt (Dauer ca. 9:40 Min.). Die letzten Szenen des Films schließlich, die den befreiten Vater und den geläuterten Sohn wieder zusammenbringen, spielen in einem Sommer nach Kriegsende – ob es der Sommer 1945 ist, ist nicht ganz klar. (Dauer ca. 7 Min)

Es ergibt sich daraus, dass bei einer Gesamtlänge von etwa 80 Minuten, die der Film hat, knapp 50 Minuten im Dritten Reich spielen. Ca. 24 Minuten der Laufzeit entfallen auf die Weimarer Republik und sieben Minuten auf die Nachkriegszeit. Vor dem Hintergrund von Staudtes erklärtem Ziel, mit diesem Film zu zeigen, „wie es dazu kommen konnte“ (Staudte in: Orbanz 1977: 85), ist dieses Verhältnis bemerkenswert. Es legt zumindest nahe, dass es nicht nur darum geht, zu klären, aus welchen Gründen Hitler gewählt wurde, sondern auch darum, wie es dann weiterging und welche Folgen dies hatte. Indem Staudte die lange Rückblende mit Schreckensbildern aus den letzten Kriegstagen in Berlin umrahmt, erscheinen diese als logische Konsequenz aus dem, was die Binnenerzählung schildert (vgl. dazu auch Becker/Schöll 1995: 157f.).

### **3.2 Integration der Figuren in ihre Umgebung durch das Kameraverhalten**

Da die ersten Auftritte der Hauptfiguren meist von besonderer Bedeutung für die Figurencharakterisierung sind, soll ihre filmische Umsetzung in *Rotation* hier etwas ausführlicher besprochen werden. Im Rückgriff auf die Analysekategorien des Kameraverhaltens von Anke-Marie Lohmeier (1996: 51-122), wird davon ausgegangen,

dass „referentielle Defizite oder Redundanzen“ in einer Einstellung, d.h. weniger bzw. mehr Informationen als zur Abbildung des Geschehens nötig wären, Anlass geben, „nach weiterreichenden Aussageintentionen“ zu fragen (Lohmeier 2003: 518).

Der Protagonist des Films, Hans Behnke, begegnet dem Zuschauer erstmals nach gut einer Minute Laufzeit als politischer Häftling, der 1945 in der Zelle auf seine Hinrichtung wartet. Man sieht jedoch zuerst nur ein Stück der Zellenwand, auf der sich andere Häftlinge vor ihrer Hinrichtung namentlich verewigt haben, dann erst fährt die Kamera mit gleichzeitigem leichtem Rechtsschwenk zurück und ein Mann – Hans – kommt ins Bild. Allerdings ist er schlecht erkennbar, denn die Szene ist nicht komplett ausgeleuchtet (der Lichtkegel bleibt auf der Zellenwand, während Behnke rechts im Halbdunkel steht). Behnke steht mit dem Rücken zur Kamera und blickt starr auf die Wand, dadurch wird das erste Bild der Szene rückblickend als figurenperspektivischer Blick erkennbar. Man sieht Hans Behnke nur von schräg hinten, zudem ziehen Rauchschwaden durchs Bild, die die Sicht zusätzlich einschränken und den Zusammenhang zum draußen tobenden Krieg herstellen. Das Ganze ist in einer einzigen langen Einstellung von ca. 30 Sekunden Dauer gedreht, die Einstellungsgröße wechselt mit der Kamerabewegung von Nah zu Amerikanisch/Halbnah.

Das Kameraverhalten geht in dieser Einstellung weit über „das bloße Referat der Vorgänge“ (Lohmeier 1996: 56) hinaus, denn um zu zeigen, dass ein Mann in einer Gefängniszelle die Inschriften an der Wand liest, hätte es weder diverser Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen noch einer halben Minute Spielzeit bedurft:

Überschreitungen der für die Rezeption eines Bildes nötigen Einstellungslänge erzeugen *referentielle Redundanzen* [...]. Sie lassen sich zunächst und allgemein als das Wahrnehmungsverhalten eines Bildsubjekts beschreiben, das sich von seinem Wahrnehmungsobjekt nicht ‚losreißen‘ kann, ein Gestus, der ebenfalls eine besondere Rolle bei *figurenperspektivischen* Bildern spielt als Vermittler von Innerlichkeit (z.B. verlangsamter Wahrnehmung oder Erinnerung, Fassungslosigkeit, innerer Ruhe u.v.m.).<sup>3</sup>

Das erste Bild (die Zellenwand) sowie Ausleuchtung und Kameraperspektive lassen das für die Erkennbarkeit der Situation nötige Kameraverhalten zwar zunächst vermissen, gleichzeitig wird durch die auffallend lange Einstellung aber nahegelegt, dass es der Erzählinstanz weniger um das Geschehen als vielmehr um die ausweglose Situation der Figur zu tun ist. Diese wird durch ihre Umgebung charakterisiert: Eine kahle, enge Zelle

---

<sup>3</sup> Lohmeier 1996:22. Hervorhebungen im Original.

ohne Mobiliar, offensichtlich eine, deren frühere Insassen kurz vor ihrer Hinrichtung standen. Der Rauch lässt vermuten, dass die Fensterscheibe fehlt oder beschädigt ist. Zu sehen ist allerdings nur die tief in die Mauer reichende Fensternische, kein Fenster, keine Tür. Dadurch wird deutlich gemacht, dass es für die Figur, der dies völlig bewusst zu sein scheint, kein Entkommen gibt, ihr Schicksal scheint besiegelt, die Außenwelt dringt nur durch Geräusche und Rauchschwaden zu ihr.

Lotte Behnke tritt nur etwa zwei Minuten später erstmals auf, auch diese Figur ist in der Einstellung zunächst nicht sichtbar. Es handelt sich um eine extrem lange Einstellung (Dauer 1:35 Min.), die eine große Menge an Informationen enthält. Sie beginnt mit der Großaufnahme eines recht lädierten Plakates mit der Aufschrift „Wir kapitulieren nie!“ – ein bitterer Kommentar zu den Bildern aus dem schwer zerstörten Berlin, die der Zuschauer unmittelbar zuvor gesehen hat. Durch Fahrten und Schwenks nimmt die Kamera dann zunächst eine notdürftige Sanitätsstation in den Blick, zeigt anschließend, wie zwei Soldaten einen Verletzten auf einer Bahre zu einem Zug tragen, folgt dem Blick eines Bahnhofswächters, der auf den Geschützlärm reagierend den Kopf hebt, und gibt so den Blick frei auf Treppen, die über und über mit Menschen besetzt sind. Man hat es also mit einem unterirdischen Bahnhof zu tun, in den sich unzählige Menschen vor den Luftangriffen geflüchtet haben, einem Ort, der für den Aufenthalt so vieler Personen nicht ausgelegt ist, wo es zu wenig Platz und eine unzureichende Versorgung gibt. Die meisten der Personen, die ins Bild kommen, sehen erschöpft aus, einige schlafen. Erst jetzt – die Einstellung dauert bereits etwas mehr als eine Minute – kommt Lotte ins Bild. Der Zuschauer hat demnach, bevor er die Figur kennen lernt, schon viel über ihre aktuellen Lebensumstände erfahren und wird ihr Auftreten und Verhalten dazu in Beziehung setzen.

Lotte steht zunächst im Hintergrund an ein Treppengeländer gelehnt, geht dann aber langsam immer weiter auf die Kamera zu, bis sie erst in Nah-, dann in Großaufnahme zentral im Bild zu sehen ist. So kann man ihre Reaktion auf den Bericht des Oberkommandos der Wehrmacht, der im Radio läuft und die ganze Szene begleitet, beobachten. In ihr abgespanntes Gesicht kommt Leben, als im Wehrmachtsbericht von den schweren Kämpfen um Alt-Moabit die Rede ist. Sie dreht sich abrupt um und will die Treppe hinauf laufen, dort kommt ihr jedoch ein soeben neu eintreffender Krankentransport entgegen, woraufhin sie, durch einen leichten Kameraschwenk begleitet, über die Gleise läuft, um die Treppe auf dem gegenüberliegenden Bahnsteig

zu erreichen. Zwar weiß der Zuschauer, der den Film erstmals sieht, zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wer die Frau ist und warum sie den U-Bahnhof plötzlich verlassen will, klar ist jedoch, dass sie sich in ernste Gefahr begibt, wenn sie es tut – der eben eintreffende Krankentransport und der dröhnende Geschützlärm machen es deutlich. Freilich: Ein Verbleiben an diesem tristen Ort voller Menschen, die wahrscheinlich keinen anderen Luftschutzkeller mehr haben und nicht erst seit einigen Stunden dort ausharren (man sieht einen Schalter mit der Aufschrift „Betreuungs- und Verpflegungsstelle“), scheint auch nicht viel besser zu sein.<sup>4</sup> Erst im Rückblick wird dem Zuschauer klar, dass Lotte den U-Bahnhof in der Hoffnung verlässt, Hans befreit und gerettet zu sehen. Dass sie sich dabei in Lebensgefahr begibt, ist ihr offensichtlich gleichgültig. Die Szene trägt so nachträglich dazu bei, Lotte in erster Linie als liebende Ehefrau zu sehen.

In der übernächsten Einstellung ist man wieder bei Hans Behnke, der unverändert von schräg hinten gefilmt in seiner Zelle steht und die Inschriften an der Wand anstarrt. Erst dann wechseln Einstellungsgröße und Perspektive und man blickt Hans leicht schräg von vorn ins Gesicht (Großaufnahme). Das Licht fällt von der Seite ein, sodass eine Gesichtshälfte ein wenig im Schatten liegt. Dennoch kann man gut erkennen, dass er an der Kamera vorbei mit trübem Blick vor sich – an die Zellenwand im Off – schaut. Diese kommt im Anschluss wieder ins Bild, in einem langsamen Schwenk von rechts unten nach links oben werden die Inschriften, die Hans offenbar wieder und wieder studiert, noch einmal genauer gezeigt. Die Szene ist von Kriegslärm und flackerndem Licht begleitet, wobei dieses Licht Schatten des selbst nicht sichtbaren Fenstergitters an die Wände wirft. Dabei geht es offensichtlich nicht um Realismus, sondern um die weitere Inszenierung des Eingesperrtseins, denn die Schatten tauchen auf gegenüberliegenden Wänden und an Stellen auf, die kaum vom Außenlicht erreicht werden dürften.

Eine langsame Überblendung leitet über zu der Rückblende, in der man Lotte und Hans als junges Paar neu kennen lernt. Auch hier ist auffällig, dass Lotte, die als Erste gezeigt wird, zunächst nicht zu erkennen ist, weil sie als eine von vielen Personen am

---

<sup>4</sup> Das gilt umso mehr, als der Film nahelegt, dass es sich bei dem Bahnhof, der am Ende durch die Sprengung der Brücke überflutet wird, um den Potsdamer Bahnhof handelt, in dem Lotte sich zu Beginn aufhält. Silberman scheint die Überflutungssequenz für eine den historischen Tatsachen nachempfundene zu halten (Silberman 1995: 110). Tatsächlich wurde der

Bahnübergang aus dem Hintergrund auf die Kamera zuläuft. Diese Szene im Sonnenschein mit gut gekleideten, rasch sich bewegenden Menschen bildet gleichzeitig einen Kontrast zu Lottes erstem Auftreten in der Atmosphäre apathischen Wartens des überfüllten U-Bahnhofs.

Die Gemeinsamkeit der Szenen, die der Einführung der Protagonisten dienen, besteht darin, dass Staudte jeweils auffallend großen Wert auf die Umgebung der Figuren legt. Mit Lohmeier (1996: 78) sind größere Einstellungsgrößen geeignet, die Bildobjekte in ihre Umwelt zu integrieren und ihre Bedeutung dadurch latent zu relativieren, während kleinere Einstellungsgrößen umgekehrt die Bildobjekte isolieren und dadurch tendenziell verabsolutieren. Auf die Steuerung der Rezipientenperspektive bezogen bedeutet dies, dass sie (zu Beginn der jeweiligen Einstellungen) *indirekt* stattfindet: Es werden Bilder gezeigt, von denen der Zuschauer im ersten Moment nicht weiß, was daran das Wichtige sein wird. Die Unsicherheit über das zentrale Bildobjekt und die Dauer der Einstellungen tragen dazu bei, dass der Zuschauer eine Fülle von Informationen über die Umgebung aufnimmt, bevor er die Figuren eigentlich kennen lernt. Für *Rotation* ist das insofern von Belang, als vieles dafür spricht, dass Hans und Lotte Behnke weniger als individuelle Charaktere denn als typische Beispiele für das Leben in der gezeigten historischen Situation anzusehen sind.<sup>5</sup>

Im Hinblick auf die Frage nach der Trennung von öffentlicher und privater Sphäre zeigen diese Szenen vom Filmbeginn Personen, die kein Privatleben mehr haben: Hans Behnke ist alles genommen worden und er fristet sein Dasein in der Gefängniszelle ohne menschliche Kontakte und ohne jede Ablenkung, Lotte dagegen befindet sich in einer Umgebung, die jede Intimität unmöglich macht. Umso deutlicher fällt der Kontrast zu Beginn der Rückblende aus, wo beide all dies noch hatten.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass auch Kurt Blank bei seinem ersten Auftritt zunächst nicht im Bild ist. Der Zuschauer hört zuerst nur seine Stimme aus dem Off, die Kamera fängt mit einem Schwenk die Stimmung des Hochzeitsfestes ein, fährt dann auf das glückliche Paar zu, während ein Gast das *Liebeslied* aus der Dreigroschenoper zum Besten gibt – erst danach kommt Kurt erstmals ins Bild (0:12:00), und zwar in einer

---

Anhalter-Bahnhof überflutet, die Vorstellung von Tausenden dabei ertrunkenen Menschen aber bereits 1965 von Erich Kuby ins Reich der Legenden verwiesen (vgl. Kuby 1965: 101).

<sup>5</sup> Schon in *Die Mörder sind unter uns* führt Staudte die Figuren vergleichbar ein: Mertens kommt aus dem Hintergrund der Ruinenlandschaft langsam auf die Kamera zu; Susanne Wallner befindet sich in einer Menschenmenge, aus der sie erst isoliert werden muss.

recht sonderbaren Kadrierung: Kurt ist bis zur Brust am unteren Bildrand zu sehen, oben links zieht Rauch ungeklärter Herkunft ins Bild, oben rechts hängt eine Lampe, deren Schirm aus selbst zugeschnittenem Papier zu bestehen scheint, vorne rechts ist ein andere Hochzeitsgast unscharf zu sehen – die eigentliche Bildmitte jedoch ist leer und zeigt die nackte Kellerwand. Auch als Kurt für seine Rede aufsteht, befindet er sich leicht links der Mitte, die nach wie vor leer bleibt. Da die Papierlampe in mehreren der folgenden Einstellungen auf Kosten einer günstigeren Kadrierung der Personen im Bild bleibt, geht es hier offensichtlich darum, die Fröhlichkeit der Runde und Kurts ironische Worte vom „Festsaal“ (0:12:28) mit der traurigen Realität der schlecht beleuchteten Kellerwohnung zu kontrastieren. Die Lampe, die zeitweise direkt auf Kurts Kopf zu schweben scheint, während dieser versucht, die anderen durch seine politische Rede aufzuklären, erweist sich bei genauerem Hinsehen als notdürftig verkleidete Grubenlampe und damit als ein weiteres Gittermotiv im Film.<sup>6</sup>

Anders als im Film *Die Mörder sind unter uns*, für den Martina Möller nachgewiesen hat, dass Staudte viele seiner Bilder nach dem goldenen Schnitt aufbaut (Möller 2010: 118), lässt sich in *Rotation* an verschiedenen Stellen des Films beobachten, wie Figuren nicht in die Bildmitte, sondern daneben oder an den Rand, womöglich sogar in die Bildecken platziert werden. Auch dieses Vorgehen korrespondiert mit dem Prinzip, die Personen in ihre Umgebung zu integrieren, statt sie zu isolieren, und erinnert an Silbermans (1995, 103) bereits zitierte Wendung „to be situated at the margins of major events“. Ein gutes Beispiel ist eine Einstellung aus dem dritten Teil der Rückblende, die den Führer der Hitlerjugend unter einem riesigen Hitlerbild zeigt (0:50:05). Das Gemälde nimmt fast die gesamte rechte Bildhälfte ein, die Bildmitte ist leer, für die Figur bleibt nur ein Plätzchen am unteren Bildrand links, noch dazu vor einer Hakenkreuzfahne.

### 3.3 Die Behnkes: Eine typische Familie?

Die Familie Behnke ist bemerkenswert klein, ohne dass dies erklärt würde: Sie besteht nur aus Hans und Lotte Behnke und ihrem Sohn Helmut; hinzu kommt Lottes älterer Bruder Kurt Blank. Es gibt keine weiteren Geschwister, und die Eltern von Hans und Lotte treten nicht in Erscheinung; lediglich ein Dialog zu Beginn der Rückblende verweist in aller Kürze auf Lottes Vater (0:06:18):

---

<sup>6</sup> Zur Gitter-Sequenz vgl. Thiele 1990: 134-137 und Silberman 1995: 104.

HANS: Wie nennt Ihr Vater Sie eigentlich, Lotte oder Charlotte?

LOTTE: Lotte. Nur, wenn er böse ist, sagt er Charlotte.

Da Hans und Lotte zu diesem Zeitpunkt, wie auch bei der Hochzeit einige Jahre später, noch jung sind, ist es ungewöhnlich, dass ihre Eltern niemals auftauchen und dass niemand sie zu vermissen scheint. Staudte braucht für seine Geschichte aber ganz offensichtlich keine Großeltern und lässt sie von daher kommentarlos weg. Ähnlich verhält es sich mit einigen Ungereimtheiten das Alter der Figuren betreffend: Wenn Lottes älterer Bruder Kurt wirklich, wie auf dem Totenschein zu lesen ist, 34-jährig stirbt, würde das bedeuten, dass Lotte bei dem Kennenlernen mit Hans noch keine 14 Jahre alt ist (was ganz offensichtlich nicht zutrifft); Helmut ist bei Kriegsende in Flakhelfer-Uniform zu sehen, ein Dienst, für den er noch zu jung sein müsste usw. Solche fehlenden oder ungenauen Detailinformationen tragen mit dazu bei, dass die Familie Behnke weniger individuell als vielmehr modellhaft wirkt.

Das Verhältnis von Hans und Lotte wird durchgehend harmonisch dargestellt. Es ist gleichzeitig auch ein sehr traditionelles, in dem man typische Merkmale der Kleinfamilie wiedererkennt: Am Anfang steht die Verliebtheit, nach einiger Zeit kündigt sich Nachwuchs an, daraufhin wird rasch geheiratet. Diese Entwicklung fällt im Film zeitlich damit zusammen, dass Lotte ihre Bemühungen um einen Arbeitsplatz einstellt und auch später nicht wieder aufnimmt, Hans als der Ernährer aber unter stärkerem Druck als zuvor Arbeit sucht. Lotte ist für den Rest ihres Lebens Hausfrau.

Bei der Hochzeit, die mehrere Jahre nach ihrem Kennenlernen stattfindet, wirken Lotte und Hans immer noch frisch verliebt – dadurch wird das Ideal der romantischen dauerhaften Liebe bedient. Staudte schmückt die Hochzeitsfeier mit zwei Liedern aus der *Dreigroschenoper*: „The homage to Brecht is intentional and obvious, yet it comprises less an adaptation of that play's satire and cynical heroics than a quote or reminder of its social critique“. (Silberman 1995, 106) Hier ist allerdings zu ergänzen, dass in *Rotation* das erste der Lieder, das *Liebeslied*, die Funktion eines *echten* Liebesliedes erhält, während es bei Brecht/Weill als Kritik oder zumindest Persiflage eingesetzt wird. In der *Dreigroschenoper* ist durch vorangegangene Szenen klar, dass das Lied eher einen Abgesang auf das romantische Liebesideal darstellt (vgl. Wißkirchen 1990), hier jedoch lauschen Hans und Lotte hingerissen, die Erwähnung des Wortes „Liebe“ scheint ihnen zu genügen, die Kamera fährt näher heran und kadriert die beiden, wie sie sich in stillem Einverständnis anblicken, ohne dass es irgendeine

ironische Brechung gäbe. Die Botschaft des Liedes „die Liebe dauert oder dauert nicht“ (0:11:40) wird so durch das Bild unterlaufen.

Wenn der Film auch nicht ausführt, was genau Hans und Lotte aneinander schätzen, so kann der Zuschauer doch an einigen Indizien feststellen, dass ihre Ehe zu den besseren gehört: Lotte macht dem verzweifelten Hans keine Vorwürfe, als er kein Geld nach Hause bringt, stattdessen nimmt sie ihn in die Arme und sagt nur „Ich weiß, Hans“ (0:22:35). Als er wieder Arbeit hat, liefert Hans artig Haushaltsgeld bei Lotte ab, von dem sie später das ersparte Geld Kurt für seine Flucht geben wird. In ihrer Sorge um Kurt sind beide sich einig, auch wenn sie dessen politische Ansichten nicht teilen und die Gefahr lange Zeit unterschätzen. Der Alltag bei Behnkes scheint gut zu funktionieren, weil ihm seine Arbeit, ihr das Hausfrauendasein offenbar ganz gut gefällt. Hans hilft sogar einmal im Haushalt mit. Doch eines tut er nicht: Er kümmert sich nicht um Helmut, und fragwürdig bleibt auch, inwieweit sich Lotte um das gemeinsame Kind kümmert – zu sehen ist davon erstaunlicherweise so gut wie nichts.

Tatsächlich glänzt Helmut über weite Strecken des Films durch Abwesenheit im Bild, eine Abwesenheit, die in einem gewissen Spannungsverhältnis steht zu der Bedeutung der Figur als entschuldigendes Argument für Hans‘ politischen Opportunismus einerseits („Ich hab Familie, ich hab ‘ne Verantwortung“ (0:47:25)) und als Hoffnungsträger für die Zukunft andererseits. Als Säugling ist Helmut nicht sichtbar – eine Szene zeigt die vorsichtige Reaktion des Vaters auf den Nachwuchs, nicht aber diesen selbst (0:18:35). Das Kleinkind Helmut ist (vor der Gittersequenz) mit Kurt zusammen zu sehen (0:19:30), übrigens das einzige Aufeinandertreffen der beiden Figuren im gesamten Film. Danach taucht Helmut wohl in einigen Gesprächen, gut 20 Minuten lang jedoch nicht mehr im Bild auf. Während die Eltern am Krankenbett sitzen, ist er aufgrund der gewählten Perspektive durch das Gitterbett hindurch nicht sichtbar (0:25:45).<sup>7</sup> Als Hans eines Tages von der Arbeit kommt und nach Helmut fragt, schläft dieser Lotte zufolge schon (0:28:10); als Kurt morgens zu Lotte kommt, ist Helmut noch nicht aufgestanden bzw. kommt nicht aus seinem Zimmer (0:34:50), was ein wenig unglaubwürdig ist, da er aus dem Off ruft, er sei „schon auf“ und demnach

---

<sup>7</sup> Diese Perspektive ist nur möglich, weil gegenüber einer vorangegangenen Szene, in der Lotte Hans und Kurt bittet, in die Küche zu gehen, das Kinderbett umgestellt wurde, zuvor stand es an der Wand (0:22:25).

gehört haben müsste, dass Lotte Besuch bekommen hat, es wäre also naheliegend, dass er aus seinem Zimmer kommt, um zu sehen, wer es ist.<sup>8</sup>

Seien es die Szenen aus dem ersten Teil der Rückblende, wo die Eltern sich um den kränkenden Helmut sorgen, sei es einer Überzeugung geschuldet, die man selbst als Zuschauer an den Film heranträgt: Im Grunde fällt es einem kaum auf, dass Helmut so wenig präsent ist, und man kommt lange Zeit nicht auf den Gedanken, dass die Eltern ihre Erziehungspflichten vernachlässigen. In Lottes Fall mag dies auch daran liegen, dass die Figur letztlich blass bleibt, so sehr, dass in einigen Kurzzusammenfassungen der Filmhandlung ihr Tod nicht einmal erwähnt wird (z.B. Jacobsen et al., 363; Silberman, 102).<sup>9</sup> Dennoch bleibt eine erklärungsbedürftige Diskrepanz zwischen dem positiven Eindruck, den man von der Familie Behnke hat und ihrer Darstellung im Film. Dass die Familie als eine glückliche wahrgenommen wird, lässt sich den Besprechungen des Films leicht entnehmen: Silberman (1995:108) spricht von „family idyll“, Thiele (1990: 139) von der „Bedrohung des Familienglücks“, für Weckel (2003: 72) war Helmut „once the joy of his newly wedded parents“. Für all dies gibt es im Film kaum Signale (der kleine Helmut scheint in Zeiten der Arbeitslosigkeit eher die Sorge als die Freude der Eltern zu sein), anzunehmen ist daher, dass man als Zuschauer das Familienglück schlicht *unterstellt*, auch wenn man es nicht sieht.

Es gibt tatsächlich im Film nur eine einzige Szene, in der die ganze Familie gemeinsam im Bild ist, nämlich unmittelbar bevor die jüdischen Nachbarn deportiert werden (0:40:50). Diese Familienszene ist nun von solcher Heiterkeit und Ausgelassenheit geprägt, dass der Zuschauer, auch wenn er gesehen hat, dass die Freude der Behnkes über ein Lebenszeichen Kurts voranging, annehmen kann, es gehe regelmäßig so zu in dieser Familie. Der Umgang miteinander ist ungezwungen, es kommt zu einer fröhlichen Rauferei in dem Bett, das Lotte gerade machen wollte. Diese ausgelassene Stimmung wird jäh unterbrochen, als die Eltern sehen, dass ihre Nachbarn, die Salomons, deportiert werden. Helmut, der ungefähr 8 Jahre sein mag und auf das laute Hupen hin als erster zum Fenster gelaufen ist, findet es aufregend, was er sieht, er wird aber von Hans sofort in sein Zimmer geschickt. Die Kamera zeigt Hans‘ in Nahaufnahme, betroffen, dann kommt auch Lotte hinzu, und erst jetzt folgt die

---

<sup>8</sup> In einer späteren Szene reagiert Helmut dagegen sehr wohl mit normaler kindlicher Neugier auf Geräusche von außen.

<sup>9</sup> Recht unbeeindruckt von Lottes Tod zeigt sich übrigens auch Helmut am Ende des Films.

Einstellung, die klar macht, was eigentlich auf der Straße passiert. Sie dauert ungefähr vier Sekunden – im Vergleich zu 23 Sekunden, in denen die Reaktion von Hans und Lotte gezeigt wird. Lotte wendet sich, nachdem sie entsetzt „Salomons!“ geflüstert hat, brüsk ab und verlässt das Zimmer. Die Kamera bleibt in Nahaufnahme noch bei Hans, der immer noch auf die Straße schaut und dann langsam Fenster und Gardinen schließt. Die von Ulrike Weckel für *Die Mörder sind unter uns* formulierte Beobachtung, dass den eigentlichen Opfern des Faschismus vergleichsweise wenig Interesse entgegengebracht wird (Weckel 2000: 113), gilt daher auch hier, denn das Wegsehen als Reaktion der Behnkes steht in der Szene ganz deutlich im Zentrum des Interesses, nicht das Geschehen, das diese Reaktion hervorruft.<sup>10</sup>

Die positive Stimmung der Behnkes ist mit einem Mal dahin, und der Zuschauer ahnt, dass sie überhaupt nur möglich war aufgrund eines andauernden Wegsehens, das in dieser Szene exemplarisch vorgeführt und mit dem kurzen Familienglück kontrastiert wird. Thiele (1990: 135) weist zudem darauf hin, dass Staudte ursprünglich vorgesehen hatte, an diese Stelle des Films einige Bilder aus Riefenstahls Olympia-Film einzumontieren, dass dies von den sowjetischen Behörden jedoch abgelehnt wurde:

Mit oder ohne Leni Riefenstahl bleibt diese Sequenz von besonderer Eindringlichkeit, da Staudte das Wegsehen und Verdrängen mit dem Augenblick größter familiärer Fröhlichkeit zusammenfallen läßt. [...] Durch solche Kollisionen schärft die Montage den Blick für das zumindest latent schuldhafte Verhalten der Hauptfigur. (Thiele 1990: 135)

Die unmittelbar sich anschließenden Hitlerjugend-Szenen sind zumindest geeignet, einen Zusammenhang herzustellen zwischen dem Wegsehen des Vaters und der späteren Entwicklung des Sohnes.

### 3.4 Kollision von Politik und Privatleben: Der Verrat

Auslöser für Helmut's Verrat ist das Hitler-Porträt, das Hans zerschmettert, nachdem er von Kurts Ermordung erfahren hat. Dieses Porträt aber hängt nur deshalb in der Wohnung, weil zuvor einmal von einem SD-Mann, der als durchaus ungebetener Besucher Behnkes Wohnzimmer in Augenschein nahm, das Fehlen eines Führerbildes angemerkt wurde. Das unerwünschte Eindringen eines Abgesandten der Politik in

---

<sup>10</sup> Zwar geschieht das hier in kritischer Absicht, dennoch ist wichtig festzuhalten, dass in einer solchen Darstellung die Deportation der jüdischen Nachbarn etwas ist, was die Familienidylle der eben nicht jüdischen Durchschnittsbürger stört.

Behnkes Privatbereich ist also eine handlungslogische Voraussetzung für den Verrat und damit für Behnkes Inhaftierung.

Die Szene, in der Helmut nach dem Verrat mit seinem Vater konfrontiert wird (1:00:00), ist schnell geschnitten, enthält viele Großaufnahmen und gewinnt zusätzlich an Dramatik dadurch, dass die Sprache fast vollkommen durch die Beethoven-Symphonie ersetzt wird, die aus dem Radio erklingt. In dieser Szene wird deutlich, dass beide, Vater und Sohn, Vorstellungen von familiären Pflichten haben, die sich mit der Situation, der sie sich ausgesetzt sehen, nicht vertragen. Während es Helmut offensichtlich nicht leicht fällt, seinen eigenen Vater zu verraten, scheint dieser sich nun seiner Versäumnisse in der Erziehung bewusst zu werden.

Eine Überblick schaffende Halbnah-Einstellung zeigt, wie Helmut nach seinem strammen Hitlergruß Mühe hat, die Fassung zu bewahren, als er Hans sieht. Der Gegenschuss auf Hans (Amerikanisch), der sich auf die Stimme des Sohnes reagierend ungläubig umwendet und von seinem Stuhl erhebt, zeigt auch dessen Fassungslosigkeit angesichts des ihm fremd gewordenen Sohnes, bevor die Szene in eine Schuss-Gegenschuss-Montage ausschließlich aus Großaufnahmen mündet. Helmut's fast ein wenig hilfeschender Blick zu dem SD-Mann (im Off), der das Verhör führt, wird nicht erwidert, die Kamera bleibt auf Helmut, der daraufhin bemüht trotzig seinen Vater anschaut, dessen traurigen Blick er jedoch nicht aushalten kann, und letztlich zu Boden sieht. Man könnte dies als Eingeständnis einer Lüge werten, aber das tut der SD-Mann, der nun ebenfalls in Großaufnahme ins Bild kommt, nicht. Emotional unbeteiligt wendet er langsam den Kopf zu Hans, um sich dessen Reaktion anzusehen. Hans wiederum könnte nun versuchen, seinen Sohn fälschlich der Lüge zu bezichtigen. Dazu kann er sich jedoch nicht entschließen, auch er senkt schließlich den Kopf und mit einem schmalen, schadenfrohen Lächeln sagt der SD-Mann „Das genügt“. Helmut macht nicht den Eindruck, als ob er froh darüber wäre, den Sieg über seinen Vater davon getragen zu haben. Die Kamera ruht einige Sekunden auf seinem Gesicht, es folgt noch ein Gegenschuss auf Hans, der den Kopf aber nicht mehr hebt, um Helmut anzusehen, ein Anblick, der dem Sohn sichtlich zu schaffen macht. In der extrem langsamen Überblendung, mit der die Binnenerzählung endet, sieht man noch, als die Zellenwand bereits gut erkennbar ist, wie Helmut um Fassung ringt.

Die Verratsszene ist der dramatische Höhepunkt des Films, und dieser Umstand allein verdient besondere Beachtung: Nicht die Deportation jüdischer Mitbürger, nicht die

Zerstörungen oder die Kriegstoten führen zur Einsicht des Protagonisten, sondern die Verluste im Privatleben. In der Verratsszene wird endgültig deutlich: Gerade weil Hans Behnke sich statt um Politik nur um seine Familie kümmern wollte, verliert er diese. Sein Schwager Kurt, der Hans vorgeworfen hatte, sein Verantwortungsbewusstsein nur auf die eigene Familie zu beschränken, und der dafür inmitten der Trümmer des Luftkrieges sehr deutliche Worte gefunden hatte („Das hier, das ist eure Schuld!“), ist bereits tot. Nun muss Hans feststellen, dass er seinen Sohn an eben die Politik verloren hat, aus der er sich heraushalten wollte. Kurts Anklage, die Hans zuvor nicht gelten lassen mochte, bewahrheitet sich für den Protagonisten in der Gestalt seines auf nationalsozialistische Abwege geratenen Sohnes. Die Vorstellung von der familiären Sphäre als einer unpolitischen Gegenwelt, in der es sich leben lässt, wird dadurch als Illusion enttarnt, Kurts Kritik nachträglich bestätigt.

Freilich: Ob aus Helmut's Verrat auf den Mangel an politischem Widerstand der Elterngeneration oder lediglich auf ihre Erziehungsversäumnisse zu schließen ist, ist keineswegs eindeutig. Auch legt die Inszenierung des verhörenden SD-Mannes nahe, dass es sich um ein besonders menschenverachtendes System handelt, da es sich um Familienbande nicht schert. Die fast schon überdeutliche Dramatik dieser nahezu sprachlosen Verratsszene funktioniert in jedem Fall nur auf der Grundlage eines Familienverständnisses, das von Zusammenhalt und Liebe ausgeht, und insofern ist ihre Inszenierung ein Indiz dafür, dass Staudte ein solches Verständnis als Konsens voraussetzt und teilt.<sup>11</sup>

#### **4. Schlusswort**

Staudtes *Rotation* zeigt am Beispiel einer modellhaften Familie, wie sehr das politisch-soziale Umfeld die Lebenssituation des Einzelnen bestimmen, auch dort, wo dieser Einzelne es weder erwartet noch wünscht: in der Familie. Der Thematik des Films liegt damit die tradierte Vorstellung getrennter Sphären, einer öffentlichen und einer privaten zugrunde. Da diese Vorstellung jedoch illusionär ist, das Privatleben von Menschen sich aber für das Erzählen von Geschichte(n) besser eignet als Staaten, bietet es sich geradezu an, anhand von Familiengeschichten politische Umbrüche mit ihren Auswirkungen durchzuspielen. Das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie kann dabei

als bekannt vorausgesetzt werden, und das tut auch Wolfgang Staudte in *Rotation*. Er bedient sich bei der Konzeption des Figurenensembles und bei der Entwicklung der Handlung einiger bekannter Eckpunkte wie Kennenlernen, Heirat, Familienleben und verlässt sich darauf, dass der Zuschauer diese Stationen nicht weiter hinterfragt. Informationen über das Vorleben der Figuren fehlen ebenso wie zuverlässige Angaben über ihr Alter; der Sohn Helmut taucht über weite Strecken des Films gar nicht im Bild auf, während er als entschuldigendes Argument für die politische Enthaltbarkeit des Vaters große Bedeutung hat. Aus diesen Gründen kann von extrem typisierten Figuren gesprochen werden, die in erster Linie die jeweilige Rolle in einer Kleinfamilie repräsentieren.

Auf der Ebene des Kameraverhaltens entsprechen dieser Typisierung Einstellungen, die die Figuren vom jeweils ersten Auftritt an so stark in ihr Umfeld integrieren, dass sie diesem beinahe untergeordnet erscheinen. Durch extrem lange Einstellungen, in denen die Figuren nicht oder nur für kurze Zeit im Zentrum stehen, wird der Zuschauer genötigt, der die Figuren umgebenden Welt umso mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Die Vorstellung von getrennten öffentlichen und privaten Lebenswelten wird durch ein solches Kameraverhalten von Beginn an destruiert. So präsentiert sich die modellhafte Kleinfamilie im Film als eine nur scheinbar unpolitische Lebenswelt, die umso fragwürdiger wird, je unpolitischer sie sein möchte.

Und doch erscheint Behnkes Wunsch, unbehelligt sein kleines Familienleben zu führen, als nicht unberechtigt. Mag es auch eine beschränkte Perspektive sein, die latent gleichgültig gegen anderer Leute Schicksal ist: Dass Behnkes Familie so derart scheitert, liegt in der Logik des Films nicht nur daran, dass es sich um eine falsche Grundhaltung handelt, sondern eben doch an diesem bestimmten politischen System. Der Nationalsozialismus mit seinen unfreundlichen Vertretern tritt in diesem Film auf als ein System, das die Privatsphäre der Bürger verletzt und ihre Gefühle schamlos ausnutzt – so in der Verratsszene. Deren Inszenierung zielt ganz offensichtlich auf einen Zuschauer, der sich kaum etwas Schlimmeres vorstellen kann, als von einem Mitglied der engsten Familie verraten zu werden, und die Szene stellt dies auch als etwas besonders Schlimmes dar: Dass dieses politische System falsch und schlecht ist, sieht

---

<sup>11</sup> Hierin ist Silberman (1995:112) zu widersprechen, der – mit Blick auf den versöhnlichen Schluss des Films – im Festhalten an der Familie ein Zugeständnis an den konservativen zeitgenössischen Zuschauer sieht.

man, falls man es vorher nicht gesehen hat, spätestens daran, dass es Familienmitglieder dazu einlädt, einander zu denunzieren. So sehr Staudte auf der einen Seite den Rückzug ins Private kritisiert und als nur scheinbar unpolitische Haltung entlarvt, so sehr wird andererseits ein Staat moralisch verurteilt, die sich derart in das Privatleben seiner Bürger einmischt. Das heißt, in *Rotation* blamiert sich die bürgerliche Familie mit ihrer Hochschätzung der Privatsphäre am politischen System, das System aber wird umgekehrt auch an der Familie blamiert.

## Bibliographie

- Becker, Wolfgang; Schöll, Norbert (1995) *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*. Opladen: Leske+Budrich.
- Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (Hrsg.) (2004) *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*. Marburg: Schüren.
- Habermas, Jürgen (1990) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hembus, Joe (1981) *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Ein Pamphlet von gestern. Eine Abrechnung von heute*. München: Rogner & Bernhard.
- Hoorn, Meike van (2006) „Das sind keine Menschen...“ Zur Darstellung der Nationalsozialisten in Filmen Wolfgang Staudtes. In: Schmidt-Lenhard, Uschi u. Andreas (Hrsg.): *Courage und Eigensinn. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 63-77.
- Jacobsen, Wolfgang; Kaes; Anton; Prinzler, Hans H. (Hrsg.) (2004) *Geschichte des deutschen Films*. In Zus.-Arb. m. d. Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Kuby, Erich (1965) Die Russen in Berlin 1945. SPIEGEL-Serie, 3. Fortsetzung. *DER SPIEGEL* 22/1965, 94-113.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996) *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer.
- Lohmeier, Anke-Marie (2003) Filmbedeutung. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Möller, Martina (2010) Vom Expressionismus zum Trümmerfilm? Visueller Stil und Nachkriegskrise im Trümmerfilm. In: Waltraud »Wara« Wende; Lars Koch (Hrsg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld: Transcript, 111-126.
- Orbanz, Eva (Hrsg.) (1977): *Wolfgang Staudte*. Berlin: Spiess.
- Schmieding, Walther (1961) *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Loening.
- Schneider-Quindeau, Werner (2004) Sacra Familia. Filmische und religiöse Motive zur Familienkonstruktion. In: Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten

- (Hrsg.) (2004) *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*. Marburg: Schüren, 53-59.
- Silbermann, Mark (1995) The Discourse of Powerlessness: Wolfgang Staudte's *Rotation*. In: Silberman, Marc (ed.): *German Cinema: Texts in Context*. Detroit: Wayne State UP, 99-113.
- Spielmann, Yvonne (2004) Split Family: Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen. In: Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (Hrsg.) (2004) *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*. Marburg: Schüren, 23-36.
- Thiele, Jens (1990): Die Lehren aus der Vergangenheit: *Rotation* (1949). In: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.) *Fischer Filmgeschichte* Bd. 3, Frankfurt/M.: Fischer, 126-147.
- Weckel, Ulrike (2000): Die Mörder sind unter uns oder: Vom Verschwinden der Opfer. *WerkstattGeschichte* 25. Hamburg: Ergebnisse Verlag, 105-115.
- Weckel, Ulrike (2003): The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception. *History & Memory. Studies in Representation of the Past* 15, Nr. 2, 64-93.
- Wißkirchen, Hubert (1990): Mimesis und Gestus. Das "Liebeslied" aus der Dreigroschenoper (Brecht/Weill). In: *Musik und Unterricht*, Heft 5, November 1990, 38-44. Online auf: <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/199011weillliebesliedmimesisgestus.pdf> (Zugriff 30.8.2013)

### **Kurzbiographie**

Meike van Hoorn ist seit September 2011 DAAD-Lektorin am Germanistischen Institut der Universität Prešov, Slowakei. Dissertationsprojekt zu den Ästhetischen Konzepten des westdeutschen Autorenfilms. Neuere Veröffentlichung: Hoorn, Meike van: „Es wird gebeten, Luftangriffe auf die Städte Kaschau sowie Preschau zu unternehmen.“ Alexander Kluges Geschichten für Fritz Bauer. In: Kášová, Martina (Hrsg.): *Wege zu Sprache und Literatur. Festschrift anlässlich des 70. Geburtstages von Ladislav Sisák*. Universität Prešov 2013, 95-109.

### **Schlagwörter**

Wolfgang Staudte, Familienbild, Privatsphäre, Nationalsozialismus