

Carsten Bergemann

„Streets of Berlin“

Bilder der Verfolgung Homosexueller in Sean Mathias' und Martin Shermans *Bent*

„Streets of Berlin.
I must leave you soon.
Oh, will you forget me?
Was I ever really here? [...]
Will you miss me?
Streets of Berlin.
Do you Care? [...]
Will you cry out, if I vanish into thin air?“
„Streets of Berlin“, *Bent* 1997

1. „Die Nacht der langen Messer“

Am 30. Juni 1934 begann die SS mit Unterstützung der Reichswehr und auf den Befehl Adolf Hitlers mit der Verhaftung und Hinrichtung der gesamten SA-Führung sowie hochrangiger SA-Mitglieder. Die so genannte „Niedererschlagung“ des „Röhm-Putsches“, benannt nach Ernst Röhm, dem obersten Stabschef der SA, führte nach heutigen Schätzungen in den darauf folgenden Tagen zur Ermordung von bis zu tausend Menschen. Neben Angehörigen der SA fielen dieser Liquidierung unzählige politische Gegner sowie viele zufällig Anwesende zum Opfer. Hitler legitimierte sein Vorgehen mit einem „Gesetz über Maßnahmen zur Staatsnotwehr“ und mit der Behauptung, Ernst Röhm plane eine Verschwörung, eine „2. Revolution“, mit dem Ziel, die bestehende Regierung zu stürzen. Obwohl Röhm's Homosexualität seit seiner Ernennung zum Oberstabschef der SA Anfang 1931 bekannt war, wurde sie von Hitler in Verbindung mit den Gerüchten um einen konkret bevorstehenden Staatsstreich „entdeckt“ und in der Diskussion um die Person Ernst Röhm's immer wieder von SS-Obernen hervorgehoben. Der die Homosexualität kriminalisierende Paragraph 175 wurde in der darauf folgenden Zeit verschärft: ab diesem Punkt

führten Umarmung, Küssen und öffentlich geäußerte ‚homosexuelle Gedanken‘ zur Verhaftung und Gefängnisstrafe.¹

Schon zu Beginn der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wurden sämtliche Bemühungen, Sexualität zu liberalisieren, unterbunden.² 1933 erfolgte die Zwangsschließung des 1919 gegründeten Berliner „Instituts für Sexualwissenschaft“, dessen Leiter Magnus Hirschfeld sich für die Abschaffung des Paragraphen 175 eingesetzt hatte. Der homosexuelle Arzt jüdischer Herkunft war in doppelter Hinsicht der Verfehlung durch die Nationalsozialisten ausgesetzt und mußte Deutschland verlassen. Im französischen Exil gründete er die „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“, eine geplante Neugründung des Berliner Instituts in Paris unter dem Namen „Institut des sciences sexologiques“ scheiterte 1935 an seinem Tod. Obwohl sich Hirschfeld Zeit seines Lebens gegen den Paragraph 175 wandte und die fehlende Organisation der homosexuellen Anteile der Bevölkerung bemängelte, vermied er es, seine eigene Homosexualität öffentlich zu thematisieren. Ähnlich tabuisierte er seine jüdische Herkunft, so daß sich selbst in seinen persönlichen Aufzeichnungen kaum Äußerungen zu diesem Aspekt seines Lebens wiederfinden.³

Die im Nachhinein legitimierte Hinrichtung Ernst Röhms markierte den Beginn einer verschärften Verfolgung der homosexuellen Minderheit in Deutschland. Bereits der Verdacht auf homosexuelle Neigungen führte zur Inhaftierung und zur Verschleppung in Konzentrationslager. Auch 1945, mit dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur, wurde der Paragraph 175 nicht aufgehoben.

2. „*Streets of Berlin – I must leave you soon.*“

Die Ereignisse der Nacht zum 1. Juli 1934, bekannt als die „Nacht der langen Messer“⁴, sind der Ausgangspunkt für den 1997 in Großbritannien unter der Regie von Sean Mathias und nach einem Drehbuch von Martin Sherman entstandenen Film *Bent*. Sie werden für den homosexuellen Max (Clive Owen) der Beginn einer lang anhaltenden Flucht vor der Verfolgung durch das Nazi-Regime. Eine Nachtclubbekanntschaft von Max – ein SA-Angehöriger aus dem Umfeld Ernst Röhms – wird vor seinen und den Augen seines Freundes Rudi

1 Vgl. Günther Grau (Hrsg.): Homosexualität in der NS-Zeit, Frankfurt am Main 1993

2 Vgl. Hans Peter Bleuel: Das saubere Reich [1979], Bergisch-Gladbach 1981

3 Grau 1993, S. 60ff.; Andreas Gaspar / E.F. Ziehlke / H. Rothweiler (Hrsg.): Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges, Hanau o.J.

4 Vgl. Stefan Maiwald / Gerd Mischler: Sexualität unter dem Hakenkreuz, Wiesbaden 2002, S. 46ff.

(Brian Webber) von Mitgliedern der SS umgebracht. Für die gemeinsame Flucht versucht Max schließlich eine Ausreise nach Amsterdam zu organisieren. Sie werden jedoch von der Gestapo gestellt, bevor sie Deutschland verlassen können. In einem Güterzug, auf dem Weg in ein Arbeitslager, wird Rudi von den SS-Wachen zunächst gefoltert und dann getötet. Max, der auf Anraten des Mitgefangenen Horst (Lothaire Bluteau) seinen Freund verleugnet, wird gezwungen, Rudi zu mißhandeln, und seine Heterosexualität durch die Vergewaltigung eines minderjährigen Mädchens unter Beweis zu stellen. Um nicht im Arbeitslager mit dem „Rosa Winkel“ als Homosexueller gekennzeichnet zu werden, verhandelt Max mit der Gestapo ‚erfolgreich‘ seine jüdische Herkunft als Internierungsgrund. Horst, der als ehemaliger Mitarbeiter von Magnus Hirschfeld eine Petition gegen den Paragraphen 175 unterzeichnete, gehört dagegen zu jener Gruppe, die aufgrund ihrer Homosexualität in das Arbeitslager eingewiesen wurden. Trotz der ständigen Überwachung durch die SS entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen Horst und Max. Wenn auch eine körperliche Annäherung unter der andauernden Bewachung unmöglich ist, so gelingt es den beiden Liebenden zumindest, erotische Gedanken auszutauschen. Ihre Beziehung wird entdeckt, und nachdem Horst von SS-Wachen ermordet worden ist, entschließt sich Max zur Selbsttötung. Er greift in einen mit tödlicher Spannung versehenen elektrischen Zaun. Zuvor tauscht er seine Jacke gegen die seines ermordeten Freundes und trägt so, kurz vor seinem Tod, den „Rosa Winkel“, das Zeichen für seine so genannte „Perversion“, zu der er sich erst in diesem Moment bekennen kann.

3. *Film als theatraler Handlungsraum*

Bereits 1979 inszenierte Sean Mathias, nach einem Text von Martin Sherman, das äußerst erfolgreiche Theaterstück *Bent*, das erstmals die Verfolgung Homosexueller unter der nationalsozialistischen Diktatur in das Bewußtsein einer größeren Öffentlichkeit rückte. Auch der gleichnamige Film verweist in seiner Ästhetik deutlich auf einen ‚theatralen‘ – einen künstlich geschaffenen und diese Künstlichkeit ausstellenden – Handlungsraum. In der Rolle eines homosexuellen Transvestiten, als Nachtclubbesitzer und Sängerin Greta, erscheint der Popstar Mick Jagger in einem kreisrunden Licht, das gleichzeitig die Assoziation an einen Such- und Bühnenscheinwerfer erweckt. Das Titellied „Streets of Berlin“ singend, schwebt er aus der Höhe des Nachtclubs in eine Szenerie hinab, in eine Vorstellung – im doppelten Sinne einer Aufführung und einer Idee – eines Ideals menschlichen Zusammenlebens ohne die Diskriminierung sexueller Neigungen. Schon die ersten Einstellungen des Films vermitteln die Ab-

sicht, keine naturalistische, filmische Illusion der damaligen Ereignisse zu kreieren. In dem Gemäuer einer Ruine, zwischen der Sängerin Greta, Feuerwerk, Pantomimen und Tanzdarbietungen, gleicht das nächtliche Leben einer Phantasiewelt, beinahe einer Zirkusmanege, in der historische Genauigkeit in Requisiten und Kostümen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Selbst die Erscheinung eines Mannes in der ‚Kleiderordnung‘ der Gestapo – mit Mantel und Hut – wird von einer Tanzperformance begleitet. Die stilisierte Darstellung sexueller Handlungen und sexuell konnotierte Bilder – das Saugen an einem Strohalm, das betont langsame Einschenken von Sekt – ergänzen die traumhafte Vorstellung von einem Ort, an dem sich die verschiedensten Menschen, gleich einem ‚Tanz auf dem Vulkan‘, ihren Leidenschaften hingeben. Gretas Auftritt gehört jedoch bereits zu den Erinnerungen an eine vergangene Nacht. Max erwacht in seinem Bett. In seiner Unterkunft befinden sich der Tänzer Rudi und seine nächtliche Bekanntschaft, der SA-Mann Wolf (Nikolaj Coster-Waldau). Aus einem einzigen großen und hohen Raum bestehend, erinnert die Architektur der gemeinsamen Behausung an einen stillgelegten Theaterbau. Einrichtung und Gegenstände erscheinen als zurückgelassene Kulissen, Requisiten und Kostüme. Sean Matthias entbindet somit das filmische Abbild von seiner ‚dokumentarischen‘ Eigenschaft und betont den künstlichen Charakter seiner Inszenierung. Die verschiedenen Handlungsorte gleichen wechselnden Prospekten. Es sind statische Hintergründe, isolierte Orte, ohne Verbindung zu einer außerszenischen Umwelt.

Die Ermordung Wolfs durch die SS – er wird nicht erschossen, sondern mit einem Dolch getötet – ist eine plakative Illustration der Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis als „Nacht der langen Messer“ erinnert wird. Schon diese ‚illustrative‘ Form der filmischen Gestaltung offenbart eine Strategie in der Inszenierung durch Sean Mathias: der geschichtliche Hintergrund dient nur als eine Kontur für die künstlerische Auseinandersetzung. Momente des Films präsentieren, auf einzelne Einstellungen verdichtete, Phänomene gesellschaftlichen Zusammenlebens in einer totalitären Staatsform. Die Nachbarschaft verdunkelt ihre Fenster mit Vorhängen, um nicht zum Zeugen eines Verbrechens zu werden. Ein Picknick im Grünen – eine Familie, die in ihrer Physiognomie und Kostümierung an Bildnisse der ‚häßlichen Deutschen‘ des Malers Georg Grosz erinnert, beobachtet in ruhiger Selbstverständlichkeit eine große Gruppe vorbeiziehender KZ-Häftlinge – wird zur filmischen Repräsentation einer alltäglichen und stummen Zeugenschaft der Ereignisse. In der Konzentration ihrer Bedeutung und in ihrer Ästhetik erwecken diese Bilder Assoziationen an moralisierende ‚Schautafeln‘: Denunziation, Verleugnung, Ignoranz und Selbstverleugnung – es sind Szenen, die durch ihre Deutlichkeit aus der filmischen Kon-

tinuität isoliert und dadurch auch aus dem historischen Kontext herausgelöst, *pars-pro-toto* moralische Fehlhaltungen erkennbar machen.

Ähnlich akzentuiert und eindeutig in ihrer Typisierung sind die auftretenden Personen in *Bent*. Rudi als ‚Tänzer‘, Wolf als ‚SA-Angehöriger‘ und Greta als ‚Kollaborateur‘, sind wie alle anderen Figuren eindimensionale Gestalten, deren Konzeption als ‚Kunstfiguren‘ zu keiner Zeit in Frage gestellt werden kann. Sean Mathias' Schauspielerführung in der Verbindung mit prägnanten Kostümen und Requisiten erzeugt Verkörperungen von plakativen Menschentypen, klar umrissene Stellvertreter für bestimmte Erscheinungsformen, wie sie vielleicht in den Photographien des deutschen Künstlers August Sander (1876-1964), dessen lebenslanges Projekt der Versuch einer umfassenden Typisierung der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ war, zu finden sind. Auch wenn dem ‚Gigolo‘ Max im Verlauf des Films eine charakterliche Entwicklung zugestanden wird, er vom ‚verleugnenden‘ zum ‚bekennenden‘ Homosexuellen wird, verleiht ihm dies aufgrund der Gleichnishaftigkeit seiner Psychologisierung keineswegs eine größere Authentizität.



Eine besondere Rolle kommt Mick Jagger in der Besetzung des Nachtclubbesitzers Greta zu. Jagger, als Sänger der Rockformation „Rolling Stones“, besitzt eine gegenwärtige und mediale Präsenz sowie eine Identität als Pop-Ikone. Damit trägt seine dargestellte Figur immer einen Verweis auf eine außerfilmische Wirklichkeit und verknüpft die Rezeption einer Kunstwelt mit der konkreten Erfahrungswelt des Zuschauers. Ähnlich dem Regiedebüt von Nicolas Roeg und Donald Cammell mit *Performance* (1970), das Mick Jagger in seiner ersten Rolle als Filmschauspieler zeigte, nutzt Sean Mathias in *Bent* die Wirkung

dieses Popstars, um die Welt außerhalb seines Films mit seinem ‚Kunstwerk‘ in einen dialogisches Verhältnis zu bringen.



In Bildkomposition, *mise en scène*, Figurenkonzeption und Dialoggestaltung nutzen Sean Mathias und Martin Sherman bewußt Gestaltungsformen und -mittel aus dem Repertoire einer Theaterinszenierung, ohne den Film *Bent* auf das ‚Abfilmen‘ des Theaterstücks zu reduzieren. Sie umgehen die dokumentarische Eigenschaft des Mediums Film, das meist, aufgrund seiner Verbundenheit mit einer vorfilmischen Wirklichkeit, ein Mindestmaß an naturalistischer Abbildung impliziert, durch die Erschaffung eines theatralen Handlungsraums. So bemüht sich der Film nicht um eine scheinbar dokumentarische Nachinszenierung historischer Tatsachen, sondern er erschafft sich selbst als ‚Bühne‘ für eine künstlerisch gestaltete Reflexion. Da sein Abbild nicht auf die Konstruktion von realistischen Begebenheiten verweist, entgeht *Bent* der Gefahr, die zugrunde liegenden Ereignisse durch die Übersetzung in einen Filmstoff zu verzerren oder durch eine Vereinfachung zu popularisieren. Die Einfachheit in der Typisierung der dargestellten Menschen erscheint unproblematisch und legitim, da diese niemals die Illusion eines authentischen Daseins umgibt. Die Personen des Films beziehen sich nicht auf real existierende Vorbilder, selbst wenn der Film als Gesamtwerk tatsächlich die Verfolgung Einzelner sowie einer ganzen gesellschaftlichen Gruppe thematisiert. Sie sind ausgewiesene Kunstfiguren, deren schablonenartige Eigenschaften nicht zur Vorurteilsbildung gegenüber – außerhalb des filmischen Universums – existierenden Menschen dienen können. Der Film *Bent* betont in der Art seiner Gestaltung die Re-

levanz eines scheinbar unzeitgemäßen Mediums – des Theaters – für eine künstlerische Reflexion im Rahmen eines anderen Mediums, des Films.

4. „Streets of Berlin – will you miss me?“

Das Theaterstück *Bent* (1979) und das Theater als Medium sind – als Bezugspunkt des Films – Ursprung einer umfassenden Fabel, die sich nicht auf vereinfachende Aussagen reduzieren läßt. Scheint der Film zunächst in stilisierten Bildern den historischen Fakt der Verfolgung und Ermordung Homosexueller im nationalsozialistischen Deutschland zu thematisieren, formuliert schon das zu Beginn vorgetragene Lied *Streets of Berlin* (nach einem Text von Martin Sherman und zu der Musik von Philip Glass) Fragen, die sich nach der Rezeption des gesamten Films ergeben. „Was I ever really here?“ – gab oder gibt es ein gemeinschaftliches Selbstbewußtsein, das eine homosexuelle Minderheit zum wahrnehmbaren Bestandteil innerhalb einer mehrheitlich heterosexuellen Gesellschaft macht? „Will you forget me?“ – gibt es ein gesellschaftliches Bewußtsein für ihre konstituierenden Bestandteile? „Will you miss me?“ – wie ist die kulturelle Beschaffenheit einer ‚Rest-Gesellschaft‘, die integrale Bestandteile ihres Zusammenlebens diskriminiert, tabuisiert, kriminalisiert und die letztlich Bevölkerungsgruppen bis zu ihrer Auslöschung mörderisch verfolgt? Dabei verschließt sich der Film nicht davor, von der Präsentation einer speziellen Gruppe auf ein allgemeines moralisches Urteil zu schließen. Die ‚Straßen von Berlin‘ stehen hier stellvertretend für ‚alle Straßen dieser Welt‘, auf denen Individuen oder ganze Bevölkerungsgruppen diskriminiert oder verfolgt werden. Der Film, wie auch eine letzte Zeile „Will you cry out, if I vanish into thin air?“, hinterlassen einen Appell, jeder Diskriminierung wirkungsvoll entgegen zu treten.

Die gelungene Verbindung von Theater und Film in *Bent* erscheint als eine mögliche Form der künstlerischen Reflexion angesichts der Unfaßbarkeit kollektiver Verbrechen unter der nationalsozialistischen Diktatur. Der ausgestellte künstliche Charakter seiner Komposition und seine permanente Bezug auf eine, dem Film vorausgehende Kunstform, verhindert seine Rezeption als naturalistisches Abbild nachinszenierter und dadurch immer subjektiv fiktionaler Ereignisse. Er umgeht damit die Problematik, als konstruierte Wirklichkeit in ein kollektives Bildergedächtnis einzugehen. Auch und gerade durch die aufrichtige Ausstellung seiner gestalterischen Mittel ist *Bent* ein wichtiger Beitrag zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung Homosexueller zur Zeit des nationalistischen Deutschlands.