■ Angelika Nguyen

Mark Niebuhr und die deutsche Schuld.

Bildungsnovelle am Kriegsende 1945 in dem DEFA-Film *Der Aufenthalt* (1983)

Der Film *Der Aufenthalt* entstand von 1980 bis 1982, zu Beginn des letzten Jahrzehnts der DDR, in einer Zeit der politischen Stagnation in einem gelähmten Land.

In der DDR gab es zwar keine dramatisch gestiegenen Lebensmittelpreise, streikenden Gewerkschaften und Kriegsrecht wie im benachbarten Bruderland Polen, aber es wuchs eine allgemeine Unzufriedenheit mit fehlender Reisefreiheit, mangelnder Demokratie, der Privilegierung einer bestimmten Schicht der Gesellschaft, zugleich auch ein breites politisches Desinteresse. Entlang der Argumentation des Kalten Krieges, wonach jede Kritik am Sozialismus »Munition« in den Händen des Gegners war, hatten sich viele Menschen Kritik gewissermaßen abgewöhnt und sich eingerichtet.

Die Kunst im Land wiederum litt unter einem regelrechten Exodus von wichtigen, zum Teil sehr populären Spitzenkräften – auch des Films – als politische Folge der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976. Das beförderte eine gesellschaftliche Demoralisierung der Menschen. In der letzten Dekade des Sozialismus wollten auch immer mehr Normalbürger die DDR Richtung Westen verlassen. Die Bekundung von Ausreisewillen durch Flucht in westliche Botschaften wurde ein immer beliebteres und medial wirksames Mittel. Waren es 1984 um die 40 Menschen, die diesen Weg wählten, verließen 1989 noch vor dem Mauerfall etwa 225.000 Bürger direkt, d. h. ohne Ausreiseanträge und das damit verbundene Procedere, die DDR.

In den Filmen des DEFA-Spielfilmstudios war von dieser immensen Krise des Sozialismus wenig zu erkennen. Anders als in Ungarn, Polen und der Sowjetunion gab es hier keine junge Bewegung kritischer Filmemacher, die politisch brisante, spannende Gegenwartsgeschichten erzählten. Vielmehr konnte man den Eindruck gewinnen, das Studio blute langsam aus. Lediglich einige wenige gestandene DEFA-Regisseure legten hin und wieder einen kritischeren Problemfilm vor. Just am Tag der Maueröffnung schaffte es gar der Schwulenfilm *Coming Out* von Heiner Carow ins Kino. Es gab in der DDR jedoch eine besonders strikte »kulturpolitische Linie«, die es einzuhalten galt. Die Problemfilme der 1980er Jahre kritisierten weniger die politischen Verhältnisse, sondern betonten zumeist das soziale Moment. Systemkritische Filme wie *Liebe Jelena Sergejewna* in der Sowjetunion (1988), in der eine Lehrerin von ihren Schülern gekidnappt und ernsthaft bedroht wird, oder *Veras Erziehung* in Ungarn (1979), eine bewegende Anklage des Stalinismus und seiner Folgen bis in die Gegenwart, oder *Ein kurzer Arbeitstag* in Polen (1981) über Arbeiterunruhen 1976 in Radom wären mit ihrer Brisanz, Leidenschaft und Schärfe in der DDR undenkbar gewesen. Es fehlte tatsächlich an beidem: Talenten und politischer Freiheit. Gleichwohl gab es Geschichten in der Schublade und fertige Filme, die nicht oder nur eingeschränkt erscheinen durften. So wuchs die Bitterkeit bei Filmemachern, die geblieben waren. Zu ihnen gehörte Frank Beyer. Seit der niederschmetternden Erfahrung 1978 mit Kulturfunktionären und Staatssicherheit wegen seines gesellschaftskritischen Gegenwarts-TV-Films *Geschlossene Gesellschaft* hatte Beyer nicht mehr in der DDR, sondern im Westen gearbeitet. Erst für den *Aufenthalt* kehrte er ins DEFA-Studio zurück.[1]

Der Aufenthalt war seinerzeit kein kritischer Gegenwartsfilm.[2] Vom Sujet her gehört er zur Linie der »antifaschistischen« DEFA-Filme, die von der politischen Führung gern gelitten und gefördert wurden, weil sie die sozialistische Gegenwart scheinbar bestätigten. *Der Aufenthalt* erzählt eine Geschichte aus lange zurückliegender Zeit, kurz nach dem Kriegsende 1945. Warum gerade jetzt, 1983? Wollte man wieder jenes Anfangs gedenken, der im Ende des Zweiten Weltkrieges lag und die gerade akut

WERKSTATT*GESCHICHTE* / Heft 68 (2015) – Klartext Verlag, Essen S. 97–109

gefährdeten Errungenschaften des Sozialismus politisch-moralisch aufwerten durch die Erinnerung an den einstmals demokratischen Aufbruch aus der Nazizeit und ihren Verbrechen? War es ein Film, wie es im Pressetext hieß, »gegen das Vergessen«? Oder sagt er auch etwas über die damalige Gegenwart?

Romanverfilmung

Der autobiographische Roman *Der Aufenthalt* von Hermann Kant aus dem Jahr 1977 erzählt von dem 19-jährigen Deutschen Mark Niebuhr, der nur noch kurz als Wehrmachtssoldat in den Krieg zieht, von Januar bis Mai 1945. Wichtiger und prägender für ihn wird die Zeit der Kriegsgefangenschaft in Polen, der politische Unterricht durch polnische Lehrerinnen, aus dem er als überzeugter Antifaschist und Sozialist hervorgeht. Ein deutscher Bildungsroman des 20. Jahrhunderts, die Geschichte einer Wandlung, nicht untypisch für Kants Generation (Jahrgang 1926). Der Roman, in der Ich-Form erzählt, ist reich an Begebenheiten, Assoziationen, Kommentaren und epischen Exkursen. Zusammen mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase reduzierte und verdichtete Regisseur Frank Beyer den Roman auf seinen novellistischen Kern: die Verwechslung eines deutschen Kriegsgefangenen bei Kriegsende und seine Festnahme wegen eines vermeintlich in Lublin begangenen Mordes. Die Verhöre, die Ungewissheit und Unwissenheit des Helden, (immer auf gleichem Stand mit den Zuschauern), die Aufklärung, die Lösung. Den Prozess der Kenntnisnahme und Erkenntnis deutscher Schuld am Weltkrieg, an der Vernichtung der europäischen Juden, an KZs und ungezählten Kriegsverbrechen durchläuft Niebuhr statt in vielen Roman-Stationen im Film nur in einer: in einem Gefängnis in Warschau. Der Bildungsroman wird im Film zur Bildungsnovelle um jene »unerhörte Begebenheit«, die das Leben des Protagonisten für immer verändert.

Die Frage, wer Frank Beyer (1932 – 2006) war, beantwortet man am besten mit ein paar Filmtiteln: *Fünf Patronenhülsen*, *Nackt unter Wölfen*, *Spur der Steine*. Er war also der Regisseur einiger der berühmtesten und wichtigsten DEFA-Filme und außerdem jenes einzigen, der jemals für einen Oscar nominiert wurde: *Jakob der Lügner*. Damit nahm sich ein Regisseur des Stoffes vom *Aufenthalt* an, der nach eigenen Worten eher wider Willen »Spezialist für antifaschistische Themen« geworden war, dort für sich aber beinahe immer »die besseren Geschichten« fand, konfliktreicher, wahrhaftiger, spannender als Gegenwartsstoffe.[3] »Die Geschichte des Mark Niebuhr war für mich so interessant und aufregend, weil in ihr exemplarisch vorgeführt wird, dass jemand unschuldig im juristischen Sinne sein kann und gleichzeitig doch beteiligt ist an Unternehmungen, die er nicht übersieht«, erläuterte Beyer in einem Fernseh-Interview.[4]

Der Plot

Oktober 1945. Auf einem kleinen Bahnhof in Polen identifiziert eine polnische Frau den jungen deutschen Kriegsgefangenen Mark Niebuhr, woraufhin der aus seiner Gruppe herausgeholt wird. Ohne zu wissen, was man ihm vorwirft, landet Niebuhr in einem Warschauer Gefängnis, erst in Einzelhaft, dann in einer Gruppenzelle mit polnischen Gefangenen, wo er Hass und Zorn auf die Deutschen zu spüren bekommt. Die Untersuchungen zu seinem »Fall« sind Niebuhr schleierhaft. Monate vergehen. Mehrmals soll er seinen Lebenslauf schreiben, nie wird jedoch, was er scheibt, akzeptiert. Als er sich bei Außenarbeiten auf Ruinen den Arm bricht, wird er zum Gefängnisarzt gebracht und erfährt dort mehr oder minder zufällig, dass man ihn für einen SS-Mörder aus Lublin hält. Nach vier Monaten Gefangenschaft kommt Niebuhr schließlich in eine Zelle mit vielen Deutschen, die wie er unter konkretem Verdacht stehen, Kriegsverbrechen begangen zu haben: ein »einfacher« Kraftfahrer, ein Gestapomann, ein Reichsbahner, SS-Männer und Wehrmachtsangehörige bis zum General, die sich alle allmählich, in unterschiedlichen Ausprägungen und entsprechend ihrer früheren Funktion, als Nazi-Täter

entpuppen. Nach einem freundlichen Empfang Niebuhrs stellen sich schnell die Unterschiede zwischen ihm und den anderen heraus. Zwischendurch wird Niebuhr nach draußen, zu anderen Kriegsgefangenen gebracht, um seine Identifizierung voran zu bringen. Ein guter Kumpel Niebuhrs, Erich, der bei der Verhaftung zu Filmbeginn neben ihm stand, ist Niebuhrs große Hoffnung, doch weigert der sich, ihn wiederzuerkennen. Als Niebuhr daraufhin ins Gefängnis zurückkehren muss, ist er verzweifelt und zieht sich von den anderen Deutschen noch mehr zurück als bisher. Rasant entsteht Feindseligkeit, auch weil die Mitgefangenen Verrat vermuten. Von den SS-Leuten wird Niebuhr schwer misshandelt, schließlich mit dem Tode bedroht. Allmählich beginnt der junge Ex-Soldat die Ausmaße der deutschen Verbrechen zu ahnen und fühlt sich bei den polnischen Bewachern bald sicherer als bei den eigenen Landsleuten. Zum Schluss erfährt Niebuhr, dass er von der Frau auf dem Bahnhof für den Mörder ihrer Tochter gehalten worden ist. Ein SS-Mann hatte diese bei einer Razzia in Lublin vor den Augen der Mutter erschossen. Die Verwechslung wird aufgeklärt, Niebuhrs Unschuld festgestellt. Er wird wieder in die normale Kriegsgefangenschaft entlassen.

Dramaturgie und filmische Gestaltung

Der Film folgt sowohl der Dramaturgie einer kausal verknüpften Novelle – Entfaltung der misslichen Lage, in die der Held gerät und aus der er frei kommen muss und schließlich frei kommt – als auch der Dramaturgie episch vielfältiger Begegnungen, die streng genommen nichts mit der kausalen Verknüpfung zu tun haben, sondern diese begleiten und erklären. Unterscheiden muss man die äußere Dramatik – Verwechslung, Gefangennahme, Gefängnisaufenthalt, Untersuchung, schließlich Entlastung und Entlassung – und die innere Dramatik der Geschichte: Niebuhr erfährt allmählich den Abstand zu den eigenen deutschen Landsleuten bis zur Todfeindschaft und eine zunehmend friedliche Nähe zu den Polen. Und doch muss er mit dem letzten Dialogsatz des polnischen Leutnants erkennen, dass auch er, obwohl er »nichts getan hat«, seinen Teil an der deutschen Schuld mitträgt. Das ist ein neuer Akzent in der geschichtlichen Aufarbeitung 1983: Mit der Beteiligung an der deutschen Kriegsführung tragen alle Durchschnittsdeutschen, nicht nur einige wenige Führer, historische Mitschuld.

Die Zeit des Protagonisten im Gefängnis teilt sich in drei Teile: die Zeit der Einzelhaft, die Zeit mit den polnischen Mithäftlingen und die Zeit in der deutschen Gemeinschaftszelle, wobei die ersten beiden Teile wesentlich kürzer sind als der letzte. Sie dienen gewissermaßen der Vorbereitung des letzten großen und brisantesten Teils, in dem die Täter aller möglichen Coleur (eine Art Querschnitt durch deutsche NS-Tätertypen) sich mit ihren Taten und ihrer Mentalität dem Neuankömmling quasi jeweils selbst vorstellen. Die Gefängniszelle wird zum Labor. Entmachtet, ohne Dienstgrade an den Uniformen oder in Zivil, benehmen sich die Deutschen, als wären sie immer noch an der Macht. Das hat eine lächerliche Seite (die der Film durchblicken lässt), eine brisante (weil immer noch aktuelle) und eine für Außenseiter Niebuhr bald unmittelbar bedrohliche Seite, denn er ist den deutschen Mithäftlingen Tag und Nacht ausgeliefert, und die polnischen Bewacher sind nicht immer zur Stelle.

Die Exposition findet – passend zum Filmtitel – auf einem Bahnhof statt. Eisenbahner inspizieren Waggons, Gruppen warten, bewaffnete polnische Soldaten in hellbraunen Uniformen bewachen deutsche Kriegsgefangene in grauen Uniformresten, polnische Zivilisten sitzen auf Koffern. Die Identifizierung der historischen Situation teilt sich ausschließlich über szenische Details mit wie Kostümierung, Uniformen, die dargestellte Kriegsgefangenenschaft, das Verhalten der Figuren. Weder wird ein Schriftzug vorangestellt, etwa: »Oktober 1945, Polen«, noch wird etwas Ähnliches eingesprochen. Kostüme, Requisiten und szenische Arrangements sind dagegen historisch authentisch und sorgfältig gestaltet. Dadurch wirkt die Situation sehr unmittelbar, die histo-

rische Fiktion ist sehr gegenwärtig, die dramatische Spannung sofort da. 1983 können die Filmemacher damit rechnen, dass das Publikum über genügend geronnene historisch-kulturelle Erfahrung verfügt, um die Zeit der Handlung zu erkennen.

Bald fasst die Kamera eine Frau näher ins Auge, die sich zielstrebig bewegt, sie steigt über Schienen zu der deutschen Gefangenen-Gruppe und fixiert – sehr ernst – einen jungen Mann, Mark Niebuhr. Sie holt Hilfe, spricht die Wachen an und zeigt dabei auf Niebuhr, alles auf Polnisch, ohne Untertitel. Niebuhr wird von der Kamera erfasst, dann geht die Frau näher zu ihm und sieht ihn an, er blickt irritiert zurück; das Publikum sieht beide in Nahaufnahme. Dann nickt die Frau und sagt: »Tak.« Eine Bestätigung, Niebuhr und wir wissen nicht, wovon. Niebuhr werden ein paar polnische Soldaten als Bewacher zur Seite gestellt. Seine Gruppe zieht ab, er muss stehenbleiben.

Abb. 1: Die polnische Frau identifiziert ...

Abb. 2: … den erstaunten Mark Niebuhr

Abb. 3: Festnahme

So entsteht dynamisch ein Mise en Cadre der Verlassenheit und des Dramas zugleich – Matsch bis zum Horizont, Herbstkälte. Auf der Tonspur ein sparsames Akkordeon, das eine markante kleine Melodie produziert und noch an ein paar weiteren dramaturgischen Wendepunkten des Films einsam erklingen wird. Darüber der Vorspann. Die Zeit des Abzugs der deutschen Gefangenen-Gruppe und die Dauer des Vorspanns laufen synchron. Der Film ist eröffnet (Abb. 1–3).

Es folgen Ankunft und Anmeldung im Gefängnis. Auch hier gibt es keine Angaben zum Kontext. Wie der Protagonist sind wir ausschließlich auf unsere Wahrnehmung der Geschehnisse angewiesen. Das stets gleiche Niveau des Informationsstandes von Niebuhr und Publikum erzeugt Spannung und begünstigt eine Identifikation mit der Perspektive der Hauptfigur. In dieser Sequenz zeigt Frank Beyer erstmals seine Vorliebe für szenische Details als erzählerisches Element. Die Klappe am Gefängnistor ist so ein Detail – sie wird in halbnaher Einstellung geöffnet, wie im Guckkastentheater erscheint das Gesicht des Wachhabenden, der Kontrollblick, die Klappe schließt sich wieder. In der Totalen sehen wir dann das ganze Gefängnistor. Bei der Leibesvisitation entdecken wir Niebuhrs winzige, von ihm offenbar selbst geschnitzte Schachfiguren, die in einer Einstellung zu Boden fallen. Alles bis auf den Holzlöffel wirft der polnische Wachmann weg: das Kochgeschirr, die Spielfiguren – die letzte bescheidene persönliche Freiheit in der Kriegsgefangenschaft wird entwendet, und

Niebuhr ist gelandet: in der klassischen misslichen Lage des unwissenden Helden.

Die Prozedur der Anmeldung hätte vielleicht jeder andere Regisseur übergangen. Frank Beyer dagegen lässt sich erst recht Zeit, nutzt Einzelheiten zum Erzählen. Fragen nach dem Namen, dem Beruf und der letzten Adresse dienen ja auch der Information des Publikums sowie der Entfaltung der Atmosphäre und der Umstände. Nach jeder Antwort Niebuhrs kratzt die Feder übers Papier, der Wachhabende murmelt und fragt, halb Deutsch, halb Polnisch. Die Kamera zeigt den Eintrag der Ankunftszeit, den Blick des Wachhabenden zur Uhr, deren Ticken die ganze Zeit zu hören ist. Das Minutiöse der Szene betont der Film dann noch mit einer Extra-Einstellung auf die Uhr. Beyer dehnt so die Filmzeit, zeigt die geschärfte Wahrnehmung der schockierten Hauptfigur. Da ist Einer in etwas hineingeraten und weiß nicht wie. (Abb. 4 und 5) Es folgt der lange Weg Niebuhrs mit seinem Bewacher,

Abb. 4: Prozedur der Anmeldung

Abb. 5: Blick auf die Wanduhr

von dem er vor allem das Wort »Szybko!« (dt.: »Schnell!«) hört, durch die Gänge und Etagen einer echten Gefängnisanlage, denn gedreht wurde in einer leer stehenden Untersuchungshaftanstalt in Zwickau. Das schafft eine authentisch klingende Geräuschkulisse und ermöglicht die häufigen Totalen, in denen sich die Menschen als kleine Figuren bewegen. (Abb. 6)

Abb. 6: Der Gefängnisgang in der Totalen

Dann sitzt Niebuhr in einer engen Zelle, zum ersten Mal allein, springt aber gleich wieder auf, denn er hört ein Schlüsselrasseln, bekommt ein leeres Blatt Papier, einen Stift und den Befehl, seinen Lebenslauf aufzuschreiben. Und, damit Niebuhr und das deutsche Publikum es auch verstehen, muss der polnische Häftling Eugeniusz in schäbigem Zivil kommen und ins Deutsche übersetzen. In der nächsten Szene ist es sehr still, nur der Bleistift quietscht übers Papier, Niebuhr schreibt, die Kamera sieht über seine Schulter, auf seinen Lebenslauf. Der bleibt lange Zeit unkommentiert. Dazu kommt der Film erst nach einer Reihe von Einweisungs- und Eingewöhnungsszenen, nach Begegnungen und Szenen vom Gefängnisalltag, ein naher Kamerablick auf die Häftlingsportion Suppe ist dabei. Niebuhr lernt, auf Polnisch Meldung zu machen, seine Zelle wird desinfiziert und er so lange in einer polnischen Gemeinschaftszelle untergebracht, wo die Bildungsnovelle ein paar erste Höhepunkte bekommt. Die vielen Alltagsdetails betonen die Wahrnehmung aus Sicht des unschuldigen Niebuhr, gleichzeitig schaffen sie eine Art sinnliche Authentizität. Die Zuschau-

er von 1983 bekommen die Gelegenheit, die Situation der Hauptfigur mit ihren eigenen Sinnen erleben; keine Geräuschkulisse aus dem Off, keine Erzähler-Kommentare oder pathetische Abhebung stören die szenischen Original-Töne. Dies war Zeitgeist: Man nahm lieber Fakten wahr als deren Erklärung, Beobachtung statt Ideologie.

Als Erstes muss Niebuhr vor den Polen niederknien. Eugeniusz übersetzt: »Darauf haben wir sechs Jahre gewartet.« Niebuhr wird wegen der Tarnjacke, die er vom Wärter gegen die Winterkälte erhielt, von den Polen für einen SS-Mann gehalten. Niebuhr beteuert, er sei »nicht SS, nur Wehrmacht«. Daraufhin wird ihm die Oberbekleidung ausgezogen, um zu prüfen, ob er die Blutgruppentätowierung der SS hat. Da ist nichts, Niebuhr lächelt, will aufstehen. Aber er muss weiter knien, immerhin ist er ja trotzdem ein Deutscher. Die Unterscheidung und dann auch wieder Nicht-Unterscheidung zwischen Waffen-SS und Wehrmacht durchziehen als Thema den ganzen Film. Am Ende gehören beide zu denen, »die alles kaputt gemacht haben«.[5] Als die Polen sich abends auf den hölzernen Pritschen in den Schlaf singen, fragt Niebuhr Eugeniusz naiv, warum Polen in Polen gefangen seien. Darauf Eugeniusz: »Warum nicht? Wir haben Einbrecher, Räuber, Diebe und Schutzleute. Wir sind ein ganz normales Volk. Aber das hat man Ihnen nicht gelernt. Nur, dass die Polen zum Totschlagen da sind.« Niebuhr schweigt. Das ist, wenn man so will, in seinem nun folgenden Bildungsprogramm die erste Lektion.

Es folgt einer von vielen Gängen Niebuhrs über den Gefängnishof, wobei die Kamera mit ihm zusammen das erste Mal einen Galgen ins Auge fasst, der dann als Motiv den weiteren Film durchzieht als Symbol der Todesstrafe für Kriegsverbrecher. Dieser Hofgang führt Niebuhr zur komischsten Episode des Films, sie könnte »Kapusta« heißen. Die geht so: Niebuhr wird zu einer Tür geführt, muss Strümpfe, Hose und Schuhe ausziehen, dann wird er in einen gefliesten Kellerraum gesperrt, ohne Erklärung lässt man ihn warten. Kälte kriecht vom Boden hoch, der barfüßige Niebuhr friert und wartet angespannt, was nun wohl kommen wird. Da tuckert ein Trecker heran (den die Zuschauer nur hören) und eine Weißkohl-Ladung regnet durch das Kellerfenster herein. Niebuhr wundert sich. Wartet. Noch ein Weißkohl-Regen. Niebuhr freut sich, isst vom Kohl, spielt damit wie ein Kind, nimmt dann jedoch Haltung an, denn ein Bewacher bringt einen Salzsack und ein Holzpaddel und befiehlt ihm: »Kapusta verteilen, marschieren – marschieren, kannst du singen: ›Deutschland, Deutschland über alles.‹« Die Schadenfreude des Befreiten gegenüber dem Besiegten des Krieges konnte 1983 wohl jeder teilen, der etwas gegen Nazis hatte.[6] Dass die Identifikationsfigur Objekt dieses Scherzes ist, macht die Spannung aus. Niebuhr beginnt, Kohl und Salz auf dem Kellerboden zu verteilen, der Kohl-Berg steigt, zum »Marschieren« kommt er nicht wirklich, immer neue Ladungen werden in sein Verlies geschüttet. Niebuhrs Stimmung schlägt um: »Keller ist voll!« ruft er. Die Tür ist kaum noch zu sehen. Die Kamera zeigt das Klaustrophobische, visualisiert die aufkeimende Panik. Sie bleibt die ganze Zeit in dem engen Raum und nimmt wie Mark Niebuhr nichts als den anwachsenden Kohl in den Blick, von dem keiner weiß, wie viel noch hinzukommen wird. Als Mark in seiner Angst zu ersticken panisch keuchend immer wieder die Lukenöffnung freischaufelt, kommt noch eine Ladung angetuckert. Die Angst ist auf dem Höhepunkt. Dann ein Schnitt zur Rettung: Der polnische Wärter steht an der Luke und guckt beinahe freundlich auf Niebuhr herab, zieht ihn hoch – eine weitere Lektion, ein derber Scherz auf Kosten des Deutschen ist beendet. Die Episode illustriert die Machtverhältnisse bei Kriegsende und schließt am Ende mit einer Art Versöhnung. Sie zeigt aber auch den Kampf des kleinen Mannes gegen widrige Umstände, eine in der DDR-Gegenwart immer wieder kollektiv erlebte und verspottete Situation. Die Agonie des einst leuchtende Zukunft verheißenden Systems hatte in dessen letzter Dekade auch etwas Komisches.

In der Novelle selbst, der Aufklärung der Verwechslung, tut sich anschließend etwas,

als ein junger polnischer Leutnant ins Spiel kommt, der Niebuhr mit einer zornigen Grundhaltung entgegentritt. Er hält das Blatt mit Niebuhrs Lebenslauf hoch und fragt: »Haben Sie das geschrieben?« Niebuhr bejaht die Frage, woraufhin der Leutnant das Blatt zerreißt. Zurück in seiner Zelle muss Niebuhr einen neuen Lebenslauf schreiben. Und wieder zerreißt der Leutnant das Resultat. Als Niebuhr wieder in seiner Zelle sitzt, nimmt er nur noch den Stift in die Hand, schreibt aber nichts mehr. Die Sequenz ist ein Beispiel, wie der Regisseur mitunter auch einmal die Zeit rafft, die konventionelle Schnitt-Gegenschnitt-Regel außer acht lässt. Die nächste Begegnung ist dann länger, wobei der polnische Leutnant seinen Gefühlen gegenüber Niebuhr als dem Angehörigen einer ehemaligen grausamen Besatzungsmacht freien Lauf lässt. Seine zentrale Frage lautet: »Wann warst du in Lublin?«

Als Niebuhr einmal zurück fragt, was er denn getan haben soll, springt der Leutnant auf und gibt ihm eine Ohrfeige. Niebuhr bekommt also eine Antwort, die er erleiden muss, aber nicht verstehen kann. Hier ergibt sich eine Differenz zum Publikum von 1983: Das leidet mit Niebuhr, aber kennt die Gründe, weil es Lublin mit massiven NS-Verbrechen in Verbindung bringt.

Kontrastierend zu den Erniedrigungen durch polnische Mithäftlinge und zum Zorn des polnischen Leutnants erzählt der Film, wie der polnische Wärter Sympathie für Niebuhr entwickelt. So folgt eine Szene unvermuteten kleinen Glücks. Die Zelle wird aufgeschlossen, Niebuhr bekommt Essen, dieses Mal nicht die übliche Suppe. Und da passiert etwas zwischen dem polnischen Wärter und Niebuhr. »Szybko«[7] wirft noch ein paar Kartoffeln mehr in Niebuhrs Blechschüssel, holt den größten Hering für ihn heraus, mit unbewegter Miene – ein Zeichen von Mitgefühl des älteren Polen für den jungen Deutschen. So entsteht die einzige pathetische Szene: Ein Chor ertönt aus dem Off, stimmt einen Lobgesang an. Es ist Weihnachten, und Niebuhr isst hier das erste Mal in seiner Gefangenschaft etwas anderes als Kapusta-Suppe. Er greift den Hering, beißt hinein. In Echtzeit sehen wir diesem Schmaus zu, dann, wie Niebuhr genüsslich und entspannt jede Kartoffel pellt und verspeist. Der Film zelebriert dieses Essen, dafür nimmt er sich Zeit. Später hört Niebuhr ein deutsches Weihnachtslied, gesungen irgendwo in einer anderen Zelle: »Stille Nacht, heilige Nacht.« Niebuhr horcht überrascht auf die heimatlichen, lange nicht gehörten Klänge. Gewissermaßen ist das die filmische Ankündigung der Deutschen, mit denen Niebuhr in der Gemeinschaftszelle im letzten Teil des Films zusammentreffen wird.

Zuvor erfährt Niebuhr noch beim Baueinsatz in den Ruinen Warschaus einige Feindseligkeit von polnischen Mitgefangenen, und, als er sich bei einem Unfall den Arm bricht, von einem polnischen Arzt, der ihn widerwillig mit einem Gipsverband versorgt; außerdem von polnischen jungen Frauen, wobei er zufällig mitbekommt, dass man ihn für einen SS-Mörder hält. Als er seinen polnischen Mithäftling Eugeniusz fragt: »Was war in Lublin?«, wird das ignoriert. Eugeniusz wünscht ihm statt dessen den tödlichen Sturz von einer Ruine. Hier nützen »Szybkos« Sympathie und die in einwandfreiem Polnisch vorgetragene Meldung Niebuhrs nichts: Das hier ist eben doch Feindesland. Dramaturgisch ist das der beste Moment für den Umzug in die deutsche Gemeinschaftszelle, in der Niebuhr zunächst erleichtert ist und sich bei den eigenen Landsleuten aufgehoben fühlt. Dieser letzte Teil des Films folgt der Strategie der Entlarvung eines ganzen Täterkollektivs. Die Deutschen befinden sich in einer großen Gemeinschaftszelle, die nur durch ein Gitterwand betreten werden kann, wie ein Käfig. Der kahle Raum ohne Pritschen, mit einem Toiletten-Verschlag in der Ecke, bietet eine Bühne für viele szenische Arrangements und Kameraeinstellungen von der Begegnung zwischen Niebuhr und seinen Landsleuten und damit von der gewichtigsten Lektion für Niebuhr bei diesem »Bildungaufenthalt« in einem polnischen Gefängnis.

Nachdem Niebuhr freundlich empfangen wurde und dem anwesenden General als Ranghöchstem der Zelle sogar Meldung ge-

macht hat, kommt er gleich ins Gespräch mit zwei pausenlos lächelnden Männern. »Warum hast du die Jacke nicht weggeschmissen?« fragt der eine tadelnd. Es wird vermutet, dass Niebuhr wirklich bei der SS war. Im Nachtlicht der Zelle unterhält sich Niebuhr noch vertrauensvoll mit dem Holländer Jan Beveren. Er sei in Auschwitz gewesen, sagt der, ein Ortsname, der Niebuhr genauso fremd ist wie Lublin. Nicht Niebuhr schreckt auf, dafür die Zuschauer. Mit solchen Männern also ist Niebuhr jetzt in Notgemeinschaft.

Am nächsten Morgen Gefängnisalltag, den die Kamera stets mit einem Extrablick auf das helle hohe Gitterfenster beginnt: Kniebeugen, Schlange vor der Toilette, Beveren holt hilfsbereit dem gipsbehinderten Niebuhr Wasser aus dem Spülkasten, Frühstück. Doch in Wirklichkeit wird Niebuhr von den beiden ehemaligen SS-Männern scharf beobachtet. Der Ton ändert sich schnell, aus den Gesprächen werden Verhöre.

Die Rollenaufteilung ist klar. Während der Ex-Hauptsturmführer die Befragung vornimmt, ist Beveren mit unbewegter Miene in der Nähe und wird brutal auf Befehl. Noch wird nur geredet. Das Misstrauen dem Neuen gegenüber wächst. »Was ist los mit dir?« In klaren Arrangements wie auf einer Bühne, ohne umständliche Schnitt-Gegenschnitt-Technik, finden die Verhöre statt. Niebuhrs Jugend gibt ihm eine alterstypische Naivität und Unbekümmertheit. »Ich war nie SS, nur ganz normale Wehrmacht,« beteuert Niebuhr nun an völlig falscher Stelle. »Diesen Unterschied

Abb. 7: Verhör durch den Hauptsturmführer

Abb. 8: Der Brutale im Hintergrund – Jan Beveren

sollten wir dem Polen überlassen, findest du nicht?«, schießt es augenblicklich zurück. Damit beginnt die Feindschaft. (Abb. 7 und 8) Am nächsten Tag wird Niebuhr am Ende einer erneuten Befragung durch die beiden Ex-SS-Männer erstmals offen bedroht. Denn seine Sonderstellung als Verwechselter macht ihn zum Fremdkörper und damit zum potentiellen Spitzel. »Warum bist du hier in dieser Zelle?«, fragt der Hauptsturmführer. Statt eingeschüchtert zu sein, wird Niebuhr trotzig: »Warum bist du denn hier?« Von Beveren bekommt er einen Stoß in die Magengrube. Während Niebuhr um Luft ringt, sagt Beveren: »Entschuldigung, Befehl!«

Der Befehls-Begriff stellt sich in dieser Tätergemeinschaft als ein wichtiges Instrument zur persönlichen Entschuldung heraus. Die Eichmann-Argumentation. Es ist, als würden in dieser Zelle alle Befugnisse, Hierarchien und Befehlsketten der Nazizeit nunmehr als Theaterstück aufgeführt. Gleichwohl treten im Laufe der Zeit immer mehr Differenzen zutage: am deutlichsten die zwischen der Wehrmacht (angeführt von General Eisensteck und Major Lundenbroich) und der SS.

Als Niebuhr zum neuen Zellenältesten ernannt wird, bekommt er winzige Spielräume, um Abläufe zu bestimmen und sich von den SS-Männern fernzuhalten, was den Abstand zu allen in der Zelle verstärkt. Da nützt es ihm wenig, dass sich ein dritter SS-Mann plötzlich zu ihm stellt und sagt: »Mir kannst du ruhig sagen, dass du in Lublin warst, ich war auch dort«, denn mit dieser Verbrüderung

kann Niebuhr nicht dienen. Dass er persönlich keine Kriegsverbrechen begangen hat, ist nicht sein Verdienst, und so oder so trifft ihn Verantwortung. Das ist ein wichtiges Motiv des Films. Der Durchschnittsdeutsche Niebuhr war objektiv Handlanger eines verbrecherischen Systems. Die gemeinsame deutsche Verantwortung für die Nazizeit, von Wolfgang Staudte oft angemahnt, war mit dem *Aufenthalt* auch in der DDR angekommen. Davor schützte kein »antifaschistischer Schutzwall«.

Keine andere Figur in dem Ensemble der Zelle macht das deutlicher als die des Karl-Heinz Fenske, der etwa im selben Alter wie Niebuhr ist. Erst wirkt Fenske wie irgendeine Nebenfigur, aber mit der Zeit wird immer deutlicher, dass sie eine Art Stellvertreterschuld für Niebuhr trägt. Die ganze Zeit über gibt sich Fenske als Außenseiter, bleibt in der Ecke der Gemeinschaftszelle. (Abb. 9) »Ich gehöre auch nicht hierher«, ist das Erste, was er zu Niebuhr sagt. Szenisch wirkt er isoliert von der Gruppe. Wenn Fenske mit Niebuhr kommuniziert, erscheinen die beiden zusammen im Bild, getrennt von den anderen, kammerspielartig, optisch und auditiv. Die anderen scheinen dann gar nicht anwesend zu sein. Der Schlüsselsatz Fenskes: »Man hat mich verwechselt!« macht deutlich: Fenske ist eine Spiegelung des Haupthelden, eine Niebuhr-Variante in den Reihen der Kriegsverbrecher. (Abb. 10) Auf Niebuhrs Frage, was er gemacht habe, antwortet Fenske, er sei nur »einfacher Kraftfahrer« und Obergefreiter gewesen. Wenig später wird Fenske aus der Zelle geholt und wähnt sich schon in Freiheit. Dann kehrt er jedoch ins Dunkel der nächtlichen Zelle zurück und erzählt Niebuhr, dass er das Todesurteil bekommen habe. »Warum?« fragt Niebuhr erschrocken. »Ich habe das Todesauto gefahren,« sagt Fenske, als sei es ihm eben erst wieder eingefallen. »Das war so wie ein Fleischerauto, ich habe den Auspuff nach innen montiert. Zehn Fuhren am Tag, die haben da drinnen gesummt wie die Bienen. Man gewöhnt sich dran. Weg mit Ungeziefer«, beschreibt Fenske seinen Täteralltag und gibt seiner Perspektive in Nazisprache Ausdruck. Das ist die gravierendste Entlarvung im deutschen Figurenensemble: Der sensible, schüchterne Sonderling Fenske gehört doch zu den anderen, ist selber ein ideologisch motivierter Massenmörder. Auf dem Weg zur Hinrichtung ruft er wieder ganz im Sinne der NS-Ideologie: »Kameraden, jetzt holt mich der Jude!«

Inzwischen wächst die Bedrohung für Niebuhr in der Zelle. Nach einem ganzen Tag draußen, an dem er zwecks Identifizierung zu seiner alten Gefangenen-Gruppe in die Umgebung Warschaus gefahren wird, hält man ihn in der Zelle endgültig für einen Verräter. Da ihn keiner der früheren »Kameraden« hatte erkennen wollen, wird Niebuhr zurückgebracht. Im nächtlichen Dunkel foltern ihn SS-Männer, indem sie seinen Kopf in die Toilettenschüssel drücken und immer wieder die Spülung bedienen. Das wird minutiös gezeigt. In Echtzeit erleben wir, dass Niebuhr beinahe erstickt und kurz davor wieder hochgerissen wird, immer

Abb. 9: Der Außenseiter Fenske in der Ecke – Niebuhr im Vordergrund

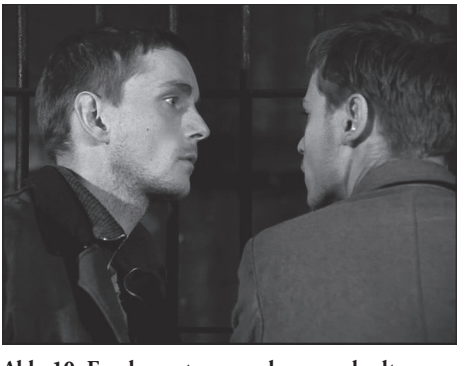

Abb. 10: Fenske sagt, er wurde verwechselt

wieder. Die Szene ist eindringlich, nüchtern, brutal, bricht mittendrin ab. Auf sie folgt ein heller Morgen, ein munteres Gespräch unter Wehrmachtssoldaten, als wäre nichts geschehen. General Eisensteck, der in der Zelle Vorträge über »Kriegsrecht und einwandfreie Geiselnahme« hält und die »Methoden« der »Lager« den SS-Männern anlastet, hatte während Niebuhrs Misshandlung in der Nacht die Decke über den Kopf gezogen. Eine typische deutsche Geste, auch und gerade 1983 brisant. Schweigen und Wegsehen war auch in der damaligen gesellschaftlichen Krisensituation des Sozialismus eine beliebte Strategie.

Überraschend spät zeigt eine Einstellung den schwer gezeichneten Niebuhr. In der Szene darauf nimmt ihm der polnische Arzt den Gips ab, eine Szene ohne ein Wort, die eine winzige Annäherung erzählt, ein geblicktes »Danke« und ein zurückgeblicktes »Bitte« (Abb. 11 und 12). Ein scharfer Kontrast zur Gewaltszene davor, ein Statement des Films.

Abb. 11: Blickwechsel Niebuhr ...

Abb. 12: ... und der polnische Arzt

Landsleute müssen nicht automatisch Freunde sein, und Fremde nicht automatisch Feinde. Ein eingegipster, vermutlich gebrochener Arm verheilt in vier bis sechs Wochen. So lange also war Niebuhr mit den deutschen Tätern in einer Gemeinschaftszelle. Die einstigen Feinde, die Polen, werden mehr und mehr zu Schutzgaranten vor den eigenen »Volksgenossen«.

Während sich später die Deutschen gegenseitig Plädoyers zu ihrer Verteidigung vortragen – konzertant und theatralisch –, rächt sich Niebuhr an dem Auschwitz-Mann Beveren für die Toilettenfolter: Er quetscht ihm die Hand. Daraufhin kommt es zur offenen Morddrohung: »Junge, hier kommst du nicht lebend raus.« Nach einer zwischengeschalteten Suspense-Szene, die offen lässt, ob Niebuhr die Nacht überlebt hat, entkommt er knapp – er wird zum Leutnant geholt.

Das Drama wird gelöst: Der polnische Leutnant sitzt hinter dem Schreibtisch. Er klärt endlich Niebuhr über die Gründe seiner Festnahme auf, beschreibt mithin konkret – wieder eine Unterrichtsstunde für Niebuhr –, was Deutsche in Polen getan haben: »Eine Frau hat Sie beschuldigt, ihre Tochter erschossen zu haben. In Lublin. Sie hat mit ansehen müssen, wie ihre Tochter erschossen wurde, bei einer Razzia.« Dann macht der Leuntnant eine Pause. Was er dann sagt, enthält in einer winzigen Akzentuierung die Botschaft: »Wir haben herausgefunden, dass *Sie* wohl nicht in Lublin gewesen sind.« Das ist ein Schlüsselsatz zum Verständnis des gesamten Films, für seine stringente, für die Opfer parteiische Haltung. (Desto unverständlicher erscheint, weshalb Polen später, wie noch zu berichten sein wird, gegen den Film intervenierte.) Mark Niebuhr war zwar nicht in Lublin, aber genügend andere Deutsche, sagt dieser winzige Akzent. Irgendeine Art der Erleichterung bei Niebuhr zu zeigen, haben sich die Filmemacher verbeten.

Niebuhr holt noch seine Jacke aus der Zelle, und daraus baut der Film sein deutlichstes Symbol. Alle Deutschen sind in der Zelle angetreten, die Tätergemeinschaft, wie wir inzwischen wissen, die Kamera steht außen vor der Zelle, der Schließer schließt auf, Niebuhr

Abb. 13: Entstehung des mise en cadre

Abb. 15: Schlusswort des Leutnants

Abb. 14: Mise en cadre – Deutsche Täter hinter Gittern

holt die Jacke, der Schließer schließt zu, beide gehen aus dem Bild, das Mise en Cadre ist fertig: die deutschen Täter sind alle hinter Gitter. (Abb. 13 und 14) Dieses politische Bekenntnis des Films hatte Gewicht: Als die sozialistische Staatengemeinschaft zu zerbrechen begann und die deutsche Einheit auf neue Weise im Raum stand, wurde die deutsche Schuld wieder ein gemeinsames Erbe.

Die Prozedur in der Schreibstube ist so akribisch wie die zu Beginn: Die Wiederholungen bilden einen Rahmen um die Erzählung des Films. Der gleiche Blick des Wachhabenden zur Uhr, die Uhr wieder in naher Einstellung, das Ticken, das gleiche Gemurmel des Schreibenden, wieder wartet Niebuhr – diesmal jedoch mit neuem Wissen, gereift und dicht neben dem fast gleichaltrigen Leuntnant stehend. Wichtig ist der letzte Satz des Films, den der Leutnant frontal zur Kamera sagt, mit Betonung auf jedem einzelnen Wort: »Sie werden nicht erwarten, dass wir uns entschuldigen.« Da ist sie wieder, die deutsche Schuld, unverzeihlich, gegenwärtig, nicht verjährt, nur wenig gesühnt, kaum in deutschen Familien in Ost und West besprochen oder gar aufgearbeitet. (Abb. 15)

Die Filmemacher geben eine politische Erklärung ab. Nach der Feststellung der persönlichen Unschuld von Mark Niebuhr wird er trotzdem in Haftung genommen, bekommt er seinen Teil an der deutschen Schuld übertragen. Da geht der nun recht gut unterrichtete Ex-Wehrmachtsoldat Niebuhr nicht jubelnd hinaus, um als Aktivist der Ersten Stunde ein besseres Deutschland aufzubauen. Das Schlussbild zeigt Niebuhr wieder in derselben Einstellung wie zu Beginn, zwischen den polnischen Wachen, ein etwas ratloses Schlussbild im Jahr 1983. Der historische Optimismus des Sozialismus war verschwunden.

Dem hervorragenden deutsch-polnischen Ensemble, in dem sich eine Reihe renommierter Theaterleute befand, stand unbestritten der Darsteller des Mark Niebuhr vor: der damals 24jährige Schauspielabsolvent Sylvester Groth. Er, der in fast jeder Szene zu sehen ist, liefert eine starke Darstellung ab. Zurückhaltend, wortkarg, dabei mimisch und körperlich genau, zeigt er die Unwissenheit der jungen Hauptfigur als Not, aber auch als Kraftquelle, er zeigt den Prozess der physischen Auszehrung gepaart mit mentaler Wachheit und neben Demut auch eine Menge Widerstandspotential gegen die ewig gleichen Fragen der polnischen Behörden und am Ende gegen die Nazitäter in

der Gemeinschaftzelle. Sylvester Groths Niebuhr erscheint jungenhaft, manchmal sogar kindlich, was seinen Unschulds-Part betont. Auf polnischer Seite ist aus lauter genauen, geradezu vergnüglich komödiantischen Darstellungen Andrzej Pieczynski hervorzuheben, der den jungen Leutnant spielt. Zornig, stolz, manchmal unsicher, wie mit all dem Erbe am besten umzugehen sei.

Der Konflikt mit Polen oder: Warum *Der Aufenthalt* nicht zur Berlinale durfte

Von Anfang an war das Schicksal des Films *Der Aufenthalt* mit den damaligen dramatischen politischen Ereignissen in Polen verbunden. Zuerst brachte das Kriegsrecht in Polen infolge der Streiks von Solidarnosc im Dezember 1981 die Sorge des Regisseurs um die polnische Mitwirkung mit sich. Drehbeginn sollte im Januar 1982 sein. Ohne das polnische Team, in dem neben den Schauspielern auch Experten zu Schauplätzen, Kostümen und Requisiten waren, hätte Beyer diesen Film nicht gemacht, da er großen Wert auf diesbezügliche Authentizität legte. Das polnische Team reiste jedoch an – gedreht wurde in der DDR – und konnte planmäßig mitwirken. Als der Film fertig war, entbrannte allerdings ein Konflikt mit Polen, den die Beteiligten des Films nicht für möglich gehalten hätten. Polnische Behörden, nervös durch Streik und Kriegsrecht, warfen dem Film Polenfeindlichkeit vor und verlangten von der DDR-Regierung eine nur eingeschränkte Veröffentlichung. Frank Beyers Bericht zufolge begann das Ganze mit den mangelnden Deutschkenntnissen eines polnischen Militärattachés der polnischen Botschaft in der DDR, der den Film in einer Voraufführung sah und die Handlung nicht verstand.[8] Er schlug angeblich in Warschau Alarm und fasste zusammen, dass in dem Film ein unschuldiger junger deutscher Soldat von polnischem Militärpersonal drangsaliert werde, zugleich würden die faschistischen deutschen Verbrechen in Polen verschwiegen. Durch einen Brief von General Jaruszelski an Erich Honecker wurde daraus eine Staatsangelegenheit von höchster Priorität: Jaruszelski forderte, den Film nicht im Ausland zu zeigen. Daraufhin zog die DDR den *Aufenthalt* von der Berlinale zurück, wo der Film 1983 bereits für den Wettbewerb angemeldet war. In der DDR dagegen war er ein großer Publikumserfolg und setzte, wie Beyer miterlebte, Diskussionen zwischen den Generationen um die Schuld der Väter und Mütter in Gang. Der Eklat mit Polen kündigte auf seine Weise bereits das Auseinanderbrechen des Ostblocks an. Jedes sozialistische Land hatte seine eigenen Sorgen und ging jeweils sehr eigen damit um. Es war auch eine Art Wiedererweckung alter Feindschaft, als hätte es die Oder-Neisse-Friedensgrenze nie gegeben.

Fazit

Was war in Lublin? Was war in Auschwitz? Das sind Fragen, die im Film zwar von dem jungen Deutschen Mark Niebuhr gestellt, aber dort von niemandem beantwortet werden. Der Film setzt 1983 ein solches Wissen beim Publikum voraus. Jegliche Didaktik liegt dem Film fern. Der Erzählstil des Films ist Teil seiner Botschaft: Antihelden sind inzwischen glaubhafter als Helden, Zurückhaltung mehr als Kühnheit. Zweifel statt Gewissheit, Lakonie statt Pathos, lieber ein einzelnes Akkordeon als ein ganzes Orchester. Der Publikumserfolg des Films spricht dafür, dass er einen Nerv getroffen hat in dieser der Denkmäler und Helden müden Gesellschaft. Noch etwas ist besonders an der Figur des Mark Niebuhr – seine Durchschnittlichkeit. Sie bot Identifikation auf breiter Ebene: sowohl für die Männer der Jahrgänge 1926/27, die in Niebuhrs Alter sehr jung noch in den Krieg zogen, als auch für die damals jugendliche Generation der DDR, für die Skepsis gegenüber Verhältnissen durchaus verständlich war. Andererseits war dieser letzte große Film von Frank Beyer auf eine neue, nüchterne Art auch ein politisches Bekenntnis, gegen Nazis und Nazideutschland sowieso, und – mit unvergleichlicher Empathie für die Opfer, die Polen der Zweite Weltkrieg gekostet hatte – wohl auch ein Ausdruck tiefer Sorge

des profunden Osteuropa-Kenners um den damals 38 Jahre langen europäischen Frieden, und, vielleicht sogar, um den Sozialismus.

Anmerkungen

Die Abbildungen sind dem Film entnommen. Für die Genehmigung, sie hier abzudrucken, danken wir der DEFA-Stiftung.

1 Vgl. Frank Beyer, Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben, München 2001.

2 *Der Aufenthalt*, DDR 1983, Regie: Frank Beyer, Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase, Kamera: Eberhard Geick, Musik: Günther Fischer, Darsteller: Sylvester Groth, Andrzej Pieczynski, Matthias Günther, Fred Düren, Gustaw Lutkiewicz, erschienen auf DVD bei Icestorm 2007.

3 Fernsehinterview mit Frank Beyer, erschienen im Bonusmaterial der DVD von *Der Aufenthalt*.

4 Beyer, Wenn der Wind sich dreht, S. 296.

5 Hermann Kant, Der Aufenthalt. Roman, Berlin (DDR) 1977, S. 411.

6 Für das Publikum in der DDR mit eigener Nationalhymne war die alte Deutschlandhymne die Hymne Nazideutschlands und die Zeile »Deutschland, Deutschland über alles« seit dem Zweiten Weltkrieg mit entsprechender Bedeutung aufgeladen.

7 In den Credits wird der Wärter nach seinem eigenen Kommandowort benannt.

8 Beyer, Wenn der Wind sich dreht, S. 303.