

Vorbemerkung

Die Schriftenreihe **Film und Geschichte** wird gemeinsam von der Landesmedienstelle und der Gesellschaft für Filmstudien herausgegeben. In dieser Reihe sollen Arbeiten veröffentlicht werden, in denen Filme als historische Quelle untersucht werden und ihre Bedeutung für die Darstellung von Geschichte reflektiert wird. Die Arbeiten sollen auch praktische Anregungen für die historisch-politische Bildungsarbeit im schulischen und außerschulischen Bereich vermitteln.

Die Schriftenreihe wird eröffnet mit mehreren Heften zu deutschen Spielfilmen aus den Nachkriegsjahren 1946 bis 1950. Im Rahmen eines Projektes der Landesmedienstelle, der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung und des Historischen Seminars der Universität Hannover sind insgesamt 14 Spielfilme aus den Nachkriegsjahren ausgewählt worden, die einen Querschnitt der Spielfilmproduktion darstellen. Zu diesen Filmen wurden Filmanalysen erstellt, didaktisch-methodische Überlegungen formuliert und Materialien recherchiert. Ziel war es, Arbeitshilfen für die schulische und außerschulische Bildungsarbeit herauszugeben, die in einem Buch veröffentlicht werden sollten.

Die Anfänge dieses Projekts liegen schon einige Jahre zurück, aber die Buchveröffentlichung verzögerte sich leider. Auf diese Weise ergab sich die Gelegenheit, die Materialien in verschiedenen Fortbildungskursen und Unterrichtsprojekten zu erproben und zu modifizieren.¹ Parallel dazu sind zwischenzeitlich an der Universität Hannover mehrere wissenschaftliche Arbeiten entstanden, die verschiedene Aspekte der Filmproduktion der Nachkriegszeit aber auch der Analyse einzelner Filme vertiefen und differenzieren.²

Wir haben uns nun entschlossen, die Ergebnisse der Projektarbeit in einer Folge von 15 Einzelheften als „Subreihe“ **Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946 – 1950** innerhalb der oben genannten Reihe **Film und Geschichte** herauszugeben. Für die Herausgabe in Einzelheften spricht, daß damit der praktische „Gebrauchswert“ der Materialien für die Bildungsarbeit höher ist, als in einem geschlossenen und sehr umfangreichen gebundenen Buch – und außerdem zu den einzelnen Filmen zusätzliche Arbeitsmaterialien



en aufgenommen werden konnten. Diese Hefte sind aber als Einheit zu verstehen. Zum besseren Verständnis des Gesamtanliegens und Untersuchungsansatzes übernehmen wir in der Einleitung jedes Heftes Teile aus der Einführung zum Heft 1.01 der Reihe.

Insgesamt werden folgende Hefte **Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946 bis 1950** erscheinen:

- Heft 1.01 Spuren kollektiven Bewußtseins:
Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre
- Heft 1.02 Die Mörder sind unter uns
[32 40090/91]
- Heft 1.03 In jenen Tagen [32 41733/34]
- Heft 1.04 Ehe im Schatten [32 41825/26]
- Heft 1.05 Und über uns der Himmel
[32 45167/68]
- Heft 1.06 Zwischen gestern und morgen
[42 48636]
- Heft 1.07 Film ohne Titel [42 45805]
- Heft 1.08 Lang ist der Weg
[32 40090/91]44218/19
- Heft 1.09 Affaire Blum [32 43520-22]
- Heft.1.10 Berliner Ballade []
- Heft 1.11 Liebe 47 [42 48634]
- Heft 1.12 Der Ruf [32 45164-66]
- Heft 1.13 Rotation [32 42390/91]
- Heft 1.14 Unser täglich Brot [32 42172/73]
- Heft 1.15 Der Rat der Götter [32 44655/56]

In den letzten Jahren konnten alle ausgewählten Filme für den Verleih der Landesmediensstelle Niedersachsen erworben werden, so daß sie für die Bildungsarbeit (in Niedersachsen) zur Verfügung stehen.³

Einleitung

Der Film, bis zur Verbreitung des Fernsehens modernstes Bildermedium, wird von Historikern immer noch meist als „bloßes Ereignis, eine Anekdote, eine Fiktion, zensierte Information“⁴ abgetan. Beachtet werden allenfalls die sogenannten Filmdokumente – Spielfilme sind als „Spiegel der Gesellschaft“ (Kracauer) oder auch als „bildliche Enthüllungen“ und „Gegenanalyse“ der Gesellschaft (Ferro), eben als historische Quellen längst noch nicht allgemein anerkannt.

Dabei leben wir Jahr um Jahr mehr in einer Welt, in der Identität, in der sich unsere Selbst- und Weltsicht, unser Bewußtsein wie unser Gefühl über die Wahrnehmung massenmedial übermittelter Zeichen und Bilder formt. Was Thomas Kleinspehn bereits für das 19. Jahrhundert festhält, gilt „im Zeichen des Films“ erst recht: Der Mensch orientiert sich „an Bildern“, die zwar nicht unabhängig von seinen gelebten Erfahrungen sind, doch große Suggestivkraft besitzen, weil sie immer umfassender auf...⁵ und an die Stelle eigener Erfahrung treten. Gerade in historischen Situationen, in denen verbindliche Bezüge und Verhaltensstandards verlorengegangen sind, in denen Identität gesucht wird, gewinnen kollektive Bilder eine ungeheure Macht.

Auch Siegfried Kracauers 1947 erstmals unter dem Titel „From Caligari to Hitler“ veröffentlichte Untersuchung konzentriert sich auf eine solche Umbruchphase: die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Durch eine Analyse der Spielfilme dieser Zeit versucht Kracauer, „tiefenpsychologische Dispositionen“ wie sie in Deutschland 1918 – 1933 herrschten, aufzudecken.⁶ Er zeigt, wie sich aus einer solchen Analyse eine mittelbare Einsicht in die „Mentalität einer Nation“ in einer konkreten historischen Situation eröffnen läßt:

- Da Spielfilme nicht Produkte eines einzelnen sind, sondern in kollektiven Prozessen entstehen, gehen in sie bereits verschiedene Sichtweisen und Deutungsmuster der Realität ein.
- Da sie auf Massenakzeptanz angewiesen sind, antizipieren sie Vorstellungen und Tagträume, die vielen Menschen gemein sind. So finden sich in typischen Motiven der Leinwand Hinweise auf Sichtweisen, Haltungen, Einstellungen vieler Individuen einer Gesellschaft.

Zugleich wirken solchermaßen sich durchsetzende spezifische Sichtweisen, „Gesellschaftsbilder“, wiederum über die Bildermedien auf das Publikum zurück, denn sie „bestätigen a) nicht nur bereits verinnerlichte Bilder, sie verfestigen b) nicht nur latente und noch amorphe Vorstellungen, sondern sie fixieren c) auch die Grenzen für den Bereich des ‘imaginativen Denkens’“⁷.

Die Kompetenz des „imaginativen Denkens“ – ein „Antizipieren der Zukunft“, ein „Träumen nach Vorwärts“ (Bloch) – ist besonders für eine grundlegende demokratische Erneuerung einer Gesellschaft zentral. Die Beschränkung oder Besetzung dieses Denkens mit vorgegebenen Entwürfen könnte z. B. eine dynamische Gesellschaftsentwicklung, die demokratisch „von unten“ Impulse erhält, behindern.

Die besondere Bedeutung von Spielfilmen für den Prozeß der Identitätsbildung von Individuen und Kollektiven ergibt sich auch daraus, daß sie ein besonders geeignetes Mittel zur Präsentation von Beispielen menschlichen Handelns sind⁸. In ihnen artikulieren sich „unausgesprochene gesellschaftliche Normen und soziokulturelle Codes (...), ohne diskursiv ausgedrückt zu sein.“⁹

Gerade diese angesprochenen Aspekte machen Spielfilme für historisches Lernen so interessant:¹⁰ Als überlieferter Ausdruck kommunikativer Interaktionen in einer Gesellschaft geben sie Zeugnis ab von kollektiver Sinnbildung von Zeiterfahrungen, drückt sich in ihnen kollektives historisches Bewußtsein aus. Und als Kommunikationsgegenstand in der jeweiligen Rezeptionsgegenwart sind sie in besonderer Weise geeignet für die Thematisierung und Reflexion der eigenen historischen Bewußtseinsbildung.

Deutsche Spielfilme 1945 – 1950

Un- und vorbewußte Vorstellungen, Bilder, Sichtweisen freizulegen – das war schon Ziel der Spielfilm-Untersuchung Kracauers. Sie führte zur Aufdeckung von „psychischen Dispositionen“, von Kräften, „die den Lauf der Zeit zu jener Zeit beeinflussten und mit

denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird“¹¹. Solche Partikel der Wunschproduktion, der Tagträume auch in der Gesellschaft der zweiten Nachkriegszeit aufzufinden – diese Chance bietet unseres Erachtens eine Untersuchung von Spielfilmen aus der deutschen Produktion bis 1950. Sie kann ein Beitrag zur Auffüllung charakteristischer Verständnislücken im historischen Selbstbild der Bundesrepublik sein: Noch 1986 beklagte Alfons Söllner zu Recht, daß gerade die Arbeiten Theodor W. Adornos¹² und des Ehepaars Mitscherlich¹³, „die für sich die größte Nähe und Sensibilität für eine Seelengeschichte der Nachkriegsjahre beanspruchen können, dieselben sind, die in der Forschung am wenigsten aufgenommen und fortentwickelt wurden“¹⁴. In ihren theoretisch erschlossenen Diagnosen hatten sie in der von Konservativen gern gepriesenen „politischen Stabilität“ der Bundesrepublik eher einen problematischen „psychischen Immobilismus“, einen Mangel an demokratischer Mitwirkung der Bevölkerung, an gesellschaftlicher Dynamik entdeckt. Sie sprachen von der „Unfähigkeit zu trauern“ und sahen im Denken und Fühlen vieler Deutscher der 60er Jahre noch das „Prinzip von Auschwitz“. Doch auch spätere Generationen von Historikern und Sozialwissenschaftlern diskutierten immer wieder „Über den Mangel an politischer Kultur in Deutschland“¹⁵, stellten „Die Frage nach der deutschen Identität“¹⁶, klagten über „Ein schwieriges Vaterland“¹⁷. Diese angenommenen psychosozialen Strukturen und Mängel hätten gerade für eine Gesellschaft, die ihrem Anspruch nach zu einer politischen Emanzipation der Bevölkerungsmehrheit, einer Demokratisierung führen sollte, eine schwere Hypothek bedeutet.

Die Untersuchung von deutschen Spielfilmen der Jahre 1946 – 1950 verspricht jedoch nicht allein Aufklärung über die Tagträume und die unbewußten Bilder, die Menschen in dieser mehr als 40 Jahre zurückliegenden Zeit erworben haben und die ihnen vorgegeben wurden. In Kenntnis solcher verdeckten, unausgesprochenen, doch das Verhalten gleichwohl leitenden Vorstellungen und Motive könnten auch nachfolgende historische Entwicklungen besser verstanden werden. An der genauen Untersuchung von Erzählmotiven, Sequenzen, Einstellungen, Bildern dieser Filme lassen sich zudem exemplarisch Einsichten in einen Zusammenhang gewinnen, der heute mit Sicherheit noch bedeutsamer geworden ist: den „enge(n) Zusammenhang zwischen der Bebilderung der Welt und der Identität“¹⁸, zwischen den heute im Kino ge-

suchten oder – mehr noch – „ins Haus gelieferten“ Bildern und der individuellen Sicht der Dinge und Menschen um uns herum, den Zusammenhang zwischen Inhalt und Form der „fremden Bilder“ und der eigenen Wahrnehmung, der Einstellung gegenüber und dem Verhalten in dieser – heutigen – Welt¹⁹.

Filmische Wirklichkeit

Der im folgenden vorgestellte Film muß der Sparte des „Spielfilms“ zugerechnet werden. Jener Teil der deutschen Geschichtswissenschaft, der sich ernsthaft interessiert zeigt an einer Aufnahme von Filmen in den Quellenkanon der eigenen Disziplin, ist sehr lange Zeit nicht bereit gewesen, auch „Spielfilmen“ dieses Interesse entgegenzubringen. Mit Film war man vornehmlich beschäftigt, wenn erwartet wurde, darin „Realität“ vorzufinden. Allein sogenannte „Filmdokumente“, worunter definitorisch hauptsächlich „Aktualitäten und Wochenschauaufnahmen zur Geschichte der Zeit nach 1895“²⁰ fallen, galten als „Filme, die einen Dokumentwert im eigentlichen Sinne beanspruchen können“²¹. Gemeint war damit: Diese Filmform sei dem historisch relevanten Ereignis am nächsten im Sinne einer unmittelbaren Abbildung von Realität.

„Spielfilme“ jeglicher Art wurden nicht berücksichtigt, „sogenannte Dokumentarfilme“ waren ‚pseudodokumentarischen Charakters‘ und nahmen eine Sonderstellung innerhalb der Forschung ein. Noch heute ist die an Filmquellen interessierte deutsche Geschichtswissenschaft relativ weit davon entfernt, diese auf das „Filmdokument“ konzentrierte Realitätsfixiertheit aufzugeben und so auch Spielfilme als aussagekräftige historische Dokumente zu begreifen.²²

Die Beschränkung der Perspektive durch das vorherrschende Interesse an politischer Geschichte führt unter Historikern häufig zu einer Bevorzugung des „Filmdokuments“. Gleichsam zementiert wird somit die – vermeintlich mit dem Beginn der Filmgeschichte aufgetretene – Dichotomie der Begriffe „Spielfilm“ (Fiktion) und „Dokumentarfilm“ (Realität). Die Filmgeschichte indes „kennt keinen Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilm“²³ und also auch keinen Qualitätsunterschied. Wovon die Geschichtswissenschaft in Wirklichkeit spricht, sind für sie unterschiedliche Qualitäten von (historischer) Realität. Wer aber solcherart im Vorhinein bereits einen Begriff davon hat, was der Geschichtswissenschaft historisch relevantes

Ereignis ist, schließt bestimmte Quellengattungen, hier also Spielfilme, Experimentalfilme, „Mischformen“ usw. wie selbstverständlich aus, weil sie mit dem relevanten Ereignis nichts zu tun und zu seiner Erklärung/ Interpretation nichts beizutragen haben.

Nun verhält es sich aus filmtheoretischer Perspektive allerdings so, daß jede einmal mit Film und/oder Tonband fixierte Wirklichkeit zunächst gleich viel oder wenig wert ist. Was jedem Betrachter und/oder Zuhörer, und so auch dem Historiker, sich im eigentlichen Sinne des Wortes **präsentiert**, ist nichts anderes als filmische Wirklichkeit, die vor solchen Begriffen wie „Spielfilm“, „Dokumentarfilm“ und „Filmdokument“ existiert. Filmische Wirklichkeit, wiewohl der vorfilmischen nachgeordnet, indem sie ihr entspringt, kann nicht im Sinne einer 1:1-Abbildung an dieser gemessen werden. Straschek schreibt dazu:

„Sowohl der über Idee/Szenario konstruierte und gebaute, im Studio aufgestellte und ausgeleuchtete, von der Kamera ausgewählt (Objektiv, Cadrage, Bewegung) fotografierte Küchentisch als auch ein solcher im Verfahren des Cinéma vérité „abgefilmter“ (der dem Protagonisten gehören mag) stellen im Kino nur eine bestimmte Vorstellung von Küchentisch dar, wobei die Echtheit des Gegenstandes – das Filmdargestellte ist keine ontische Wirklichkeit – bereits einer sekundären Kategorie angehört“²⁴.

Dieser Unterschied ist wesentlich: In Filmen fixierte reale Ereignisse bestehen als filmische Ereignisse weiter. Zwangsläufig muß auch der Historiker sich an die Bilder und Töne wenden, an filmische Ereignisse, die untereinander keine Hierarchie kennen.

Filmbilder und -töne, so beredt sie auch sein können, sprechen zum Historiker nicht von allein. Im Film enthaltene Wirklichkeit ist immer auf vielfältige und mehrschichtige Weise in ihn eingegangen²⁵. Die Methoden, sie „herauszupräparieren“, dürfen demnach nicht weniger vielfältig sein.

Das Interesse am einzelnen Film

Es geht also darum, ein adäquates Instrumentarium zu entwickeln „zur Interpretation von Gesten und Zeichen, die außerhalb des rein Verbalen liegen“²⁶, genauso wie es dem Historiker darum zu tun sein muß, „gegen jeglichen imperialen Zugriff... die Rettung des mikrohistorischen Details, des Streiflichts wie des Schlagschattens“²⁷ zu gewährleisten.

Es geht darum, den Kontext von Filmproduktion und -rezeption einzubeziehen, also beispielsweise Ankündigungen, Kritiken, Interviews mit Filmbeteiligten und Zuschauern²⁸.

Es geht darum, die „zwei Produktionsweisen“ eines Films, „die Historizität der Werkproduktion und die Geschichtlichkeit ihrer Wahrnehmung in ein Verhältnis zu setzen“²⁹.

Das hieße: „Die Würdigung des einzelnen Films sowohl in seiner aktuellen, also jeweils präsentischen Erscheinung, wie auch mit seiner eigenen Produktions- und Rezeptionsgeschichte einerseits. Andererseits die Erkenntnis des solcherart objektivierten Films als Moment von Vergangenheit, welches, derart eine ‚Leistung‘ erbringend bei der aktuellen Produktion von vorgestellter, imaginiertes Vergangenheit, zur Quelle wird“³⁰.

Auszugehen ist also vom einzelnen Film, von einer je verschiedenen „Geschichte des Films“³¹, wogegen „Filmgeschichte“, verstanden als die Gesamtheit aller je hergestellten Filme, erst daraus sich ergäbe. „Geschichte des Films“: Das ist die Beziehung zwischen Film und Mensch, der ihn stets (auch noch einmal) produziert. Als Ausdruck des gesellschaftlichen Verhältnisses „Filmemacher: Zuschauer“ haben sich filmästhetische Verfahren entwickelt³². Zu untersuchen wären demnach die „ästhetischen Strategien, die über Filmbilder die Sinnlichkeit des Zuschauers organisieren und **Sinnpotentiale**, d. h. Spielräume unterschiedlicher Qualität, Konsistenz und Dichte für dessen eigene Phantasieentfaltung schaffen; Spielräume der Imagination, die aufgrund der jeweiligen soziohistorischen wie medialen Erfahrungen und Wahrnehmungsdispositionen mit Bedeutungsproduktion ausgefüllt werden – nicht zuletzt auch vom aktuellen Filmhistoriographen“³³.

Es erweist sich so der Filmhistoriker als Gesellschaftshistoriker. Umgekehrt sollte dieser die Erkenntnispotentiale des Films nicht ignorieren. Bei seiner Entscheidung, welche Filme es wert sind, diskutiert und analysiert zu werden, drohen solche als bloße Unterhaltung und ohne explizite Thematisierung abgetane leicht wegzufallen. Diese Unterhaltungsfilme – populäre Durchschnittsware – jedoch „können nur unterhalten, wenn sie Realität in einer bestimmten Weise strukturieren und ihr in diesem Prozeß eine bestimmte, auf die Realität rückbeziehbare Bedeutung verleihen“³⁴.

Kriterien für die Filmauswahl

Bei der Filmauswahl mußten unterschiedliche Aspekte berücksichtigt werden. Die vierzehn Nachkriegsfilme sind – jeder auf besondere Weise – ausgezeichnete Quellen für das Denken und Fühlen, die Mentalitäten der Deutschen zwischen Kriegsende und der beginnenden Etablierung in zwei deutschen Staaten.

Durch den ungewöhnlich hohen Anteil von thematisch gegenwartsbezogenen Filmen in diesem Produktionszeitraum ergibt sich ein Auswahlkriterium fast von selbst: **Dominanz oder Häufung bestimmter Themen und Motive.** Vorherrschend sind Krieg mit den Folgen physischer und psychischer Zerstörung; Nationalsozialismus als moralisches Unrechtssystem; Hunger und Existenznot in Trümmern; Schwarzmarkt; Flüchtlingsschicksale, Kriegsheimkehrer, Emigranten; Kräfte des moralischen Wiederaufbaus (Familie, Freunde, Betrieb) und die Bedeutung von Arbeit und Leistung.

Die ausgewählten Filme enthalten alle diese Themen, aber in unterschiedlicher Gewichtung und Kombination und – wenigstens auf den ersten Blick – unterschiedliche Wertung.

Angesichts der späteren Entwicklung in den beiden deutschen Staaten liegt die Frage nahe, ob sich in den frühen Filmproduktionen in SBZ und Westzonen bereits Unterschiede in der Darstellung der damaligen gegenwartsnahen Themen abzeichnen. Auf der Ebene der intentionalen Filmaussagen fällt die Antwort leicht; wichtiger ist ein Vergleich der damals unbeabsichtigten, auch nicht immer verbalisierten Filmaussagen. Die Filmauswahl berücksichtigt deshalb **Filme aus der SBZ und den Westzonen**, bei denen sich ein thematischer Vergleich anbietet.

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS als erste Produktion über Krieg und Nationalsozialismus war unter den vorgenannten Kriterien ein „muß“!

Aufbau des Heftes und Bezug zur Gesamtreihe

Dieses Heft besteht aus zwei Teilen. Der Teil I beinhaltet informierende Texte – Informationen über die Hauptbeteiligten am Film, Film-analyse und -kritik, didaktisch methodische Anregungen – die vor allem die eigene Betrachtung des Pädagogen/der Pädagogin unterstützen sollen. Die Zusammenstellung verschiedenster Materialien – Quellen zur Filmproduktion, zeitgenössische und retrospektive Kritiken – im Teil II soll den Einsatz dieses Films in der Bildungsarbeit erleichtern und ist als Vorlage für die praktische Arbeit gedacht.

Als Ergänzung und Erweiterung können die Ausführungen in **Heft 1.01 der Reihe** herangezogen werden. Dieses Heft beinhaltet Basisinformationen zur Arbeit mit allen ausgewählten Spielfilmen: Es informiert über die Filmpolitik der Alliierten und die Produktionsbedingungen im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit. Zeitgenössische programmatische Kommentare zur Spielfilmproduktion sowie einige Daten zur Rezeption von Spielfilmen in diesem Zeitraum erweitern die Materialgrundlage. In einem zweiten Teil werden allgemeine didaktisch-methodische Überlegungen zur Arbeit mit den Spielfilmen vorgestellt und Vorschläge für die Strukturierung von Unterrichtseinheiten gemacht. Im Anhang findet sich eine kleine Zusammenstellung zeitgenössischer Reflexionen und rückschauender Erinnerungen, die einen Blick „nach innen“ versuchen, sich mit Empfindungen und Gedanken der Nachkriegsdeutschen beschäftigen. Da die in diesem Band kommentierten Filme primär als Quellen für Gefühls- und Bewußtseinslagen der Deutschen nach 1945 dienen sollen, eignen sich diese Texte als Anregung, Bestätigung und Korrektiv für eigene Beobachtungen an den einzelnen Spielfilmen. Eine ausführliche Bibliographie beschließt das Heft. Sie ist in zwei Abschnitte untergliedert: Vorab sind Nachschlagewerke aufgeführt, die einen ersten Zugang zu dieser filmhistorischen Epoche ermöglichen. Zitierte und weiterführende Literatur wird im Anschluß alphabetisch nach Autoren aufgelistet.

Die **übrigen 12 Hefte** der Reihe weisen eine ähnliche Gliederung auf wie das hier vorliegende. Für die vergleichende Arbeit mit zwei oder mehreren Spielfilmen sind also jeweils die Parallelhefte bedeutsam.

Daten zum Film *Die Mörder sind unter uns*³⁵

Produktion: DEFA
 Produktionsleitung: Herbert Ulrich
 Aufnahmeleitung: Willy Hermann,
 Max Sablotzky
 Verleih: Sovexport-Film,
 Internationale Film-
 allianz, Herzog-Film
 Laufzeit:
 Drehzeit: März – August 1946
 Uraufführung: 15.10.1946, Berlin/Ost
 (Deutsche Staatsoper)
 Buch: Wolfgang Staudte
 Regie: Wolfgang Staudte
 Regieassistent: Hans Heinrich
 Kamera: Friedl Behn-Grund,
 Eugen Klagemann
 Bauten: Otto Hunte,
 Bruno Monten
 Kostüme: Gertraude Recke
 Schnitt: Hans Heinrich
 Ton: Klaus Jungk
 Musik: Ernst Roters



Darsteller:
 Ernst Wilhelm Borchers Dr. Hans Mertens
 Hildegard Knef Susanne Wallner
 Arno Paulsen Ferdinand Brückner
 Erna Sellmer Frau Brückner
 Michael Günther Sohn Herbert
 Christian Schwarzwald Sohn Otto
 Robert Frosch Mondschein
 Albert Johannes Herr Timm
 Wolfgang Dohnberg Herr Knochenhauer
 Ursula Krieg Frau Schulz
 Elly Burgmer Mutter des kranken
 Kindes
 Marlise Ludwig Sonja
 Hilde Adolphi Daisy
 Ernst Stahl-Nachbaur Arzt
 Wanda Petress Schwester
 Christian(e?) Hanson Dienstmädchen
 Käthe Jöken-König Kundin

Anmerkungen zu Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Hauptdarstellern

Der Regisseur und Drehbuchautor: Wolfgang Staudte (9.10.1906 – 19.1.1984)

Wolfgang Staudte wird am 9. Oktober 1906 in Saarbrücken geboren. Nach einem Ingenieurstudium ist er bei verschiedenen Firmen tätig, ehe er 1926 ein Engagement bei der Volksbühne in Berlin erhält. Er hat Auftritte in Inszenierungen von Reinhardt und Piscator. Ab 1931 arbeitet er auch beim Film. 1933 wird ihm die Bühnenspielerlaubnis entzogen. Staudte arbeitet nun als Synchronsprecher, als Rundfunksprecher im Kinder- und Werbeprogramm. Von 1935-39 realisiert er ca. 100 kurze Werbefilme und 1936/37 auch zwei abendfüllende Kompilationsfilme über den Autorensport. Bis 1942 spielt er darüber hinaus Nebenrollen in Filmen mit propagandistischer Tendenz.

1942 akzeptiert die Tobis ein Drehbuch Staudtes für den Clown Charlie Rivel. AKROBAT SCH-Ö-ÖN ist seine erste Spielfilmregie. 1944 wird seine Bürokraten-Groteske DER MANN, DEM MAN DEN NAMEN STAHL verboten, seine UK-Stellung aufgehoben, und nur der Wunsch Heinrich Georges, ihn mit der Regie seines Films FRAU ÜBER BORD, 1944/45, zu betrauen, bewahrt ihn vor dem Kriegseinsatz.

Nach Kriegsende, im Winter 1945/46, dreht Staudte in Berlin Dokumentaraufnahmen für Friedrich Wolfs und Slatan Dudows Filmprojekt KOLONNE STRUPP. Für die DEFA synchronisiert er 1945/46 Sergej Eisensteins IWAN DER SCHRECKLICHE. Im Sommer 1946 realisiert er ebenfalls für die DEFA den ersten deutschen Nachkriegsspielfilm DIE MÖRDER SIND UNTER UNS. In den Jahren danach folgt eine Reihe von Filmen für die DEFA, die zu den bedeutendsten der Nachkriegszeit gehören (u. a. ROTATION, 1948; DER UNTERTAN, 1951; DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK, 1953).

DER UNTERTAN, nach dem Roman von Heinrich Mann, läuft auf den Festivals von Cannes und Venedig mit großem Erfolg, erhält den schwedischen Kritikerpreis für den besten deutschen Nachkriegsfilm und trägt Staudte in der Bundesrepublik heftige Kritik und Diffamierungen ein. Erst 1957 wird der Film zur öffentlichen Vorführung freigegeben.

Staudte, der nach 1955 nur noch in der Bundesrepublik arbeitet, gelingt es in den folgenden Jahren nicht, seine engagierten Projekte gegen die Produzenten durchzusetzen, statt dessen entstehen ROSE BERN, 1956; MADELEINE UND DER LEGIONÄR, 1957; KANONENSERENADE, 1958.

Erst mit ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT, 1959; KIRMES, 1960 und HERRENPARTIE, 1963/64, knüpft Staudte an seine früheren Arbeiten an. Die Filme tragen Staudte, der einen Bundesfilmpreis für ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT abgelehnt hat, Diffamierungen als „Nestbeschmutzer“ ein.

Seit 1968 arbeitet Staudte als Regisseur nur noch für das Fernsehen. Auch diese Regiearbeiten erinnern aber noch an sein früheres gesellschaftliches Engagement.

Am 19. Januar 1984 stirbt Wolfgang Staudte in Jugoslawien bei den Dreharbeiten zum fünfteiligen TV-Film DER EISERNE WEG.

Der Kameramann: Friedl Behn-Grund (26.8.1906 – 2.8.1989)

Karl Friedrich Behn wird am 26. August 1906 in Bad Polzin geboren. Er wächst bei der Mutter, der Schauspielerin Emmy Behn, auf, die in zahlreichen deutschen Städten Engagements wahrnimmt. Ab 1916 lebt und spielt sie in Colmar, wo ihrem Sohn zum ersten Mal ein regulärer Schulbesuch möglich ist. Ab 1918 leben sie in Berlin. Hier erhält er Privatunterricht.

1919 arbeitet Behn-Grund als Kinderdarsteller erstmals beim Film. 1925 führt er zum ersten Mal selbständig bei dem Film KAMPF UM DIE SCHOLLE die Kamera. Ab 1929 ist er für verschiedene Produktionsfirmen – u. a. Nero-Film-AG, Prometheus-Film – tätig. Von 1932 an arbeitet er wechselnd für Wachnecks Fanal-Film GmbH und die UFA.

Behn-Grund zieht sich noch kurz vor Kriegsende durch eine Granate eine Verletzung zu, die zum Verlust eines Beins führt.

1946 ist er Kameramann bei dem ersten Nachkriegsfilm DIE MÖRDER SIND UNTER

UNS. Seine Kameraarbeit wird besonders gelobt. Die Arbeit für die DEFA setzt er in den ersten Nachkriegsjahren bei den Filmen von Kurt Maetzig *EHE IM SCHATTEN* (1947), *DIE BUNTKARIERTEN* (1949) UND *RAT DER GÖTTER* (1950) fort, wobei er „über den technischen Rahmen der Kameraarbeit hinaus (...) zum künstlerischen Mitarbeiter des Gesamtwerks Film wurde.“ (Maetzig).

Ab 1950 arbeitet Behn-Grund in der Bundesrepublik als freier Kameramann für verschiedene Firmen mit zahlreichen Regisseuren zusammen: Kurt Hoffman, Gerhard Lamprecht, Falk Harnack, Arthur Maria Rabenalt, Alfred Weidenmann. Er dreht Publikumserfolge, Historienfilme, Literaturverfilmungen. *GANOVENEHRE* (1966), wieder unter der Regie von Wolfgang Staudte, ist der letzte Kinofilm, danach dreht er noch einige Fernsehfilme. Die Herstellung von Lehrfilmen für Chirurgie und Orthopädie für deutsche Kliniken ist seine letzte professionelle Tätigkeit als Kameramann.

Insgesamt hat Friedl Behn-Grund an etwa 180 Spielfilmen als Kameramann mitgewirkt. Er stirbt am 2. August 1989 in Berlin.

Die Hauptdarsteller:

Ernst Wilhelm Borchert (13.3.1907 – 1.6.1990)

Am 13. März 1907 wird Wilhelm Ernst Richard Oskar Borchert in Berlin (Neukölln) geboren. Er besucht die Reichersche Hochschule für dramatische Kunst und debütiert 1927 bei der Ostpreußenbühne des Bühnenvolksbundes. 1938 kommt Borchert nach ersten Theatererfahrungen auf Wanderbühnen und Provinztheatern zu Eugen Klöpfer an die Volksbühne Berlin.

In den letzten Kriegsjahren hat Borchert erste Auftritte beim Film. Er spielt den „unerschütterlichen“ Oberleutnant Griesbach in Günter Rittaus *U-BOOTE WESTWÄRTS* (1940/41), einer mit Unterstützung der Kriegsmarine gedrehten Ufa-Produktion, die den Kampf gegen die britische Flotte und den »Heldentod« auf See glorifiziert. Weitere Nebenrollen,



Dreharbeiten zu *Die Mörder sind unter uns*: Wolfgang Staudte und Hildegard Knef; an der Kamera Friedl Behn-Grund



Ernst Wilhelm Borchert und Wolfgang Staudte

ebenfalls unter der Regie Rittaus, spielt Borchert in dem im Milieu friesischer Deichbauern angesiedelten Melodram *DER STROM* (1942), sowie dem volkstümlichen Bruderkwitz-Drama *DER EWIGE KLANG* (1943). Nach Kriegsende bleibt Borchert in Berlin, setzt seine Bühnenkarriere mit Engagements am Hebbel- (1945–1946) und Deutschen Theater (1947–1950) fort und gehört ab 1951 dem Ensemble des Schiller- und Schloßpark Theaters an. Hier avanciert er mit einem

Repertoire „vom trojanischen Prinzen und Kriegsmann bei Shakespeare bis zum eingelebten bürgerlichen Ehemann bei Ibsen ... zum strenge[n] Mitspieler auf den Berliner Szenen“ (Tsp, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.7.1987). Zugleich arbeitet er in den fünfziger Jahren als Hörspiel- und Synchronsprecher beim Berliner Rundfunk.

Borcherts Auftritt im ersten deutschen Nachkriegsfilm wird zugleich sein prominentester. In Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) spielt er die Figur des psychisch zerrütteten Dr. Mertens „bis an die Grenzen seiner darstellerischen und stimmlichen Mittel“ (Walter Lenning, in: Berliner Zeitung, 17.10.1946). Im zeitgenössischen Programmheft, der Film-Bühne (Nr.241), darf indes sein Name nicht genannt werden, erst bei Beendigung der Dreharbeiten hatte sich herausgestellt, daß Borchert seinen Fragebogen gefälscht hatte. (Siehe Friedrich Luft, in: Die Neue Zeitung, 18.10.1946) Noch in einer weiteren frühen DEFA-Produktion, Gustav von Wangenheim's *UND WIEDER 48* (1948), ist Borchert als Schauspieler engagiert, bevor er ab 1949 als Sprecher und Schauspieler allein für westdeutsche Filmproduktionen arbeitet.

Hier spielt er an der Seite Marianne Hoppes einen abergläubischen Versicherungsangestellten in Wolfgang Staudtes *SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND* (1949), bevor seine Film-tätigkeit abermals überwiegend aus Nebenrollen besteht, auch im wieder etablierten Kriegsfilmgenre: Frank Wisbars *HUNDE WOLLT IHR EWIG LEBEN* (1958). Borcherts bekannteste Fernsehrolle wird der Wallenstein in einer zweiteiligen TV-Fassung von 1961.



Hildegard Knef

Ab 1972 gehört Borchert dem Ensemble der Staatlichen Schauspielbühnen als Ehrenmitglied an und wird 1976 mit dem Berliner Kunstpreis ausgezeichnet, bevor er 73jährig endgültig auch seine Bühnenlaufbahn beendet.

Hildegard Knef (*28.12.1925)

„Sie war so schön, so provokant, so deutsch“ umschreibt die Regisseurin Helma Sanders-Brahms 1985 zum Start ihres Films *FLÜGEL UND FESSELN* das Profil ihrer Hauptdarstellerin Hildegard Knef (epd Film 4/1985, S.7f.). Eine Hommage, die in der Vergangenheit kaum ungeteilten Zuspruch gefunden hätte und auch in der Gegenwart nicht findet, denn die Biographie der Knef ist ein ständiges Auf und Ab von Erfolgen und Fehlschlägen, Anerkennung und Geringschätzung.

Am 28. Dezember 1925 in Ulm geboren, wächst sie in Berlin auf, nimmt als Fünfzehnjährige Schauspielunterricht und wird 1942 Trickzeichnerin bei der Ufa. Hier entdeckt sie der Produktionschef Wolfgang Liebeneiner. Ihr erster Filmauftritt, die Rolle einer schwedischen Prinzessin in Harald Brauns *TRÄUMEREI* (1944), fällt jedoch noch der Schere zum Opfer. Bis zum Kriegsende spielt sie einige Nebenrollen, u. a. eine enttäuschte „Zufallsbekanntschaft“ des Schiffers Hendrik (Carl Radatz) in Helmut Käutners melancholischer Liebesgeschichte *UNTER DEN BRÜCKEN* (1944/45).

Ihr Auftritt als Susanne Wallner in Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) verleiht der Knef erstes Renommee in der Filmbranche, die Kritik lobt ihre „herbverhaltene Erscheinung“, ihr Spiel als eine „schöne Mischung von zupackender, unsentimentaler Sachlichkeit und einer bemühten Liebe“ (Walter Lenning, Berliner Zeitung, 17.10.1946). Hildegard Knef als Verkörperung der neuen Moral von Hoffnung und Wiederaufbau? Entsprechend ist zumindest auch die Konnotation ihrer Rolle in Harald Brauns „Trümmerfilm“ *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* (1947); als Mädchen Kat, „großäugig und vertrauensvoll“, wird sie die anderen davon überzeugen, „daß es weitergehen muß, trotz Trümmer, trotz Erinnerung, trotz Elend und Unehrlichkeit“ (WTS in: Westdeutsches Tageblatt, 18.2.1948).

Ein Auftritt in Rudolf Jugerts *FILM OHNE TITEL* (1947) festigt ihr Ansehen, bevor Hilde Knef 1947, inzwischen verheiratet mit dem ameri-

kanischen Filmoffizier Kurt Hirsch (von 1947-52), den Sprung nach Hollywood wagt. In den USA zunächst wenig erfolgreich, kehrt sie 1950 nach Berlin zurück.

Hier sorgt ihre Hauptrolle in Willi Forsts Melodrama DIE SÜNDERIN (1950) im restaurativen Kolorit der 50er Jahre für einen Skandal: Eine Nacktszene sowie die Amoralität der Protagonistin: Knef spielt eine Frau, die sich prostituiert, um ihrem kranken Geliebten (Gustav Fröhlich) eine Operation zu ermöglichen, vergiftet am Ende sich und ihn, erhitzt die Gemüter. Der Film trifft die optimistische „Wiederaufbaugesellschaft“ an einer empfindlichen Stelle, denn: „dieser Sünderin, die als Opfer der Zeit gezeigt wird, fällt niemals ein, daß man vielleicht auch schlicht und einfach durch Arbeit leben könnte ...“ (Gunter Groll, in: Süddeutsche Zeitung 15.2.1951). Bezüglich der gezeigten (Un-) Moral des Sujets richtet der Katholische Film-Dienst den „Appell an alle Christen, diesem Film jede Unterstützung durch den Kauf einer Kino-Karte zu verweigern“ (KB, in: Katholischer Film-Dienst, 2.2.1951). Der Eklat begründet das neue Image der Knef, sie wird „eine zentrale Protagonistin des westdeutschen Nachkriegsfilms, eine Schauspielerin gegen ein Weiblichkeitsklischee, das der Nazifilm pflegte und das wiederbelebt auch durch den Film der 50er Jahre geistert“ (Wolfgang Jacobson, in: CineGraph, Lg.8, Hildegard Knef)

Geltung verschafft sich Hilde Knef zu dieser Zeit auch in internationalen Filmproduktionen, sie spielt neben Gregory Peck in Henry Kings THE SNOW OF KILIMANJARO (1952), in Carol Reeds THE MAN BETWEEN (1953), Julien Duviviers LA FÊTE À HENRIETTE (1952) und überdies tanzt und singt sie zwei Jahre (1954-56) die Rolle der Ninotchka in Cole Porters Broadway-Musical „Silk Stockings“.

In den 60er Jahren spielt sie auch in Deutschland wieder Theater, in Film und Fernsehen indes werden ihr kaum noch attraktive Rollen in Aussicht gestellt, u. a. spielt sie die Spelunken-Jenny in Wolfgang Staudtes DREIGROSCHENOPER (1962/63). Wesentlich erfolgreicher ist sie seit 1963 mit ihrer „zweiten Karriere“ als Chansonsängerin oder 1970 als Autobiographin („Der geschenkte Gaul“, 1970).

1975 spielt sie in Alfred Vohrers Fallada-Adaption JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN, 1978 die Fedora in Billy Wilders gleichnamigem Film.

Eine „kläglich im Sande verlaufende“, zudem von der Presse heftig attackierte, Welttournee der Knef (1980) wird zum Debakel, sie zieht 1982 nach Hollywood. 1986 versucht sie als Sängerin mit der Chanson-Tournee „Stationen meines Lebens“ ein Comeback. Abermals folgt hitzige Kritik: „Statt einen ehrenvollen Schlußstrich unter die eigene Legende zu setzen, buhlt sie, wie von Haßliebe getrieben, nochmals um die Zuneigung ihrer Landsleute.“ (FAZ, zitiert nach Sammelrezension, in: Der Spiegel 6/1986, S. 173).

Die Fähigkeit, (vornehmlich) deutsche Gemüter zu entrüsten, ist Hilde Knef ohne Zweifel bis heute geblieben. Sie lebt in Hollywood.



In der Mitte: Arno Paulsen

Arno Paulsen (3.1.1900 – 17.9.1969)

Arno Paulsen wird am 3. Januar 1900 in Stettin geboren. Als Fünfzehnjähriger macht er, zuerst als Komparse, dann als Chorsänger, erste Theatererfahrungen. In den letzten Monaten des Ersten Weltkrieges wird Paulsen eingezogen und kann seine Opern-Theaterausbildung erst nach Kriegsende fortsetzen.

Seit 1919 nimmt er Gesangsunterricht und wird 1921 an der Oper von Osnabrück als Operettentenor verpflichtet. Es folgen weitere Engagements an diversen Opernhäusern, u.a. in Köln, Leipzig und Hamburg.

Im Zweiten Weltkrieg tritt Paulsen von 1941-1943, überwiegend mit der Theatergruppe „Conte Schwerin“, an Fronttheatern auf, bevor er 1944 erneut zum Wehrdienst verpflichtet wird. Bereits im Mai 1945 kann er wieder

Zum Inhalt des Films

als Schauspieler an Berliner Bühnen arbeiten. Im „Theater am Schiffbauerdamm“ sieht ihn Wolfgang Staudte in der „Höllensparade“ von Horst Lommer und engagiert Paulsen für die Rolle des Hauptmann Brückner in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946) (Vgl. Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma 1962, S. 422.). Sein Debüt als Filmschauspieler wird von der zeitgenössischen Presse positiv aufgenommen: „das nirgendwo überbetonte Spiel Arno Paulsens [ist, S. G.] besonders hervorzuheben. Sein Hauptmann Brückner wird niemals zu einer vom Haß verzerrten Karikatur. Sein Kriegsverbrecher Brückner bleibt als Hauptmann wie auch als biederer Bürger unserer neuen deutschen Demokratie von einer Portraittreue, die betroffen macht.“ (Peter Kast, in: Vorwärts, Berlin, 17.10.1946).

Bis Anfang der 60er Jahre spielt Arno Paulsen, neben ständigen Engagements am Theater (seit 1954 Schiller-Theater Berlin), auch in zahlreichen Spielfilmproduktionen, hier indes vornehmlich Nebenrollen.

Der Chirurg Hans Mertens ist aus dem Krieg in das zerstörte Berlin zurückgekehrt. In einer halbzerbombten Mietshauswohnung hat sich der mittlerweile dem Alkohol verfallene Arzt zurückgezogen. Er lebt dort isoliert und ohne Hoffnung, unfähig, seine Erfahrungen aus dem Krieg zu verarbeiten.

Die frühere Mieterin seiner Wohnung ist Susanne Wallner. Sie, die im Konzentrationslager war, hilft Mertens in ihrer Liebe zu ihm aus seiner Depression heraus. Mertens war 1942 in Polen Zeuge einer Erschießung unschuldiger Geiseln, unter ihnen viele Frauen und Kinder. Diese Hinrichtung nicht verhindert zu haben, quält sein Gewissen.

Der für den Erschießungsbefehl verantwortliche Hauptmann Brückner, von Mertens in der Hoffnung auf göttliche Gerechtigkeit für tot gehalten, lebt noch. Er ist mittlerweile ein kleiner Fabrikant und hat mühelos in der Nachkriegsgegenwart Tritt gefaßt.

Am Weihnachtsabend 1945 versucht Mertens, Brückner zu töten, um endlich Gerechtigkeit zu schaffen. Susanne Wallner kann ihn jedoch im letzten Moment von der Tat zurückhalten. Mertens begreift, daß Gerechtigkeit nur die Sache aller sein kann.

Filmanalyse und -kritik³⁶

Titelblende: Berlin 1945
Die Stadt hat kapituliert ...

Korrespondierend zu der im Titel angesprochenen Kapitulation der Stadt Berlin befindet sich die Kamera nach einer Aufblende „am Boden“. In einer langsamen Aufwärtsfahrt erhebt sie sich. Während dieser Fahrt wird deutlich, daß die Erdhügel im Bildvordergrund Soldatengräber sind. Spielende Kinder kommen aus dem Hintergrund ins Bild gelaufen. Sie lenken den Blick auf Hans Mertens, der mit ihnen zwischen den Trümmern auftaucht. In einem Linksschwenk nimmt die Kamera die Bewegung und Richtung von Mertens auf. Im Vordergrund spielen die Kinder vor einer Pfütze und einem Autowrack im Schutt und Schmutz der Trümmer.

Die Kamera zeigt nun Hans Mertens, der kurz verharret, sich umdreht und sich zu einer Bar im Hintergrund wendet, aus deutlicher Obersicht in einer halbnahe Einstellung: Mertens (es hat noch keinen Schnitt gegeben) ist durch diese Aufnahme vollkommen in die Ruinenlandschaft integriert. Während Mertens' Gang (den die Kamera wieder mit einer leichten Aufwärtsbewegung aufzeichnet) in die Bar (ein Schild: „Das moderne Kabarett / Tanz Stimmung Humor“) führt eine Überblendung auf einen – in extrem schräger Perspektive aus der Untersicht gefilmten – völlig überfüllten Personenzug.

Mit der Exposition seines Films demonstriert Staudte, daß Trümmer und Ruinen, Schutt und Schmutz (in denen Kinder ganz selbstverständlich spielen) 1945 für den „normalen“ Alltag der Nachkriegsgegenwart stehen. Die Kamera zeigt das Bild, das sich den Menschen in der unmittelbaren Nachkriegszeit bot: Nichts als Trümmer, es gibt keinen rettenden „Ausblick“ – auch für die Zuschauer des Films nicht. Noch nicht einmal die langsame Aufwärtsfahrt der Kamera führt zu Übersicht und Distanz. Im Gegenteil: Die Wahrnehmung der Gräber und die nunmehr sichtbaren, den Bildhintergrund begrenzenden Ruinen, in einer schrägen, verzerrten Perspektive gefilmt, steigern die Unruhe. Die Fahrt verdeutlicht es: Gräber und Trümmer stehen in einem Zusammenhang, sind das „Resultat“ einer „Geschichte“.



Die Obersicht, aus der Mertens gefilmt ist, betont die Last und Bedrohung der Trümmer für ihn, definiert die Beziehung von Materie und Mensch. Die Trümmer, die Erfahrungen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges beherrschen Mertens. Seine psychische Deformation entspricht der materiellen Zerstörung. Als er mit schweren Schritten die Treppe zu seiner Wohnung hinaufgeht, erzeugt hartes, von unten gesetztes Licht tiefe Schlagschatten, die die Atmosphäre der Ruinenlandschaft in das Innere des Hauses transportieren. Die räumliche Enge des Treppenkorridentors, die durch Licht und Schatten geschaffene unheimlich-depressive Stimmung und Atmosphäre, die unheilvoll-drohend wirkenden Trümmerbilder: Dies ist auch das Innere von Mertens, seine Seelenlandschaft gewissermaßen.

Mit der Verwendung dieser formalen Mittel macht Staudte deutlich: Mensch und Umwelt sind nicht zu trennen. Das Äußere spiegelt das Innere des Menschen, seine geistige und

seelische Verfassung. So sind die in dieser expressionistischen Formsprache realisierten Bilder sicher auch ein Abbild der Wirklichkeit 1945/46, oder noch besser: ein Bild davon. Vor allem aber sind sie Ausdruck der inneren Verfassung der Menschen in dieser Zeit.

Der Fabrikant und ehemalige Hauptmann Brückner sorgt sich allerdings nicht um seine innere Verfassung. Beflissen hat er sich den Nachkriegsverhältnissen angepaßt, aus denen er schon wieder finanziellen Nutzen und persönlichen Gewinn zieht: „Man muß es nur verstehen. Ob man aus Kochtöpfen Stahlhelme macht oder aus Stahlhelmen Kochtöpfe, das ist egal. Nur zurechtkommen muß man dabei, darauf kommt's an!“, erklärt der joviale Brückner dem depressiven Mertens. Mit dem Bild der austauschbaren Produktion von Stahlhelmen und Kochtöpfen – einer Produktion, die sich nach den „Bedürfnissen“ der Konsumenten und den „Anforderungen“ der Zeit richtet – zeigt der Film nicht nur die Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart, sondern bestimmt er auch als deren gemeinsame Basis den Kapitalismus, dies als moralische Kritik gemeint.

Mit Mertens und Brückner schafft Staudte zwei Filmfiguren, die in ihren unterschiedlichen Charakteren jeweils eine spezifische Haltung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen offenbaren. Mertens besitzt eine humanitäre Grundhaltung und ist aufgrund seiner Erlebnisse im Krieg verbittert und verzweifelt. Er hat Weihnachten 1942 in Polen die Erschießung unschuldiger Männer, Frauen und Kinder miterlebt, für die sein ehemaliger Kompaniechef Brückner verantwortlich ist. Dieser empfindet nicht die geringste Schuld für sein Handeln im Krieg, der für ihn „goldene Tage der Freiheit im grauen Rock“ bedeutet hat. Mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der er als Soldat Verbrechen beging, arbeitet Brückner nach dem Krieg am „Wiederaufbau“: Seine Geschäftigkeit bewahrt ihn vor materieller Not, seine Gewissenlosigkeit vor der Erkenntnis seiner Schuld. „Die Mörder sind unter uns“, notiert Mertens Weihnachten 1945 verzweifelt in sein Tagebuch. Und sie leben nicht schlecht, ohne ein peinigendes Gewissen, wie er bei seinem Besuch bei Brückner feststellt.

Die Begegnung mit Brückner wird für Mertens (und – unterstützt durch die filmtechnische Realisierung – den Zuschauer) zu einer schmerzvollen Konfrontation mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges wie auch mit der Wirklichkeit der Nachkriegs-

gegenwart. (Vgl. M 2) Nachdem die Kamera Brückner und Mertens in separierenden Aufnahmen erfaßt hatte, führt ein linker Kameraschwenk, der in Großaufnahme die Pistole in Brückners Hand zeigt, die beiden so zusammen, daß sie sich nun frontal gegenüberstehen: Der schon wieder erfolgreiche und etablierte Brückner verkörpert gewissermaßen die Realität der Nachkriegszeit, die Wehrmachtspistole die Vergangenheit – die bruchlose Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart wird in dieser einen Einstellung deutlich. Für Brückner besitzt die Pistole nicht mehr als einen persönlichen Erlebniswert, der ihn an die „schlimmsten Stunden“ seines Lebens erinnert. Sentimental betrachtet er die Pistole in seiner Hand.

Dann erfaßt eine kurze Kamerafahrt Mertens' starren Gesichtsausdruck in einer extremen Großaufnahme. Eine Bildunschärfe während dieser Fahrt, zu der genau Brückners Satz „Es ist ein eigenartiges Gefühl, wieder mal eine Waffe in der Hand zu halten“ endet, löst „schockartig“ eine Tonmontage aus. Der „Sog“ dieser Tonmontage, unterstützt durch eine Nebelblende am rechten Bildrand, „reißt“ Mertens beim Anblick der Pistole in einen „Strudel“ der vergangenen Kriegsergebnisse fort.

Die Geräuschkulisse verdeutlicht nicht die spezifische Erinnerung von Mertens an den Zweiten Weltkrieg, sondern schafft durch allgemein bekannte Töne und Geräusche ein durch die Erfahrungen des Krieges besetztes „Hörbild“ und stellt somit in der Rezeption des Films ein kollektives Verständnis bzw. eine kollektive Erinnerung dar: Die Tonmontage wird zur „Rückblende“, die die unterschiedlichsten Kriegserlebnisse wachrufen kann: Das Pfeifen von Granaten, der Lärm von Detonationen, Sirenengeheul und menschlichen Angstschreien sowie die Sondermeldungsfanfare, die Erkennungsmelodie der Wochenschau und das Lili-Marleen-Thema stellen ein „akustisches Gesamtbild“ der von allen einzelnen zu den Klängen und Geräuschen assoziierten Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges dar. Es ist eine aufwühlende Erinnerung an eine die Gegenwart bestimmende Vergangenheit.

Eine Überblendung zeigt das Resultat dieser Vergangenheit: Im Schutt und Schmutz der Trümmer spielende Ratten symbolisieren das Erbe des Nationalsozialismus und den Alltag der Nachkriegsgegenwart. Die blecherne Klaviermusik aus der Anfangssequenz wird in dieser Einstellung erneut aufgegriffen und

verweist in ihrem „Bar-Charakter“ auf ein Verdrängen der Vergangenheit wie der Gegenwart im Amüsement. Diese Flucht gelingt jedoch nicht: Der eine zerbombte Häuser-schlucht entlangtorkelnde Mertens wird von den Trümmern und Ruinen eingeschlossen und beherrscht.“³⁷

Mit Brückners Tötung will Mertens nicht nur für eine „gerechte“ Rache sorgen, sondern zugleich sein durch die passive Mitschuld belastetes Gewissen reinigen. Mertens' Vorhaben ist das Eingeständnis der eigenen Ohnmacht gegenüber dem vergangenen Geschehen im nationalsozialistischen Deutschland.

Dieses ursprüngliche Ende im Drehbuch des Films, eben die Erschießung Brückners durch Mertens, mußte Staudte jedoch auf Geheiß der sowjetischen Militärverwaltung, die eine Propagierung der Lynchjustiz befürchtete, abändern. (Vgl. M 4 und M 5) In der schließlich realisierten Schlußsequenz übernimmt gewissermaßen die filmtechnische Realisierung die Anklage gegen Brückner. Schon als dieser pfeifend den langen Gang in seiner Fabrik entlangkommt, erscheint der Flur mit seinen kahlen, kalten, in Schlaglicht und -schatten getauchten Wänden wie der Flur in einem Gefängnis. Mit einem Rechtsschwenk hat sich die Kamera in Mertens' Position gebracht. Von Mertens selber ist nur ein großer bedrohlicher Schatten an der gegenüberliegenden Wand zu sehen. Der erdrückende „Schatten der Vergangenheit“ hat Brückner eingeholt und gibt ihn nicht mehr frei. Allerdings muß dieser Schatten erst von einem anderen „geworfen“ werden: Anklage und Verurteilung sind erforderlich. (Vgl. M 3)

Brückner entdeckt Mertens und fragt ihn:
„Nanu, Mertens, Sie hier? Haben Sie auf mich gewartet? Es ist nett, mein Lieber, daß Sie gekommen sind. Wir werden zusammen feiern, im Kreise der Familie. Was zu trinken hab' ich!“

Mertens steht stumm vor ihm. Im Bild bleibt Brückner, der während der folgenden Szene immer mehr zur Wand zurückweicht. Gleichzeitig vergrößert die Kamera in einer leichten Rückwärtsbewegung die Distanz zu Brückner. Parallel zu der Kamerabewegung wächst Mertens' Schatten immer bedrohlicher an, bis schließlich Brückner in einer halbtotalen Einstellung „in ihm verschwindet“.

Brückner: „Was ist Ihnen denn? Was stieren Sie mich so an? Hab' ich Ihnen was getan?“

Mertens: „Es ist ein eigenartiges Gefühl, eine Waffe in der Hand zu halten.“



Brückner: „Sind Sie denn verrückt geworden? Was reden Sie denn da? Um Gottes Willen, nehmen Sie doch die Hand aus der Tasche! Sie haben ja eine Pistole in der Hand! Mertens, was wollen Sie denn von mir? Brauchen Sie Geld? Wollen Sie ...“

Mertens: „Ich fordere Rechenschaft, Herr Hauptmann Brückner!“

Brückner: „Rechenschaft? Wofür Rechenschaft?“

Mertens: „36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder. Munitionsverbrauch 347 Schuß.“

Brückner: „Ja, aber was denn, um Gottes Willen, da war doch Krieg, da waren doch ganz andere Verhältnisse! Was hab' ich denn heute damit zu tun? Jetzt ist doch Frieden, wir haben doch Weihnachten, Friedensweihnachten! Mertens, um Himmels Willen, meine Frau, meine Kinder, was haben denn meine Kinder damit zu tun?“

Während Brückners panischen Ausrufen kommt Susanne Wallner in einer halbtotalen Einstellung den Gang heraufgelaufen. Ein Linksschwenk aus dieser Einstellung mündet in eine Nahaufnahme Susannes. Sie schreit entsetzt: „Hans!“

In einer Großaufnahme wendet Mertens seinen Blick zu Susanne. Eine Nahaufnahme zeigt, wie Brückner, immer noch den bedrohlichen Schatten über sich, seinen Blick von Susanne zurück wieder auf Mertens richtet. Mit einer weiteren Großaufnahme, die Susannes erleichterten Gesichtsausdruck zeigt, löst sich die Spannung. In der anschließenden Naheinstellung verschwindet der Schatten hinter Brückners angstverzerrtem Gesicht.

Hans geht auf Susanne zu und drückt sie an sich: „Ich danke dir, Susanne.“ Arm in

Arm verlassen die beiden die Fabrik. Auf dem Fabrikhof bleiben sie stehen, und die Kamera erfaßt nach einer Heranfahrt ihre Gesichter in einer Großaufnahme. Susanne sagt: „Hans, wir haben nicht das Recht zu richten!“ Hans erwidert: „Nein, Susanne, aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen!“

In diese Einstellung hinein ertönt aus dem Off die Stimme Brückners: „Was denn, ich bin doch unschuldig!“ Die nächste Aufnahme zeigt, daß Brückner sich hinter den Gitterstäben eines Tores befindet: Während weiterer Unschuldsbeteuerungen schieben sich von den Seiten und von unten schwarze Abdeckmasken in die noch immer gleiche Einstellung und rahmen nun den an den Gitterstäben sich festklammernden Brückner ein. In einer Doppelbelichtung werden in der rechten Bildhälfte Frauen und Kinder sichtbar, und im selben Moment sind aus den Abdeckmasken deutlich Mauern geworden, von denen Brückner, noch immer rufend, nun endgültig umgeben ist: Er steht hinter einem Gefängnisfenster. Diese Einstellung wird durch Überblendungen und Doppelbelichtungen von zwei Soldaten, Massengräbern und Grabkreuzen abgelöst. Nach einer letzten Überblendung fährt die Kamera bis zur Unschärfe an ein großes schwarzes Kreuz heran, so daß es das ganze Filmbild ausfüllt. Bis in diese Schwarzblende hinein ist den Bildern eine düstere, bedrohliche Musik unterlegt.

Die filmtechnische Gestaltung dieser Schlußsequenz impliziert eine „öffentliche“ Anklage: Die Kamera nimmt tendenziell die Position von Mertens ein. Brückner verteidigt sich mit Blick auf Mertens – er spricht zum Kinopublikum. Die Off-Stimme Mertens', der bei seiner „Anklageerhebung“ nicht zu sehen ist (bis auf seinen Schatten), bekommt ebenfalls einen allgemeinen Charakter: Sie wird zur Stimme des Publikums. Dieser filmtechnischen „Übermacht“ muß sich selbst ein Brückner beugen: Aus der Ebenbürtigkeit einer Nahaufnahme wird er in den unteren Bildrand einer Halbtotalen verwiesen.

„Mit filmischen Mitteln ist Brückner der Prozeß gemacht worden. Staudtes filmtechnische Gestaltung dieser Sequenz hat den Zuschauer in das Filmgeschehen mit einbezogen. Das Publikum ist an der „Verurteilung“ beteiligt.“³⁸ Es wird erinnert, ermahnt und aufgefordert, die Taten des Nationalsozialismus nicht zu vergessen, sondern die Schuldigen schuldig zu sprechen, die Verant-

wortlichen zur Verantwortung zu ziehen. Mertens' Worte am Ende des Films verbalisieren nur noch einmal die Aussage und Intention der filmtechnischen Gestaltung.

Staudte läßt mit Hilfe der Filmtechnik den Hauptmann und Industriellen Brückner in eine Gefängniszelle einmauern. Aufziehende Abdeckmasken und Bildüberblendungen entfernen Brückner aus seiner gesellschaftlichen Stellung und lassen ihn hinter Gefängnismauern und -gitter verschwinden. Gleichzeitig zeigt die Überblendungsmontage der Motive Frau und Kind, Kriegsversehrte, Massengräber und Holzkreuze eine Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart an: Das Vergangene ist nicht tot. Die Gegenwart ist das Ergebnis der Vergangenheit. Die Bilder ermahnen, nicht zu vergessen, wie es zu dieser Gegenwart, zu den Trümmern und Ruinen und Massengräbern gekommen ist.³⁹

Die filmtechnische Gestaltung der Schlußsequenz weist Staudte als einen Filmregisseur aus, der sich der gesellschaftlichen Verantwortung nicht entzieht und der – aus seiner subjektiven Sicht – in seinen filmästhetischen „Formulierungen“ deutlich Schuldzuweisungen hinsichtlich der nationalsozialistischen Vergangenheit ausspricht und auch gesellschaftspolitische Forderungen für die Nachkriegsgesellschaft aufstellt: Gerechtigkeit und Sühne der begangenen Verbrechen sind für den Moralisten Staudte die unbedingte Voraussetzung für eine wirkliche Bewältigung der Vergangenheit und für die zukünftige Neuordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse wie auch des persönlichen Lebens eines jeden einzelnen.

Zugleich bedeutet dieses Ende aber auch die Reintegration Mertens' in die sich einrichtende Nachkriegsgesellschaft. Mertens, mit einer Frau an seiner Seite, ist nun wieder lebensfähig. Susanne Wallner (das ist nun einmal die Rolle der Frauen – so scheint es jedenfalls auch Staudte zu sehen) putzt nicht nur die Wohnung und bereitet das Essen für Mertens; sie ist es auch, die Mertens' Entwicklungsprozeß initiiert und ihn in der Nachkriegszeit wieder Tritt fassen und eine verantwortungsbewußte Stellung in der Gesellschaft einnehmen läßt. Ihre eigene Vergangenheit in einem Konzentrationslager scheint sie bei der aufopferungsvollen Fürsorge für den Mann, den sie liebt, nicht zu behindern. Ihr anscheinend ungebrochener Lebenswille ist so stark, daß er sogar zur Motivierung einer Zukunftsperspektive bei dem desillusionierten und resignierten Hans Mertens mit

ausreicht, der dann auch mit dem Heruntertragen eines Schutteimers bei Susannes Aufräumungsarbeiten in der Wohnung seine erste sinnvolle Tätigkeit im Film ausführt und damit den Beginn seiner Wandlung vom depressiven Zyniker zum gesellschaftlich und politisch verantwortlich Handelnden einleitet. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang auch, daß Mertens seine im Schlußdialog vortragenen Forderungen nicht eigener Erkenntnis, sondern dem rechtzeitigen Erscheinen Susannes verdankt, die ihn von der Ausführung seiner Tötungsabsicht abhält.

Susanne Wallners äußere Erscheinung ist von Beginn des Films an unglaublich. Auch wenn sie ein dunkles Kopftuch trägt und traurig und gedankenverloren zu blicken versucht, sieht sie nicht aus wie eine Frau, die aus einem KZ kommt, sondern ihre Nahaufnahme ist fast ein Starfoto. Staudte unterliegt hier der konventionellen und konditionierten Inszenierung eines Frauengesichts im Unterhaltungsfilm, genauer: des Ufa-Films der dreißiger Jahre. Susanne, ein „wirkliches“ Opfer der Nationalsozialisten, wird nicht als Opfer gezeigt; Mertens, einer der Millionen Mitläufer und Mittäter, wird hingegen als Opfer gezeichnet.

Auch eine gelegentliche Überbetonung der Symbolik (z. B. die Verbildlichung der Überwindung der Vergangenheit in Susannes und Hans' nächtlichem Spaziergang durch das zerstörte Berlin) und die in dramatischen Momenten stark akzentuierte Musik sowie einige andere Filmszenen (z. B. das Geflüster und Gerede im Treppenhaus und Mertens' Notoperation eines Kindes zum Selbstbeweis der Rückerlangung seines Handlungsvermögens) lassen an standardisierte Kinoklischees des Unterhaltungsfilms im allgemeinen und des NS-Films im besonderen denken.

Diese dramaturgischen und filmästhetischen Mängel schwächen jedoch kaum das grundsätzliche filmkünstlerische Niveau und die inhaltliche Wirkungskraft des Films. Kamera, Montage, Licht und Ton übernehmen in ihrer filmtechnischen Realisierung eigenständige inhaltliche Aussagen. Die expressionistische Ästhetik des Films verweist auf eine bewußte Abgrenzung zum „geleckten“ Ufa-Stil des NS-Films und verhindert weitgehend ein Einfühlen in die Filmbilder und das Handlungsgeschehen. Extreme Ober- und Untersichten, harte Schlagschatten und verkantete Kameraperspektiven schaffen eine aufwühlende und bedrohliche Filmwirkung. Besonders die Kameraschwenks, die Überblendungen und

Schnitte sowie die asynchrone Kombination von Bild und Ton (die „Tonrückblende“) führen zu visuellen bzw. audiovisuellen Konfrontationen, die dem Zuschauer Assoziationen eigener Erfahrungen zu den gezeigten Filmhalten ermöglichen. So funktioniert DIE MÖRDER SIND UNTER UNS nicht primär über sein Handlungsgeschehen, sondern über seine formalästhetische Gestaltung, die die zentralen Intentionen des Films zur Geltung bringt.

Staudte selbst führte zur Intention seines Films aus: „Wir wollen in diesem Film, der in der Welt spielt, in der wir leben, in der wir uns alle zurechtzufinden haben, nicht die äußere Wirklichkeit abfotografieren. Ich bemühe mich zu Problemen Stellung zu nehmen, wie sie heute tausende und abertausende unserer Mitmenschen belasten. Die Beziehungen des Menschen zu seiner jetzigen Umwelt, seine Gefühlswelt innerhalb der politischen Kulisse – das ist das Grundthema des Films ...“.⁴⁰

Inszenierung, Verhalten und Handlungsweisen der Filmpersonen bestimmen DIE MÖRDER SIND UNTER UNS vor allem als „psychologischen Film“ – politisches Bewußtsein findet sich bei ihnen kaum, ihr Bewußtsein und Verhalten sind von einer moralisch-humanitä-



ren Haltung bestimmt. Auch der expressionistische Filmstil weist Staudtes ersten Nachkriegsfilm als einen psychologischen Film aus, der jedoch vermittle gerade dieser Form und den daraus entwickelten inhaltlichen Konsequenzen und Wirkungen gesellschaftliche und politische Fragestellungen der Nachkriegsgegenwart aufwirft und thematisiert.

Didaktisch-methodische Hinweise⁴¹

Der Film kann selbstverständlich mit unterschiedlicher inhaltlicher Schwerpunktsetzung in verschiedenen Fächern bzw. Fachbereichen der Schule und in der außerschulischen Bildungsarbeit eingesetzt werden: im Deutsch- und Kunstunterricht, sowie im Bereich Religion/Werte und Normen. In erster Linie ist er jedoch für die historisch-politische Bildung geeignet – und hier liegt auch der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen.

Als prinzipiell sinnvoll – für alle Fächer/Fachbereiche – hat sich erwiesen, den Film **im Vergleich** mit einem bzw. mehreren weiteren Filmen zu bearbeiten, weil sich über die Feststellung von Ähnlichkeiten bzw. Unterschieden Fragen und Untersuchungsrichtungen notwendig ergeben. Die Materialien im Anhang dienen zur Vertiefung bzw. Differenzierung der Arbeit.

Zur Arbeit in der historisch politischen Bildung

Die Vorschläge zur Arbeit mit dem Film versuchen, die in der Einführung formulierten Intentionen zu operationalisieren.

Eine inhaltliche Ideologiekritik – die Frage nach der „Botschaft“ des Films und der darin möglicherweise zum Ausdruck kommenden (politischen) Haltung der Autoren – und die Formanalyse – die Beschäftigung mit den künstlerisch-formalen Gestaltungsmerkmalen



des Films – sind wichtige Basisuntersuchungen,⁴² eine quellenkritische Untersuchung muß aber tiefergehend fragen: nach den dominierenden Handlungsmotiven im Film und den für die Hauptcharaktere handlungsleitenden Werten. Unter Einbeziehung der Kontextmaterialien können dann aufgrund dieser Untersuchung Rückschlüsse auf die sich dahinter verbergenden kollektiven Selbst- und Gesellschaftsbilder der Menschen, auf identitätsstiftende Aspekte kollektiven historischen Bewußtseins in der Nachkriegszeit gezogen werden.⁴³

1. Zentrale Handlungsmotive und handlungsleitende Werte

Vordergründig behandelt wird die Frage nach der **Auseinandersetzung mit denen, die im Krieg schuldig geworden sind (Schuldfrage)**.

Staudte zeigt an den Hauptfiguren Brückner und Mertens exemplarische Vertreter von **Tätern** und **Mittätern/Mitläufern**: Einerseits Brückner, der als Hauptmann im Zweiten Weltkrieg in Polen ein Erschießungskommando befehligte und andererseits Mertens, der als Leutnant zwar versucht hatte, Brückner umzustimmen, letztlich das Verbrechen aber ohne weiteren Widerstand hingenommen hatte. Während Mertens aufgrund seiner Erlebnisse und seines Schuldgefühls unfähig ist, nach Kriegsende seinen Arztberuf wieder auszuüben, hat Brückner nur positive Erfahrungen an die Tage im „grauen Rock“ und auch keine Probleme, in der Nachkriegsgesellschaft zurechtzukommen. Er hat, dem Krieg mit schwerer Verletzung entronnen, eine Fabrikation von Kochtöpfen aufgenommen.

Die charakteristischen Merkmale dieser beiden Personen müßten herausgearbeitet und die Weise, wie sie dargestellt und bewertet werden, untersucht werden, um so die psychologische Kernaussage und Perspektive des Films benennen zu können:

- Der Täter (Brückner) wird, obwohl zunächst durchaus nicht unsympathisch eingeführt, letztlich negativ charakterisiert, sein Verhalten angeklagt und gerechte Sühne für ein moralisch verwerfliches Handeln gefordert.

- Die Person des Mitläufers, Mertens, wird, obwohl er anfänglich wenig sympathisch in Erscheinung tritt und auch weiterhin zwiespältig bleibt, mehr und mehr als Identifikationsfigur für den Zuschauer aufgebaut. Letztlich wird er als Opfer der Kriegereignisse von seiner Mitschuld „freigesprochen“.

Diese nicht als „Botschaft“ ausgedrückte, sondern eher untergründig deutlich werdende **Opferperspektive**, aus der das Geschehen erzählt, die Schuldfrage aufgeworfen wird, ist entscheidend, steht sie doch geradezu exemplarisch für ein Selbstbild, welches sich in vielen anderen Filmen dieser Zeit wiederfinden läßt und ist sie doch kennzeichnend dafür, wie versucht wird, „sinnbildend“ die Vergangenheit mit der eigenen Lebenspraxis in der bedrückenden Gegenwart zu verknüpfen.

Eng verbunden ist diese Perspektive mit dem **Heimkehrermotiv**. Der Film weist damit auf eine wesentliche gesellschaftliche Grundsituation im Nachkriegsdeutschland hin: Die Erfahrungen aus dem Krieg machten es vielen zurückkehrenden Soldaten schwer, z. T. unmöglich, sich wieder in der „Normalität“ des Nachkriegsalltags zurechtzufinden und v. a. Perspektiven für ihr Leben zu entwickeln. Sie mußten diese Erfahrungen erst sinnvoll „deuten“ („verarbeiten“) können, um Orientierungen für die alltägliche Lebenspraxis entwickeln zu können. Es sind eher die Frauen gewesen, die ein Selbstbild entwickeln konnten, aus dem heraus die **Perspektivlosigkeit** überwunden und realistische Gegenwarts- und Zukunftsvorstellungen formuliert und gelebt werden konnten.

Zwei wichtige Aspekte dürfen bei dieser Untersuchung nicht unberücksichtigt bleiben:

1. Die Leiden und Trauer der eigentlichen Opfer treten hinter dieser allgemeinen Opferperspektive zurück. Susanne Wallner erscheint ganz gegenwarts- und zukunftsorientiert und auch Mondschein verliert nie die Hoffnung auf die Rückkehr seines Sohnes, auch wenn er selbst die Einlösung nicht mehr erlebt.

2. Dieser Film zeigt Täter – eine nicht unbedingt typische Darstellung für die Zeit – und auch ihre soziale Stellung in der „neuen“ Gesellschaft wird deutlich und damit auch ein Aspekt von Kontinuität angedeutet.

Für die konkrete Untersuchungsarbeit bieten sich Arbeitsgruppen an, die anhand von aufmerksamkeitsleitenden Fragen jeweils das Verhalten der beiden männlichen Hauptpersonen in verschiedenen Situationen – im Krieg, im (Familien-)Alltag, im sozialen Umfeld (Haus bzw. Betrieb und Kneipe) – herausarbeiten und dabei die verhaltensbestimmenden Werte und Normen ergründen sollten:

- Wie agieren Brückner und Mertens in der dargestellten Episode im Krieg? (Sequenz 33)
- Wie begründet Brückner seine Entscheidung? Wie argumentiert Mertens?
- Wie verhält sich Brückner nach dem Krieg – in der Familie, im Betrieb, in der „Freizeit“? Was bestimmt sein Handeln und welches sind für ihn bedeutsame Werte? (Sequenzen 20, 22, 24, 26, 32, 35 und 37)
- Warum findet Mertens zunächst keinen Zugang zur „bürgerlichen Gesellschaft“? Wie verhält er sich gegenüber den Menschen in seinem Umfeld – Susanne Wallner (Sequenzen 7, 10, 5, 17, 19, 21, 28, 30,), den Nachbarn im Haus, v. a. Mondschein (Sequenz 9), der um Hilfe bittenden Frau und deren todkranker Tochter (Sequenzen 24 und 27), den Mädchen in der Kneipe (Sequenz 8)?
- Worunter leidet er und was ist dafür die Ursache? Welche „Lösung“ bietet der Film? Warum will Mertens Brückner töten? Warum hindert ihn Susanne Wallner an der Vollendung seiner Tat? Welche Konsequenz ziehen Mertens und Susanne Wallner am Schluß des Films?
- Wie sind diese Konsequenzen aus heutiger Sicht zu interpretieren? Wäre der ursprünglich beabsichtigte Filmschluß, die Tötung Brückners, anders zu bewerten?

Auf einer zweiten Ebene drückt der Film **eine allgegenwärtige Aufbaumoral** aus. Dafür steht vor allem die zweite Hauptperson Susanne Wallner, die sich ausschließlich der Gegenwart und Zukunft zuwendet und „endlich wieder leben und arbeiten will“ (Sequenzen 4, 6, 10, 15, 17, 21, 23 und 30). (Ähnlich



aber auch Mondschein, der mit den Resten seines Werkzeuges tagtäglich sein Handwerk ausübt.)

Verstärkt wird diese untergründige „Moral“ des Films durch den von verschiedener Seite – Susanne Wallner, im Krankenhaus – an Mertens herangetragenen Appell, seine Fähigkeiten nutzbringend einzusetzen und durch das inszenierte Gegenbild des lasterhaften – wenig aufbauenden – Kneipenlebens (Sequenzen 8 und 26).

Und nicht zuletzt weist der Film, vermittelt über die Beziehung zwischen Susanne Wallner und Hans Mertens, Wege auf, der belastenden Vergangenheit und der perspektivlosen Gegenwart zu entkommen. Neben dem besagten unbedingten Willen zur Arbeit, zum materiellen Aufbau sind dies die **Liebe und das private Glück**.

Anständigkeit, Reue, Fleiß, Liebe und Glück werden als prägende Werte für das alltägliche Handeln vermittelt, materieller Aufbau und private Familienbeziehung als zukunftsweisende Perspektive gewiesen.

Moralische Anklage gegen die Täter, Forderung nach Gerechtigkeit und Sühne, gehen einher mit der (Selbst-)Entlastung der Mitläufer.

Der Film ermöglicht also, Zusammenhänge zwischen den aus Kriegstraumata und Perspektivlosigkeit erwachsenen Ängsten und den auf individuelles Glück beruhenden Hoffnungen der Menschen und den gesellschaftli-

chen Entwicklungen offenzulegen. Dabei wird selbst in diesem kritischen Film keine im engeren Sinne politische Perspektive deutlich – er verbleibt bei der moralischen Anklage. Und auch der ursprünglich geplante Schluß, der Akt der Selbstjustiz, die Rache, wäre lediglich eine individuelle, befreiende Tat gewesen.

Inwieweit diese Interpretation die Schlußfolgerung zuläßt, es hier mit **verbreiteten Grundhaltungen der Menschen** damals zu tun zu haben, sollte anhand der zeitgenössischen Kritiken überprüft werden:

- Wie bewerten die Kritiker/Rezensenten die filmische Darstellung?
- Aus welcher Perspektive schreiben sie ihre Kritik?
- Welche Werte und Normen werden den Lesern vermittelt?
- Gibt es Übereinstimmungen bzw. signifikante Unterschiede zwischen den Wertmaßstäben des Films und der Rezensenten?
- Letztlich heißt dies, selbständig zu hinterfragen, ob die Untersuchung der Kritiken die hier vorgestellten Überlegungen eher stützt oder ihnen widerspricht!

Wie oben bereits erwähnt, sollten ein oder mehrere **Vergleichsfilme** in die Arbeit einbezogen werden.⁴⁴

Besonders geeignet ist der erste in den damaligen westlichen Besatzungszonen gedrehte Spielfilm, **IN JENEN TAGEN** von Helmut Käutner. Dieser Film hat ein ähnliches Sujet, die Verarbeitung der Erlebnisse und Erfahrungen des Nationalsozialismus,⁴⁵ und weist als identitätsstiftenden „Ausweg“ die (Rück-)Besinnung auf allgemeine Menschlichkeit.

Weitere mögliche zeitgenössische Vergleichsfilme sind ferner: **UND ÜBER UNS DER HIMMEL**, **LIEBE 47** und **BERLINER BALLADE**. Alle diese Filme thematisieren die Schwierigkeiten von Kriegsheimkehrern, in der Nachkriegsgesellschaft eine für die alltägliche Lebenspraxis leitende Orientierung zu finden und eine tragfähige Zukunftsperspektive zu entwickeln. Und sie nehmen jeweils auf spezifische Weise Stellung zur unmittelbaren Vergangenheit.

Eine mit einer inhaltlichen Schwerpunktverlagerung verbunden Erweiterung der Arbeit liegt im Vergleich des Films mit retrospektiven Spielfilmen, die die unmittelbare Nachkriegszeit behandeln. Über einen solchen Vergleich wird der Film mit Perspektiven aus anderen historischen Kontexten konfrontiert und wer-

den spezifische Unterschiede in der Wahrnehmung der psychischen und gesellschaftlichen Probleme der Nachkriegszeit bearbeitbar: Einmal die aus der unmittelbaren Betroffenheit resultierende (Selbst-)Wahrnehmung und die daraus resultierenden filmischen Konsequenzen. Zum anderen die aus der historischen Distanz – und Erinnerung – getroffenen Zu- und Beschreibungen der Problemlagen. Im Rahmen einer solchen Auseinandersetzung mit den Filmen bekommt dann die Reflexion der eigenen Wahrnehmung und Interpretation der Geschichte einen großen Stellenwert. Die retrospektiven Kritiken können zur Ergänzung herangezogen werden.

Denkbare Vergleichsfilme sind in diesem Zusammenhang:

- STUNDE NULL, Regie: Edgar Reitz, D 1976 (32 42774-76)
- DIE EHE DER MARIA BRAUN; Regie Rainer Werner Fassbinder, D 1978 (42 41794)
- RAMA DAMA, Regie: Josef Vilsmaier, D 1991 (32 10155/56)

2. Kontinuitäten und Brüche zwischen Vergangenheit und damaliger Gegenwart

Der Film ist – wie oben bereits erwähnt – auch geeignet, der Frage nach der Kontinuität zwischen Vergangenheit und damaliger Gegenwart nachzugehen. Der Blick sollte sich dabei v. a. auf die Kontinuitäten und Brüche richten, die sich in der Filmästhetik verschiedener Filme widerspiegeln.⁴⁶

Bei einer diesbezüglich orientierten Arbeit werden für die historische Bildung die Fragen der filmästhetischen Bildung bedeutsam. Mit DIE MÖRDER SIND UNTER UNS liegt ein Versuch vor, bewußt an Traditionen des Film-schaffens aus der Weimarer Republik anzuknüpfen, die durch den Faschismus zerschlagen bzw. unterbrochen worden sind. Kamera, Mis en Scene, Licht und Architektur knüpfen an die expressionistischen Filme der frühen 20er Jahre an: Die Form korrespondiert also mit dem Inhalt, auch die expressionistischen Filme beschäftigten sich mit den psychischen Befindlichkeiten der Menschen. (M 8) Gleichwohl weist der Film auch Momente auf, die aus dem Unterhaltungsfilm der NS-Zeit dem Publikum sehr vertraut waren.⁴⁷

Aber auch bezogen auf die Filmhandlung lassen sich einige Kontinuitätslinien thematisieren: Der Film verweist mit der Person des Fa-

brikanten Brückner auf individuelle Karrieren in Politik und Wirtschaft bzw. unverändert beibehaltene gesellschaftliche Strukturen – eine sehr frühe Vorahnung dessen, was im „Wirtschaftswunder-Deutschland“ gesellschaftliche und politische Realität sein wird (und was Staudte in seinen späteren Filmen immer wieder aufgreift)!⁴⁸.

Und als offene Frage bleibt: Weist Staudte mit den Verhaltensweisen der Hausbewohner (Sequenzen 3, 5, 11, 13, 16, 18) und der Familie Brückner (Sequenz 22) nicht auf ungebrochene Verhaltensweisen (Denunziantentum, Ausbeutung von Not und Leid anderer Menschen) und Wertvorstellungen (zum Selbstzweck gewordene „Autorität“ und „Ordnung“) aus der Zeit des Nationalsozialismus hin?



So ist dieser Film, auch wenn er kein „politischer“ sein will und keine im engeren Sinne politische Perspektive aufzeigt, doch nicht „unpolitisch“!

Auch für diese Untersuchungsperspektive bietet sich die vergleichende Filmarbeit an: Ein Vergleich zwischen (Unterhaltungs-)Filmen aus der NS-Zeit⁴⁹ und deutschen Nachkriegsfilmen kann hier der Ausgangspunkt sein für die Frage nach Ähnlichkeiten im Filmsujet, in der Ästhetik. Als inhaltliches und formales „Gegenbild“ aus der Nachkriegszeit sollte zusätzlich der Film ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN herangezogen werden, der explizit an die Tradition des Ufa-Kinos anknüpft.

3. Hintergründe der Produktion des Films

Die Analyse des Films und der Vergleich mit anderen Filmen sollte eingebettet werden in eine Behandlung der allgemeinen Produktionsbedingungen der Filme. Wenn der Frage nachgegangen wird, wie und wo dieser Film realisiert werden konnte und mit welchen Intentionen dieser Film entstanden ist, kann das politische und ökonomische Umfeld über die Frage nach gesellschaftlich dominanten Mentalitäten hinaus aus einem weiteren Blickwinkel heraus untersucht werden. (Vgl. M 6)

Staudte selbst hat seinen Film als „psychologischen Film“ bezeichnet, die Idee sei ihm aufgrund eigener Erfahrungen gekommen. (Vgl. M 5 und M 7) Diese Bemerkungen verweisen auf den politischen Hintergrund der Filmproduktionszeit in Deutschland. Hierzu müßten begleitend zur analytischen Arbeit mit dem Film einige grundlegende Informationen – durch Lehrer- oder Schülervortrag – eingebracht werden.⁵⁰ Eine selbsttätige Schülerarbeit im Unterricht ist mit Hilfe der Materialien möglich:
(vgl. a. M 4 und M 5)

- Welche Probleme der Filmproduktion werden in den Zeitungsanzeigen zum Ausdruck gebracht?
- Welche Voraussetzungen mußten in den verschiedenen Besatzungszonen gegeben sein, um einen Film produzieren zu können?
- Welche Vorstellungen über eine deutsche Filmproduktion werden in den Reaktionen der beiden Besatzungsoffiziere deutlich?

4. Der dargestellte historische Kontext

Die bisherigen Hinweise behandeln den Film ausschließlich als Quelle seiner Entstehungszeit. Für die Arbeit im Geschichtsunterricht, ist es darüber hinaus auch wichtig, die Darstellung geschichtlicher Ereignisse selbst zu thematisieren. Es ist selbstverständlich, daß Staudtes Film nicht als „Dokument“ für die Darstellung einer „historischen Wirklichkeit“ verwendet werden kann. Gleichwohl muß im Zusammenhang mit der Untersuchung und Interpretation des Films als Quelle auch festgehalten werden: Sowohl die dargestellten Lebensverhältnisse im Nachkriegsberlin als auch die dargestellten Kriegereignisse verweisen auf einen sehr realen Hintergrund.

Die zu großen Teilen zerstörte Stadt war nicht bloße Kulisse für die Filmgeschichte: Sie ist reales Umfeld gewesen – sowohl für die Filmproduktion, als auch für den Alltag der Menschen damals.⁵¹ Und die in der Geschichte inszenierte Geislerschießung verweist auf reale historische Ereignisse: Geislerschießungen sind keine Ausnahmereignisse an der Ostfront gewesen. (M 9)

Zur Arbeit im Deutschunterricht

Die Empfehlung, den Film auch im Deutschunterricht zu behandeln, beruht auf einem erweiterten Textbegriff, der auch das Medium Film einbezieht und knüpft unmittelbar an die Ausführungen zur historisch-politischen Bildung – insbesondere bezüglich der Frage nach Kontinuität und Brüchen – an. Dieser Film kann v. a. im Sekundarbereich II behandelt werden, da er beispielhaft für das Bemühen stehen kann, im Bewußtsein der grauenhaften Vergangenheit eine angemessene inhaltliche und formale Ausdrucksform zu finden. Vertreter von Literatur, Film und Malerei und bildender Kunst haben vor demselben Problem gestanden, das „Unsagbare“ in entsprechender Form auszudrücken. Das, was in der Lyrik der Nachkriegszeit durch den Terminus „Poesie des Kahlschlags“ anklingt, galt für Staudte auch für den Film. Gab es in der Literatur „kahlgeschlagene Sprachwälder“, so war auf der Ebene des Films festzustellen, daß mehr als ein Jahrzehnt „erfolgreichen“ Ufa-Films eine große Zahl filmischer Ausdrucksmittel unmöglich gemacht hatte. Staudtes Ausweg aus dieser Situation liegt in der Rückbesinnung auf Traditionen deutschen Filmschaffens, die aus der Frühphase stammen: In den 20er Jahren war der expressionistische Stummfilm zur spezifisch deutschen Filmgattung geworden.

Anders als fast alle Regisseure seiner Zeit versucht Staudte, keine Kontinuität zur erfolgreichen Filmaera der nationalsozialistischen Jahre herzustellen, sondern sich sowohl inhaltlich als auch formal von seinen Kollegen abzugrenzen. Eine Betrachtung des Films unter diesem Blickwinkel könnte gut im Rahmen der Beschäftigung mit der Literatur nach 1945 vorgenommen werden.



Zur Arbeit im Bereich Religion/Werte und Normen

Fragen nach Schuld, Vergebung, Selbstjustiz, Gerechtigkeit, Sühne, (politischer) Verantwortung usw. sind zentrale Fragen für den Religionsunterricht bzw. Werte und Normen. Dieser Film bietet Gelegenheit, über die Fragen von

- Schuld – Strafe – Vergebung,
- persönliche Rache/Selbstjustiz oder gesellschaftliche Strafverfolgung und
- politisch verantwortliches Handeln oder „Zurechtkommen“, je nach situativen Erfordernissen

nachzudenken. Der Film ist gut geeignet als Gesprächsanlaß und -einstieg, wobei historisches Kontextwissen wünschenswert wäre. Insofern bietet sich die Arbeit mit dem Film vor allem dann an, wenn er fächerübergreifend genutzt werden kann.

Materialienanhang:

Hinweise zu den Materialien

Dokumente und Arbeitsmaterialien

- M 1 Sequenzprotokoll
- M 2 Einstellungsprotokoll aus der Sequenz 22
- M 3 Einstellungsprotokoll der Schlußsequenzen 35 bis 37
- M 4 Ein Exposé – Arbeitstitel: Die Mörder sind unter uns
- M 5 Zur Vorgeschichte der Filmproduktion
- M 6 Bericht über die Arbeit am Film
- M 7 Wolfgang Staudte über seine Filmarbeit
- M 8 Exkurs: Filmischer Expressionismus
- M 9 Materialien zur Filmdarstellung: Geislerschießung

Der Film in der Kritik – Zeitgenössische Kritiken

- K 1 Der Tagesspiegel, 16.10.1946
- K 2 Berliner Zeitung, 17.10.1946
- K 3 Neue Zeit, 17.10.1946
- K 4 Vorwärts, 17.10.1946
- K 5 Die Neue Zeitung, München 18.10.1946
- K 6 Allgemeine Zeitung, Mainz 20.5.1947
- K 7 NEX, 02.11.1946
- K 8 Deutsche Film-Rundschau, 5.11.1946
- K 9 Katholischer Filmdienst, Heft 13/1. Jg. 1948
- K 10 Evangelischer Film-Beobachter, 1.5.1949 (Heft 5/1. Jg.)

- K 11 Auszüge aus zeitgenössischen ausländischen Kritiken

Der Film in der Kritik – Retrospektive Kritiken

- K 12 Filmkritik Nr. 1, 1960
- K 13 Filmbewertungsausschuß (1961)
- K 14 Film und Fernsehen, Heft 9, 1987
- K 15 Auszüge aus filmgeschichtlichen Werken

Hinweise zu den Materialien

Die Filmanalyse und -kritik wendet sich in erster Linie an den Pädagogen/die Pädagogin. Sie stellt exemplarisch **eine Form** der systematischen Auseinandersetzung mit dem Film und eine – u. E. treffende – Interpretation dar und liefert auf diese Weise Hilfen bzw. Anregungen, die eigene Filmwahrnehmung und -bewertung zu reflektieren.

M 1 Das Sequenzprotokoll ist zur Orientierung gedacht. Es kann in den Gesprächs- und Arbeitsgruppenphasen die Erinnerung an den Handlungsverlauf im Film, an bestimmte Ereignisse und deren zeitliche Abfolge stützen, um so die Arbeit zu objektivieren.

Die zahlreichen Szenenfotos aus dem Film können ebenfalls genutzt werden, um die Erinnerung, die durch die Filmrezeption hervorgerufenen **Bilder im Kopf**, an konkrete **Bilder im Film** zu knüpfen und damit gesprächsfähig zu machen. (Die Fotografien auf Folie kopiert und über Overhead-Projektor auf die Leinwand geworfen, ermöglichen auch eine Verwendung im Plenum)⁵²

M 2 Das Einstellungsprotokoll aus der Sequenz 22 kann genutzt werden, um exemplarisch deutlich zu machen, wie Staudte Gegenwart und Vergangenheit miteinander in Beziehung setzt bzw. konfrontiert und so Kontinuität darstellt.

M 3 Das Einstellungsprotokoll der Schlußsequenzen soll dazu dienen, die „moralische Botschaft“ des Films detailliert am Filmgeschehen und am gesprochenen Wort entlang herausarbeiten zu können.⁵³

Die Sequenzprotokolle können auch als Anregung genommen werden, für andere Schlüsselsequenzen des Films (etwa Sequenz 6, 7, 8, 9, 19, 21, 23, 24 oder 33) in Arbeitsgruppen vergleichbare Protokolle erstellen zu lassen (Der dafür notwendige erhebliche Zeitaufwand muß allerdings berücksichtigt werden. Deshalb ist dieser Hinweis eher für Fort- und Weiterbildungsseminare oder die universitäre Arbeit gedacht).



M 4 Das Exposé erlaubt es Schüler/Innen, die Unterschiede zwischen ursprünglichem Vorhaben und realisiertem Film selbständig herauszuarbeiten. Die Veränderung der dramaturgischen Struktur und der geänderte Filmschluß werden offenbar und können in die Interpretation des Films einbezogen werden.

M 5 Die Materialien zur Vorgeschichte verweisen auf die politischen und materiellen (ökonomischen) Schwierigkeiten, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit einem derartigen Filmprojekt verbunden waren. Sie ergänzen das Exposé. Die Materialien offenbaren, daß das Projekt in den Westzonen abgelehnt worden war und Staudte den Film bei der DEFA realisieren mußte/konnte. Sie geben ferner die Begründung für die Aufforderung, den Schluß zu ändern, wieder.

Diese beiden Kleinanzeigen werfen zudem ein Licht auf die unterschiedlichen Voraussetzungen für die Neuproduktion eines Spielfilms im Nachkriegsdeutschland – Geld- bzw. Ausrüstungsmangel bestimmten die Arbeit wesentlich – und damit auf die Produktionsbedingungen allgemein.

M 6 Der Bericht über die Dreharbeiten konkretisiert diesen Einblick in die zeitbe-

dingten Produktionsprobleme und zeigt auf, welche Hoffnungen mit dieser ersten deutschen Spielfilmproduktion verbunden wurden.

- M 7 Die Aussagen von Wolfgang Staudte geben Auskunft über seine Intentionen. Die Gegenüberstellung der Äußerungen aus den Jahren 1946 und 1974 erlauben, die Frage nach den Einflüssen der Diskussionen des jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext auf die Fragen und Antworten/Einschätzungen zu stellen. Was unterscheidet die Antworten von Staudte? Inwieweit muß er sich rechtfertigen?
- M 8 Der kurze Exkurs über den filmischen Expressionismus in Deutschland soll es Schülern/Innen ermöglichen, die Frage der Anknüpfung an vorhandene filmische Traditionen und deren Bedeutung zu reflektieren.
- M 9 Der Protokollauszug „zur Sicherheitslage im besetzten Polen“ soll dazu dienen, bei der Auseinandersetzung mit den dargestellten Ereignissen einen Bezug zwischen der im Film dargestellten Erschießungsaktion zum realen historischen Hintergrund zu liefern.

Kurzer Überblick über die Filmkritiken

Im folgenden sind insgesamt 15 Filmkritiken bzw. Ausschnitte aus Kritiken aufgenommen worden, unterteilt in zeitgenössische und retrospektive Kritiken. Die Filmkritiken vermitteln Reaktionen von Menschen, die sich berufsmäßig mit Filmen beschäftigten. Ihre Bewertungen der Filmästhetik wie auch die je spezifischen Wahrnehmungen und Interpretationen der Filmaussage geben ebenfalls – über die je individuelle Ausprägung hinaus – auch Auskunft über „kollektives Bewußtsein“ ihrer Zeit.

Wir haben die zeitgenössischen Kritiken nicht gekürzt, um nicht auf diese Weise durch unsere Bewertung von „wichtigen“ und „unwichtigen“ Passagen gleichzeitig auch unsere Analyse und Interpretation des Films zu „vervielfachen“. Die Kritiken spiegeln die Aufnahme des Films in seiner gesamten Breite wider⁵⁴, ermöglichen dem/der LehrerIn oder KursleiterIn also einen umfassenderen Einblick und Zugriff. Für die praktische Arbeit ist es aber sicher sinnvoll, einzelne Kritiken entsprechend der konkreten Zielsetzung auszuwählen und gegebenenfalls auch zu kürzen.

Die Kritiken/Rezensionen sollten v. a. als Arbeitsmaterialien in den Gruppenarbeitsphasen genutzt werden. Sie können dabei mehrere Funktionen erfüllen:

- Sie ermöglichen, festzustellen, ob sich in dieser Rezeption vergleichbare Wertvorstellungen bzw. Selbst- und Gesellschaftsbilder finden lassen, wie im Film.
- Sie können dazu dienen, die eigenen Analyseergebnisse und Interpretationen mit der zeitgenössischen Rezeption zu vergleichen.

Die retrospektiven Kritiken sind von der Anzahl her weniger umfangreich. Sie können helfen, Fragen an den Film zu formulieren und sollen vor allem dazu dienen, die eigene – ebenfalls retrospektive – Analyse/Interpretation selbstkritisch zu hinterfragen.

Und wie sahen Staudtes Zeitgenossen den Film?

Gelobt wird allgemein die hohe künstlerische Qualität des Films: Formulierungen wie „mit äußerster Sorgfalt gemacht“ und „starkes Feingefühl für optische Möglichkeiten“ (K 1); „mit vielversprechender Besessenheit und hohem künstlerischen Ernst“ (K 3) oder „...es sind Passagen darunter, die so effektiv und künstlerisch angepackt sind, daß während der Vorführung Beifall einbrach“ (K 5) sowie „Der Film ist ausgezeichnet photographiert. Er ist naturalistisch, nackt, ohne Umschweife, nüchtern, trocken und bis ins kleinste präzise.“ (K 6) kennzeichnen die Kritik. Die Anerkennung gipfelt in der Aussage: „Mit solch beispielhaftem Elan ist hier gearbeitet worden, daß sozusagen mit einem einzigen Sprung der Anschluß an die einstige große deutsche Produktion gewonnen wurde, die dem deutschen Film Weltgeltung verschaffen hat.“ (K 2)

In dieses allgemeine Lob, das zunächst auf die Arbeit des Regisseurs und des Kameramanns zielte, werden zumeist auch die Leistungen der Schauspieler einbezogen.

Wolfdietrich Schnurre schließt an das Lob der künstlerischen Qualität aber zugleich auch seine Kritik an: „Aber statt die Tendenz (das Aufzeigen des deutschen Standpunktes der Welt gegenüber) dem Künstlerischen gleichzusetzen und beides aufeinander abzustimmen, ließ man das Tendenziöse vom Künstlerischen überwuchern und was entstand, war eine symbolträchtige Ausrede. Hier hätte klarer geantwortet werden müssen ...“ (K 8) Diese klarere Antwort erwartete er v. a. vom

Filmschluß, der „statt einer präzise formulierten Antwort ein schwerlastiges Fragezeichen“ liefere! Und ähnlich, wenn auch nicht so weitgehend Friedrich Luft, der ebenfalls die Klarheit vermißt: „Er bleibt ein Versuch und macht (...) als ganzes nicht klarer und befreit uns nicht.“ (K 1)

„Klarheit“ – ein Begriff der sich auch in der Kritik der „Neuen Zeit“ (K 3) findet: Die Kritiker suchen in diesem Film, was viele Menschen damals suchten: Orientierung und Perspektiven – hier: Klarheit – für die Gegenwart und Zukunft – und dies angesichts einer verbrecherischen Vergangenheit, der man sich zu stellen hatte. Sie vermissen am Film genau das, was dieser als Problem thematisiert und als Ausdruck seiner Zeit nicht „klar“ beantworten kann. Der Weg, den der Film (Staudte) aufzeigt – und der z. T. gesellschaftliche Realität ist/wird – vermittelt sich den Kritikern scheinbar nur gebrochen – reicht ihnen v. a. nicht aus, ist ihnen nicht deutlich genug.

Ein Frage bleibt angesichts dieser Reaktionen: Dieser Wunsch nach „Klarheit“, nach etwas/einem das/der den Weg weist – drückt sich darin nicht noch ein Rest autoritärer Fixierung aus?

Damit ist zugleich auch die Frage der Identitätsbildung aus der Aufarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit, die Frage nach dem historischen Bewußtsein, angesprochen: „Das Sich-wieder-Aufrichten aus der entsetzlichen Niederlage spricht als gegenwärtiges Bewußtsein aus jedem Blick und jeder Geste. Gewiß, das Leben geht auch als solches weiter, aber es bezieht seine Impulse aus einer neuen geistigen Ausrichtung, die alten Reserven sind restlos aufgezehrt. Hier wird bewiesen, daß man nicht mehr so weiterleben kann wie früher.“ (K 2)

Die Auseinandersetzung mit den Verbrechen der Vergangenheit: Niemand kann, will sich ihr verschließen: „... mit allen Bleigewichten behängt“ (K 1) ist der Film für Friedrich Luft. Aber während der Film für den „Vorwärts“-Kritiker eine „tiefernte Mahnung zur Wachsamkeit“ (K 4) ist, stört gerade dieses „Tendenziöse“ den Kritiker der „Allgemeinen Zeitung Mainz“, der den Film lieber „... in eine wahrhaft künstlerische Sphäre hinein(...)führen (möchte), in eine Sphäre, die so fern und so abseits der politischen Tendenz liegt wie das Gute dem Bösen.“ (K 6)

Zwischen dieser Aussage und der folgenden: „Die Aufgabe ist ihm (Staudte) zu unerbittlich ernst, die ihm hier am ersten deutschen antifaschistischen Film zufällt: Abzurechnen,

wachzurütteln, aufzuräumen, Seelenschutt beiseite zu schaffen und vor allem, die neue deutsche Haltung zu dokumentieren.“ (K 3) liegt ein Dissens, der sich in den folgenden Jahren verschärfen wird: Wie weitgehend und in welcher Weise darf/soll Film politische Stellung nehmen zur deutschen Vergangenheit? Ende der 40er Jahre wird dieser Konflikt deutlicher: Nun paßt der Film nicht mehr so recht in die (politische) Landschaft der Westzonen – so zumindest deuten die Zuschauerreaktionen an, die der kirchliche Rezensent 1949 als „Vox populi“ wiedergibt. (K 10) Diese und die Kritik aus dem evangelischen Film-Beobachter (K 9) konzentrieren sich zugleich selbst auf die individuelle Schuldfrage, nicht mehr auf die Frage nach einer politischen Stellungnahme oder gar einer „neuen Haltung“.

„Die neue Haltung“ zu dokumentieren, war aber zumindest auch ein Anliegen Staudtes: Seine Auswahl von Reaktionen aus dem Ausland (K 11) deutet darauf hin. Staudte sieht sich darüber hinaus – in den 50er Jahren – mit seinem kritischem Film einem starken Legitimationsdruck ausgesetzt.

Der Film in der Rückschau

Wenn aus heutiger Sicht dem Regisseur und dem Film, und besonders dem Filmende der Vorwurf der lediglich „kleinbürgerlich-idealistischen Grundhaltung“ (Klaus Kreimeier) und der fehlenden Analyse des Faschismus gemacht wird, (Vgl. K 15) liegt dem eine politische Haltung zugrunde, die Geschichte nutzt zur Legitimation der eigenen Position in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen und die Entstehungssituation des Films 1946 erkennt: Wird von einem Künstler nicht zuviel erwartet, unmittelbar nach dem Ende von Faschismus und Krieg selbige in ihrer Komplexität erfaßt und in einem Kunstwerk verarbeitet zu haben?

Karsten Witte fragt da in der ZEIT schon genauer: „Provoziert von der ungeprüften, bruchlosen Integration der Nazi-Würdenträger in die Nachkriegsdemokratie, löst Staudte diesen politischen Konflikt des Opportunismus, der Anpassung anklagend, nicht analytisch. Aber wie sollte der moralische Appell, auf so schwachem Resonanzboden, nicht gleich verhallen? Wie soll man dem Rufer vorwerfen, er rief zu leise, wo kaum einer zuhört?“⁵⁵

In den frühen 60er Jahren, mit der Wiederaufführung – nach Jahren des Vergessens (?)

– findet der Film erneut Resonanz: Zwei gegensätzliche Stellungnahmen offenbaren die veränderten Blickwinkel und Interessenhintergründe: Für den Film-Bewertungsausschuß ist der Film ein „filmkünstlerisches Dokument“ aus einer vergangenen Zeit, der „zur Bewältigung der ‚unbewältigten Vergangenheit‘ beitragen“ kann – und der genutzt wird, um in der Zeit des Kalten Krieges zu „beweisen“, „wie tief die Filmproduktion der Sowjetzone (...) abgesunken ist“ (vgl. K 13). Für Theodor Kotulla in der „Filmkritik“ ist der Film – ähn-

lich wie für die späteren Kritiker – ein Beleg gerade dafür, „daß es diesen neuen deutschen Film bis heute nicht gegeben hat ...“ (vgl. K 12). In beiden Kritiken wird Geschichte/der Film legitimatorisch benutzt.

Helmut Ullrichs Ausführungen (K 14) versuchen auch mit der „Verteidigung“ des Films die eigene Position in der politischen Auseinandersetzung zu legitimieren. Er bemüht sich aber darüber hinaus, die eigenen Erfahrungen zu reflektieren.

Materialien

M 1: Sequenzprotokoll

Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Min.
0	Titel, Credits, Zwischentitel: <i>Berlin 1945, Die Stadt hat kapituliert</i>	00.00 – 01.17	1.17
1	Schwenk über Trümmergrundstück. Ein Mann, Dr. Mertens, geht auf ein Kabarett zu.	01.17 – 02.12	0.55
2	Überfüllter Zug erreicht Bahnhof. Ankunft Susanne Wallners im zerstörten Berlin	02.12 – 08.50	1.38
3	Hausflur. Abwertende Beobachtung des betrunkenen Dr. Mertens durch seine Nachbarn	03.50 – 05.02	1.12
4	Werkstatt von Mondschein. Wiedersehen mit Susanne Wallner	05.02 – 06.04	1.02
5	Treppenhaus. Eine Mieterin erklärt Herrn Timm, daß Susanne Wallner Mertens' Wohnung bewohnt habe, bevor sie 1941 in ein KZ deportiert worden sei.	06.04 – 06.46	0.42
6	Werkstatt. Susanne und Mondschein. Gespräch über sinnstiftende Werte/Ziele beim „Neuanfang“.	06.46 – 08.32	1.46
7	Susannes Wohnung. Auseinandersetzung mit Mertens über ihr Recht zu bleiben.	08.32 – 14.37	6.05
8	Kabarett. Mertens betrinkt sich und philosophiert über ...	14.37 – 18.30	3.53
9	Werkstatt. Mondschein spricht mit dem skeptischen Mertens über den Sinn seiner Arbeit.	18.30 – 21.40	3.10
10	Susannes Wohnung. Sie putzt. Mertens ist von ihrem „Aufbauwillen“ befremdet.	21.40 – 24.51	3.11
11	Dachgeschoßwohnung Timms. Mondschein sucht Rat bei diesem „Wahrsager“, für dessen Kunst nach eigener Aussage „Hochkonjunktur“ besteht.	24.51 – 26.02	1.11
12	Susannes Wohnung. Sie findet einen Brief, adressiert: „ <i>Frau Hauptmann Elise Brückner, nach meinem Tod zu übergeben.</i> “	26.02 – 26.48	0.46
13	Timms Zimmer. Dieser „weissagt“ Mondschein baldiges Wiedersehen mit dem Sohn.	26.48 – 30.21	3.33
14	Werkstatt. Mertens (betrunken) bei Mondschein ...	30.21 – 31.14	0.53
15	Susanne in freudiger Erwartung Mertens. Enttäuschung, als dieser betrunken erscheint.	31.14 – 31.36	0.22
16	Hausflur. Hausbewohner echauffieren sich über Mertens.	31.36 – 31.46	0.10

Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Min.
17	Susannes Wohnung. Sie lehnt Mertens' Aufforderung zum gemeinsamen Trinken ab.	31.46 – 31.59	0.13
18	Hausflur. Zwei Hausbewohner – ihre Köpfe sind nur als verzerrter Schattenriß auf der Flurwand zu erkennen – „klatschen“ über die „Liebesbeziehung“ von Susanne und Mertens.	31.59 – 32.19.	0.20
19	Susannes Wohnung. Susanne und Mertens am gedeckten Tisch. Streit über den Brief. Versöhnung auf der Straße vor der Ruinenlandschaft, die schließlich von den Oberkörpern des „glücklichen Paares“ verdeckt wird.	32.19 – 36.35	4.16
20	Parallelmontage. Krankenhaus: Mertens wird angesichts eines stöhnenden Kranken ohnmächtig./Haus Brückners: Susanne übergibt den Brief, erfährt, daß Brückner (wohlhabend) lebt.	36.35 – 39.15	2.40
21	Susannes Wohnung. Sie arbeitet am Zeichenbrett und erzählt Mertens, daß Brückner lebt.	39.15 – 41.35	2.20
22	Mertens in Brückners Wohnung. Essen mit der Familie. Brückner erzählt heroisch von seiner Kriegsverletzung, gibt Mertens die Pistole zurück, die dieser ihm damals überlassen hatte. Mertens bleibt stumm, tritt wie betäubt den Heimweg an.	41.35 – 45.23	3.48
23	Susannes Wohnung. Gespräch mit Mondschein über den Sinn ihrer „Opferbereitschaft“ gegenüber Mertens.	45.23 – 49.20	3.57
24	Büro von Brückner: Mertens kommt. „Strohwitwer“ Brückner läßt sich von ihm durch die Trümmerlandschaft zu einer Bar führen. Mertens will Brückner erschießen. Das Auftauchen einer Frau, die einen Arzt sucht, hindert ihn. Mertens begleitet die Frau.	49.20 – 53.51	4.31
25	Wohnung der Frau. Mertens behandelt das kranke Kind.	53.51 – 57.50	3.59
26	Kabarett. Brückner amüsiert sich mit Tänzerinnen.	57.50 – 59.17	1.27
27	Wohnung der Frau. Mertens lehnt Bezahlung ab, verläßt ausgeglichen Mutter und Kind.	59.17 – 1.00.12	0.55
28	Susannes Zimmer. Mertens erklärt, daß er sie liebe.	1.00.12 – 1.01.58	1.46
29	Schaufenster von Mondscheins Werkstatt. Dieser wird in einem Sarg aus seinem Laden getragen.	1.01.58 – 1.02.51	0.53
30	Susannes Wohnung. Weihnachten. Mertens beschließt erneut, Brückner zu erschießen. Brief von Mondscheins Sohn kommt an.	1.02.51 – 1.08.35	5.44
31	Weihnachtsgottesdienst in einer zerbombten Kirche. Mertens, abseits stehend, wendet sich beim Anstimmen von „Stille Nacht“ ab.	1.08.35 – 1.09.36	1.01
32	Brückners Fabrik. Dieser hält eine idealistisch-humanistische Weihnachtsansprache vor seinen Beschäftigten.	1.09.36 – 1.11.00	1.24

Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Min.
33	Überblendung: Weihnachten 1942 in Polen. (Hauptmann) Brückner ordnet die Erschießung von polnischen Zivilisten an, (Unterarzt) Mertens bittet vergeblich um Widerruf des Befehls und wird Zeuge der Exekution. Einblendung des Erschießungsberichts: „36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder. Munitionsverbrauch: 347 Schuß MG-Munition.“ Angriff des Dorfes durch feindliche Truppen. Unterholz/Wald. Der verwundete Brückner bittet Mertens um dessen Pistole, weil er nicht in Gefangenschaft geraten will, und überreicht ihm einen Abschiedsbrief an seine Frau.	1.11.00 – 1.15.42	4.42
34	Susannes Wohnung. Sie liest im Tagebuch Mertens', verläßt hastig die Wohnung. Die Kamera erfaßt die letzte Eintragung: „Brückner lebt! Die Mörder sind unter uns! Weihnachten 1945!“	1.15.42 – 1.16.17	0.35
35	Brückners Fabrik. Das Eintreffen Susannes verhindert Mertens Selbstjustiz .	1.16.17 – 1.18.47	2.30
36	Fabrikhof. Schlußdialog. Susanne: „Hans, wir haben nicht das Recht zu richten! Mertens: Nein, Susanne, aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrage von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen!“	1.18.47 – 1.19.10	0.23
37	Bildmontage: Brückners Gesicht in Nahaufnahme, seine Hände umklammern ein Gitter, das sich in ein Gefängnisgitter verwandelt. Dieses Bild wird nacheinander durch folgende Motive überblendet: Frau mit Kind, Kriegsversehrte, Soldatenfriedhof. Schlußbild: Drei Holzkreuze, Kamera fährt auf sie zu, bis Querbalken des mittleren Kreuzes bildfüllend ist.	1.19.10– 1.20.00	0.50

M2: Einstellungsprotokoll aus der Sequenz 22:

Brückner überreicht Mertens die Pistole – Konfrontation der Gegenwart mit der Vergangenheit

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlungsort, -personen -geschehen	Kamera- -einstellung -perspektive -bewegung	Dialog Musik/Geräusche
1	08	Brückners Arbeitszimmer. Brückner sitzt an seinem Schreibtisch und raucht Zigarre.	Nahaufnahme	Br.: „Na, Sie rauchen ja wohl Zigaretten. Ich muß das Zeug nämlich wegschließen. Mein Ältester ist schon soweit. Neulich hab' ich den Lausebengel doch tatsächlich mit einer amerikanischen ...
2	15	Mertens sitzt Brückner in einem Ledersessel gegenüber. Er nimmt eine von Brückner angebotene Zigarette und zündet diese mit einem Streichholz an.	Nahaufnahme	... Zigarette im Mund erwischt. Und hier habe ich noch etwas für Sie, mein lieber Doktor. Kennen Sie sie wieder?
3	13	Brückner holt aus einem Schreibtischfach die Pistole heraus, die ihm Mertens im Krieg gegeben hatte. Er steht auf, geht mit der Pistole in der Hand auf Mertens zu.	Obersicht. Von einer Nahaufnahme leitet ein Linksschwenk in eine Großaufnahme der Pistole über. Mit einer Schärfenverlagerung endet der Schwenk in einer Großaufnahme von Mertens Gesicht. Die Pistole in Brückners Hand ist unscharf im rechten Vordergrund zu sehen.	Ja, ich hab' mich nicht entscheiden können, sie wegzugeben. Da hängen zu viele Erinnerungen dran. In den schlimmsten Stunden meines Lebens habe ich sie angesehen ...
4	13,5	Brückner steht Mertens gegenüber. Mertens erhebt sich und ist unscharf im linken Bildanschnitt zu sehen.	Großaufnahme	... und mich gefragt, soll mir das Ding denn nun wirklich den Tod bringen. Na, lieber Doktor, da haben Sie Ihr Eigentum wieder. Sie sind der einzige, dem ich sie ausliefere. Aber lassen Sie sich nicht erwischen damit!
5	47,5	Mertens Gesicht	Die Kamera fährt auf Mertens zu und erfaßt sein starres Gesicht in Großaufnahme. Kurze Unschärfe während der Fahrt. Eine Milch- bzw. Nebelblende am rechten Bildrand umfaßt Mertens frontalen Blick in die Kamera.	Ja, ja mein Lieber, es ist ein eigenartiges Gefühl, wieder mal eine Waffe in der Hand zu halten.“ <i>Am Ende der Kamerafahrt und mit den letzten Worten Brückners setzt eine Tonmontage ein: Pfeifen von Granaten, Detonationen, Sirenengeheul, übergehend in Sondermeldungsfanfaren und die Erkennungsmelodie der Wochenschauen, dann übergehend in das Lili-Marlen-Thema, dazwischen heulende Sirenen und schreiende Menschen.</i>
6	17	Ratten zwischen Trümmern. Mertens wendet sich ab und entfernt sich schwankend auf der mit Trümmern übersähten Straße.	Überblendung Obersicht Ratten spielen in einer halbnahen Einstellung zwischen Trümmern. Ein vertikaler Kameranachschwenk erfaßt Mertens und zeigt ihn in einer halbtotalen Einstellung.	<i>Scheppernde Klaviermusik.</i>

M 3: Einstellungsprotokoll der Schlußsequenzen 35 – 37 des Films

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlungsort, -personen -geschehen	Dialog	Musik/Geräusche	Kamera-einstellung -perspektive -bewegung
1	15,8	<p>35. Sequenz</p> <p>Brückner steht auf dem Podium in der Fabrikhalle und beendet seine Ansprache.</p> <p>Brückner verläßt das Podium</p> <p>Die Belegschaft dankt. Brückner geht, nach allen Seiten grüßend, durch den Raum.</p>	<p>Br.: Und nun meine Lieben, wünsche ich Euch allen ein recht frohes und gesegnetes Weihnachtsfest.</p>	<p>Gemurmel und Schritte der Menschen</p> <p>Halbnah bis Nah</p> <p>Brückners Pfeifen und seine Schritte sind zu hören</p> <p>Brückners Pfeifen</p>	<p>Halbtotale über die Köpfe der Belegschaft auf Brückner, leichte Untersicht. Kamera folgt Brückner (mit Schwenk nach unten rechts) in die Menschenmenge</p>
2		<p>Mertens öffnet eine Gittertür im dunklen Flur und lehnt sich schließlic in einer Nische an die Wand;</p> <p>Mertens versteckt sich in der Nische</p>			
3	71,6	<p>Brückner kommt pfeifend den Gang herunter. Er erkennt Mertens, bleibt stehen und wendet sich ihm zu.</p> <p>Mertens steht vor ihm, von ihm ist nur – links versetzt hinter Brückner an der Wand – der Schatten zu sehen, im Bild bleiben Brückners Oberkörper und Gesicht.</p> <p>Brückner weicht zur Wand zurück.</p>	<p>Br. (überrascht): Nanu, Mertens, Sie hier? Haben Sie auf mich gewartet? Es ist nett, mein Lieber, daß Sie gekommen sind. Wir werden zusammen feiern, im Kreis der Familie. Was zu trinken hab' ich! (irritiert): Was ist Ihnen denn? Was stieren Sie mich denn so an? Hab' ich Ihnen was getan? Me. (kalt): Es ist ein eigenartiges Gefühl, eine Waffe in der Hand zu halten.</p> <p>Br.: Sind Sie denn verrückt geworden? Was reden Sie denn da? Um Gottes willen, nehmen Sie doch die Hand aus der Tasche! (ängstlich): Sie haben ja eine Pistole in der Hand! Mertens, was wollen Sie denn von mir? Brauchen Sie Geld? Wollen Sie..</p>	<p>Brückner geht auf die Kamera zu: die Einstellungsgröße verändert sich von Halbtotale bis Nah</p>	

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlungsort, -personen -geschehen	Dialog	Musik/Geräusche	Kamera- -einstellung -perspektive -bewegung
			<p>Me. (ihm ins Wort fallend, drohend): Ich fordere Rechenschaft, Herr Hauptmann Brückner!</p> <p>Br.: Rechenschaft? Wofür Rechenschaft?</p> <p>Me. (hart): 36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder, Munitionsverbrauch 347 Schuß!</p> <p>Br.: Ja, aber was denn, um Gottes Willen, da war doch Krieg, da waren doch ganz andere Verhältnisse! Was habe ich denn heute damit zu tun? Jetzt ist doch Frieden, wir haben doch Weihnachten, Friedensweihnachten!</p> <p>Br. (schreit auf): Mertens, um Himmels Willen, ...</p>		
4	03,3	Brückner weicht an die Wand zurück, Mertens geht auf ihn zu, sein Schatten wird dabei immer größer, bis er die ganze Person Brückner verdeckt.	... meine Frau, die Kinder, was haben denn die Kinder damit zu tun?	Susannes Schritte	Susanne läuft auf die Kamera zu, bis ihr Gesicht in Großaufnahme bildfüllend ist.
5	01,4	Mertens wendet den Kopf zu Susanne.	Su. (schreit): Hans!		Großaufnahme von Mertens Gesicht
6	01,6	Susanne sieht ihn mit erschreckten großen Augen an.			Großaufnahme von Susannes Gesicht
7	01,6	Brückner blickt ängstlich zwischen beiden hin und her.			Großaufnahme von Brückners Gesicht, Mertens Schatten im Hintergrund
8	02,5	Mertens blickt zu Brückner zurück.			Großaufnahme
9	02,1	Brückners Gesicht			Großaufnahme
10	03,4	Mertens wendet sich langsam von Brückner ab, Susanne zu.			Großaufnahme von Mertens Gesicht

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlungsort, -personen -geschehen	Dialog	Musik/Geräusche	Kamera- -einstellung -perspektive -bewegung
11	03,1	Susanne schließt die Augen und lehnt sich erleichtert an die Wand zurück			Großaufnahme
12	02,5	Mertens Schatten „zieht sich von Brückner zurück“			Großaufnahme
13	20,5	Susanne lehnt an der Wand, blickt zu Mertens, der schließlich von rechts ins Bild tritt und Susannes Kopf in den Arm nimmt. Diese lehnt sich lächelnd an ihn an. Beide gehen Arm in Arm davon.	Me. (seufzend) : Ich danke dir, ... Susanne.		Nah. Zunächst nur Susanne im Bild, dann beide, gehen auf die Kamera zu, bis sie Bildausschnitt abdecken.
		36. Sequenz			
14	23,3	Susanne Wallner und Mertens vor dem Fabrikgebäude. Sie gehen über den Hof, bleiben stehen und sehen sich an.	Su.: Hans, wir haben nicht das Recht, zu richten. Me.: Nein, Susanne. Aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen! Br.: Was denn ...? Was ...	In die letzten Worte bricht Brückners Stimme ein.	Zunächst halbnah. Die beiden gehen auf die Kamera zu. Als sie stehen bleiben, fährt die Kamera auf sie zu, bis die Gesichter in Großaufnahme das Bild füllen. Beide werden im Profil gezeigt.

Nr.	Zeit	Handlungsort, -personen -geschehen	Dialog	Musik/Geräusche	Kamera- -einstellung -perspektive -bewegung
15	50	<p>37. Sequenz</p> <p>Brückner steht im Gang des Fabrikgebäudes, zunächst noch an der Wand, dann geht er bis an ein Gitter vor und umfaßt die Gitterstäbe. Während weiterer Unschuldsbeteuerungen schieben sich von den Seiten und von unten schwarze Abdeckmasken in die noch immer gleiche Einstellung und rahmen nun den an den Gitterstäben sich festklammernden Brückner ein. In einer Doppelbelichtung werden in der rechten Bildhälfte Frauen und Kinder sichtbar, und im selben Moment sind aus den Abdeckmasken deutlich Mauern geworden, von denen Brückner, noch immer rufend, nun endgültig umgeben ist: Er steht hinter einem Gefängnisfenster. Diese Einstellung wird durch Überblendungen und Doppelbelichtungen von zwei Soldaten, Messengräbern und Grabkreuzen abgelöst. Nach einer letzten Überblendung fährt die Kamera bis zur Unschärfe an ein großes schwarzes Kreuz heran, so daß es das ganze Filmbild ausfüllt.</p>	<p>Was wollen sie denn von mir? Ich bin doch unschuldig. Hören Sie, ich bin doch unschuldig! (mehrmals)</p>	<p>Musik setzt ein, übertönt Brückners Unschuldsbeteuerungen, die weiterhin im Hintergrund zu hören sind.</p>	<p>Brückner halbnahe, geht auf die Kamera zu, diese fährt zurück. Einstellungsgroße bleibt dadurch gleich. Als Brückner am Gitter steht, setzt die Bildmontage ein.</p>
	13	<p>Bis in diese Schwarzblende hinein ist den Bildern eine düstere, bedrohliche Musik unterlegt.</p>			<p>Ablende</p>

M 4: Ein Exposé

Arbeitstitel: Die Mörder sind unter uns

Berlin im Herbst 1945!

Ein verrosteter Stahlhelm zwischen wildwucherndem Unkraut! Auf unscheinbaren Erdhügeln ein einfaches Kreuz aus Holzleisten zusammengenagelt. Ein Strauß verwelkter Blumen in einem Einmachglas – das ist die letzte Ruhestätte dieser Toten am Rande der Straße.

Hier herrscht nicht die weihevollte Stille eines Friedhofes. Der Klang gestopfter Trompeten dringt aus einem nahen Tanzlokal herüber und vermischt sich mit der Melodie des Alltags.

Hier ist kein Verharren in stiller, ehrender Andacht. Menschen hasten und drängen achtlos vorbei – im harten Kampf um eine neue Existenz, den Blick in die Zukunft gerichtet.

Von den Trümmerresten der Häuser schreien grelle Plakate: Aufbauen!

Unberührt von dieser kategorischen Forderung des Tages lebt Dr. Mertens sein eigenes, verschlossenes, zielloses Dasein. Die kleine Atelierwohnung, die er seit den Tagen der Kapitulation in Besitz genommen hat, trägt noch immer alle Spuren der vergangenen Kampfhandlungen.

Einen entscheidenden Einbruch in dieses Leben voller Unrast und Verirrung bringt die plötzliche Rückkehr der rechtmäßigen Besitzerin der Wohnung. Susanne Wallner, trotz eines eigenen harten Schicksals ungebrochen und von einem unerschütterlichen Glauben an eine bessere Zukunft erfüllt, steht eines Tages dem Manne gegenüber, der in so skrupelloser Weise von ihrem Eigentum Besitz ergriffen hat und der sich nun mit kränkendem Zynismus beharrlich weigert, die Wohnung zu räumen.

Und so kommt es, daß diese beiden gegensätzlichen Menschen unter einem Dache leben. Alle Versuche des Mannes, sich in die Bahnen einer bürgerlichen Existenz einzuordnen, scheitern immer wieder. Doch Susanne Wallner erkennt sehr bald, daß Dr. Mertens zu jenen Menschen gehört, die aus einem unseligen Kriege heimgekehrt sind mit Verwundungen, die nicht sichtbar sind, deren Heilung aber viel Verständnis und liebevolle Pflege verlangt. Ihr erscheint dieser Mann in seiner Zerrissenheit wertvoller als jene, an denen

die grauenvollen Erlebnisse der Vergangenheit spurlos und ohne Wirkung vorübergegangen sind.

Aber was in Susanne mit einfachem menschlichen Mitgefühl, mit fraulicher Fürsorge und Hilfsbereitschaft begann, endet mit einer großen, alles verzeihenden Liebe. Und so reift in Dr. Mertens die Erkenntnis, daß in dieser Stadt der Ruinen unzerstörbare Werte erhalten sind, um deren Willen es sich lohnt zu leben und mitzuhelfen an der Schaffung einer neuen Lebensordnung.

In dem Augenblick aber, da es den Anschein hat, daß sich das Leben dieser beiden Menschen in geordnete, bürgerliche Bahnen einfügen will, – kreuzt ein Mann ihren Lebensweg. Es ist der Fabrikant Ferdinand Brückner! In seiner herzerfrischenden, etwas lauten Art ist er der Typus des braven und soliden Bürgers in gehobener Stellung. Mit viel Sinn für alles Gemütvolle steht in seinem unkomplizierten Innenleben wie in seiner Wohnung alles am rechten Platz. Die Klassiker wohlgeordnet im Bücherschrank, die Bronzebüsten von Beethoven, Haydn und seit kurzem auch wieder Mendelssohn in seinem Musikzimmer. Als vorbildlicher Ehemann, zärtlicher Familienvater und loyaler Betriebsführer ist er ein Mann, der überall die größte Hochachtung genießt.

Aber durch ihn ist in Dr. Mertens ein Erlebnis mit elementarer Gewalt wieder lebendig geworden, und hat die nur scheinbar vernarbte Wunde aufgerissen, – denn er kennt diesen Ferdinand Brückner von einer anderen Seite. – Immer stärker verdichtet sich in ihm die Forderung seines Gewissens, diesen Menschen, der hier in der Heimat als Muster bürgerlicher Wohlanständigkeit ein geruhames Leben führt, zu beseitigen. Unter diesem Zwang vollzieht sich nun alles weitere Geschehen. ...

Der Novembersturm peitscht den Mörtelstaub aus den Trümmern hoch und jagt ihn in dichten, grauen Wolkenfetzen über das endlose Ruinenfeld, durch das sich zwei Männer – es sind Dr. Mertens und der Fabrikant Brückner – mühsam ihren Weg bahnen, um die Häuser der Vorstadt zu erreichen, die sich am Horizont



als blasse Silhouette abheben. Sie befinden sich auf dem Wege zu einer jener zweifelhaften Vergnügungsstätten, die zu den unwürdigen Erscheinungen der Nachkriegszeit gehören. Hier will Dr. Mertens seine Absicht ausführen. Die Einladung des Fabrikanten, diesen Abend gemeinsam zu verbringen, kam ihm gelegen Aber das Schicksal wollte es anders.

In dem Augenblick, als Dr. Mertens die Waffe gegen Brückner erhebt, wird von einer verzweifelten Mutter, deren Kind mit dem Tode ringt, ein Arzt gesucht. Die Pflicht gebietet Dr. Mertens, sofort zu helfen, und zum zweiten Male nimmt ihm die Vorsehung die Waffe aus der Hand, die er schon einmal gegen diesen Mann gerichtet hat.

Er ist mit der Absicht gekommen, einen Menschen zu töten – aber er hat in dieser Nacht einem Kind das Leben gerettet.

Weihnachten 1945!

Aufgewühlt und von den widerstrebendsten Gefühlen bedrängt, irrt ein Mann durch die verschneite Stadt. Er geht an leblosen Fassaden vorbei, aus deren dunklen Öffnungen das Grauen vergangener Tage starrt. Nur aus wenigen Fenstern scheint das Licht brennender Weihnachtskerzen auf die Straße. Rundfunkmusik – weihnachtliche Chöre – wehen an ihm vorbei. In der Ferne läuten Kirchenglocken die heilige Weihnacht ein, das Fest des Friedens.

Dr. Mertens steht vor einer Kirchentür. Er betritt die Kirche. Ohne Anteilnahme blickt er auf die andächtige Menge und hört wie aus weiter Ferne die Worte: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen

Friedlos wandert er weiter. Vorbei an ausgebrannten Panzern und abgewracktem Kriegsgewehr – ohne Ziel – aber in seinem Inneren mahnt eine Stimme immer nachdrücklicher, immer fordernder, an die versäumte Pflicht.

So kommt Dr. Mertens zu der Fabrik des Ferdinand Brückner. Auch hier in der großen Halle Weihnachtsstimmung. Die Belegschaft ist versammelt und lauscht ergriffen den Worten Brückners, der im strahlenden Glanz zweier großer Weihnachtsbäume seiner Belegschaft in schönem Pathos eine Rede hält. Er spricht vom Weihnachtsfest, dem fest der Liebe, dem Fest der Versöhnung!

Da fällt ein Schuß

Der Schwurgerichtssaal ist gedrängt voll. Der Staatsanwalt spricht und preist die hohen Tugenden des Mannes, der durch feige Mordhand am Heiligen Abend des Jahres 1945 dahingerafft wurde – dem ersten Fest des Friedens und der Versöhnung nach so langen blutigen Jahren.

Und dann erhält der Angeklagte Dr. Mertens das Wort. Er schildert ein Weihnachtsfest im Jahre 1942. Es war in Polen ...

In der straff sitzenden Uniform eines Hauptmanns der Reserve steht Ferdinand Brückner in der Stube eines Bauerngehöftes vor einem Weihnachtsbaum und ist andachtsvoll damit beschäftigt, ihn mit Lametta zu schmücken. Aber zur gleichen Zeit dringen auf seinen Befehl Soldaten wahllos in die Heime der Bewohner des kleinen Ortes ein und fangen sie, ob Mann, ob Frau, auf der Straße ab und treiben sie auf dem Anger zusammen. Eine Maßnahme, zu der sich dieser gemütvollere Hauptmann infolge „einiger unliebsamer Vorkommnisse“ veranlaßt sah. Ohne das Weihnachtsfest, das in erster Linie dem Gedenken der Lieben in der Heimat gilt, zu unterbrechen, werden noch am selben Abend 100 unschuldige Männer, Frauen und Kinder liquidiert!

Ohnmächtige Schreie unschuldiger Menschen zerreißen die Stille der heiligen Nacht und der Gesang des schönen Liedes „Stille Nacht, heilige Nacht“ vermischt sich mit dem entfernten Knattern der Maschinenpistolen

„Die Mörder sind unter uns“! So schließt der Angeklagte seinen Bericht. – „In der Maske biederer Bürger – als muntere Schwätzer gegen Krieg und Chauvinismus, als betriebsame Mitarbeiter an einer friedvollen Zukunft – tragen sie heute wieder mit heuchlerischem Anstand den zivilen Rock. Aber wirklich passen wird ihnen immer nur – die Uniform! Ihr Element ist der Krieg und ihre höchsten Ideale – Raub und Mord!“

Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück!

An der Wand, hinter dem Richtertisch, dort wo das Bild des blutigsten Amokläufers der Geschichte hing, steht heute die Göttin der Gerechtigkeit abwartend und wägend – mit verbundenen Augen.

Alle Rechte: Wolfgang Staudte Produktion. Berlin-Wilmersdorf, Nassauischestr. 65 (1946)

Aus: Egon Netenjakob u. a. (Hg.): Staudte. Edition Filme 6, Berlin 1991

M 5: Zur Vorgeschichte der Filmproduktion

Staudte äußerte sich in einem Interview im Mai 1974 zur Vorgeschichte des Films:

Das Kriegsende haben Sie in Berlin erlebt. Es heißt, daß Sie damals schon den Stoff für Ihren ersten Nachkriegsfilm, DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, ausgearbeitet hatten. Offensichtlich sind in diesem Stoff sehr viele eigene Erlebnisse eingeflossen?

Ein eigenes Erlebnis war, daß ich mal einem SS-Obersturmbannführer, der ziemlich angetrunken war, in die Falle gelaufen bin. Das war im Großen Schauspielhaus. Ein Freund von mir hat da die Kantine kommissarisch bewirtschaftet, und der hatte immer Cognac und Zigaretten und so was. Als ich mich da mal reintraute, waren ein paar angetrunkene SS-Leute drin. Einer von diesen Ärschen zog seine Wumme raus und hielt die mir vors Gesicht: »Du Kommunistensau, jetzt knall ich Dich ab.« Die anderen haben ihn davon abgehalten, und er wurde auch wieder friedlich und sagte: »Wenn der Scheiß vorbei ist, dann kümmer dich wieder um meine Apotheke.« Das war der Apotheker von der Ecke Friedrichstraße/Schumannstraße. Ich habe mich dann verkrümelt und gedacht, was wohl passiert, wenn ich den später mal erwische, denn es war ja klar, daß alles bald zu Ende sein würde. Ich habe ihn später nicht erwischt, denn er war dann tot.

Sie haben aus diesen Kriegserlebnissen und der Beobachtung der ersten Nachkriegsmonate ein Drehbuch geschrieben. Wie ging es weiter?

Ich lebte damals im englischen Sektor und bin natürlich zuerst zu den Engländern gegangen, habe dann Kontakt mit den Franzosen aufgenommen und war dann bei den Amerikanern. Ich wollte den Film machen, ganz egal bei wem. Die Engländer waren nicht interessiert. Ich hatte zwar eine englische Lizenz für die »Wolfgang-Staudte-Film-Gesellschaft«, aber kein Geld. Ich war sogar so naiv und habe in einer Zeitung inseriert »suche für Filmvorhaben 500 000 Mark«. Aber es passierte nichts.

*Filmproduktion sucht Privatkapital bis zu 500 000 RM für Finanzierung eines genehmigten Spielfilms. Angebote erbeten an:
Wolfgang-Staudte-Filmproduktion,
Bln.-Wilm., Nassauische Str. 68*

Die Franzosen waren auch nicht interessiert. Und bei den Amerikanern traf ich auf einen Filmoffizier, der hieß Peter van Eyck. Der guckte mich von oben herab an und sagte: »Wie war der Name? Staudte? In den nächsten fünf Jahren wird in diesem Land überhaupt kein Film gedreht, außer von uns.« Später wurde der van Eyck ziemlich angegriffen, weil er meinen Film abgelehnt hatte.

Und wie war es bei den Russen?

Ich hatte dort das Drehbuch abgegeben und wurde vierzehn Tage später zum Kulturoffizier beordert. Der sagte: »Ja, das wird gemacht. Ich habe es genau gelesen« und gab den Zensurstempel. Dann fing er ein Gespräch mit mir an: »Eins ist natürlich unmöglich, das ist der Schluß. Wenn der Film ein Erfolg ist, und die Leute kommen aus dem Kino, dann gibt es Geknalle auf der Straße, und das kommt natürlich nicht in Frage. Den Wunsch nach Rache, den können wir verstehen, aber es muß gesagt werden, daß das genau der falsche Weg ist. Überlegen Sie sich das.« Ich sagte: »Sie haben vollkommen recht.« Ich traf dann Ernst Busch und Friedrich Wolf, die sehr freundlich und nett zu mir sagten: »Den ersten Film machen wir.« Wolf hatte schon das Drehbuch geschrieben, und die beiden standen auf dem Standpunkt, daß sie das moralische Anrecht auf den ersten Film hätten, denn sie hatten in der Sowjetunion gekämpft und alles durchgestanden, während ich im Lande geblieben war und nun den ersten Film machen wollte. Ihre Position war verständlich, nicht wahr? Sie fragten mich, ob ich ihnen helfen wolle, und ich habe dann mit einem Kameramann Aufnahmen in überfluteten U-Bahn-Schächten gemacht. Der Film von Wolf und Busch, »Die Kolonne Strupp«, wurde nie fertiggestellt. Ich habe dann mit der Arbeit an den MÖRDERN begonnen.“

*PKW und LKW ständig gesucht für den anlaufenden Spielfilm.
DEFA. Deutsche Film-A.G., Berlin SW an Krausenstr. 38/39*

Aus: Egon Netenjakob u.a. (Hg.): Staudte. Berlin 1991, S. 132 f.

M 6: Bericht über die Arbeit am Film



Achtung, Aufnahme! Der erste deutsche Spielfilm der DEFA entsteht

Filmwerkstätten sind Orte der Verwandlung. Wo in Babelsberg-Nowawes vor wenigen Tagen eine festlich geschmückte Halle Hunderte von Gästen empfing, die gekommen waren, um an der Gründungsfeier der neuen deutschen Filmgesellschaft DEFA teilzunehmen, da verläuft heute der Zickzackweg des Besuchers in einem sinnvollen Durcheinander von Häusertrümmern, aus Lattenwerk und Leinwand, Gips und Farbe der häßlichen Wirklichkeit nachgebildet, von Stuben und Stubenwinkeln mit staubigen Möbeln, von unfertigen Treppenaufgängen, die ins Nichts führen, von beweglichen Hinterwänden mit dem Ausblick auf die Dächer einer reizlosen Vorstadtstraße, einmal im Herbst, einmal im Winter. Tische, Stühle, Sofas, sogar ein Bett mit zerknüllten Kissen, als hätte der Schläfer es eben erst verlassen, stehen wie vergessen umher. Ein paar Arbeiter in blauen Blusen oder grauen Schutzmänteln kommen und gehen in ruhiger Geschäftigkeit, irgendwo wird gehämmert, eine gemütliche Stimme gibt in bodenständiger Berliner Mundart laute Anweisungen – da ertönt, kurz und scharf, eine Hupe, an den Eingängen erglühn mahnend große rote Leuchtbuchstaben: Aufnahme! – und plötzlich stockt jede Bewegung, bricht jedes Geräusch ab.

Nur in einem zimmergroßen Bezirk der Halle herrscht noch Leben. Er ist durch Kulissenwände abgegrenzt: Die eine hat ein breites Fenster, dessen Scheiben zum Teil durch Zelluloidtafeln mit Röntgenaufnahmen ersetzt werden. Dahinter fällt in großen Flocken künstlicher Schnee. In diesem Raum, vor diesem Fenster findet die angezeigte Aufnahme statt. In der Mitte lagert auf Schienen, wie ein Geschütz, die große Kamera, das Tongerät greift von der Seite her mit dem blanken beweglichen Galgenarm, an dem das Mikrofon hängt, bis zur Gegenwand hinüber. Blendendes Licht, vorher sorgsam abgestimmt, fällt aus Scheinwerfern auf den nur wenige Schritte breiten und tiefen Schauplatz der „Einstellung“, d. h. des Filmabschnittes, der jetzt aufgenommen oder „gedreht“ werden soll.

Ein Dutzend Augen- und Ohrenpaare sind auf das äußerste gespannt. Neben und hinter der Kamera sitzen und stehen der Spielleiter und sein Assistent, der Kameramann, der Mann am Tongerät, der Aufnahmeleiter, Beleuchter und andere Arbeiter bereit, bei dem leisesten Wink geräuschlos die notwendigen Handgriffe auszuführen. Da hört man die Stimme des Hauptdarstellers sich nähern. An der Seite einer jungen Frau tritt er in die Reichweite der Kamera und bleibt am Fenster vor einer Röntgenaufnahme stehen. Sie erinnert ihn, den jungen Chirurgen, an einen glücklichen Tag seines Lebens, an seine erste gelungene schwere Operation. „Es war wie ein Wunder!“, träumt er vor sich hin, aber auf die Frage seiner Begleiterin: „Und dann?“ fährt er mit plötzlich verandeltem Ton fort: „Und dann kam das andere Wunder, der Krieg.“ Diese Szene ist eine der wichtigsten im Film. Sie wird mehrmals gedreht: zur Sicherheit, um Ersatz zu haben, falls sich nach der „Entwicklung“ des Bild- und Tonnegativs jetzt noch verborgene Fehler in der ersten Aufnahme herausstellen sollten. Zweimal muß abgebrochen werden, zuerst, weil der Schauspieler sich verspricht, dann, weil ein störendes Knacken laut wird, das die Tonapparatur natürlich auch aufnimmt und verzeichnet. Über eine Stunde währt es, bis der Vorgang, der später auf der Leinwand in zwei Minuten vorüberziehen wird, „abgedreht“ und „gestorben“ ist.

Die geschilderte Szene ist ein Bestandteil des ersten DEFA-Spielfilms „Die Mörder sind unter uns“. Der Regisseur Wolfgang Staudte, von dem die „Handlung“ und auch zum überwiegenden Teil das Drehbuch herrühren, will zeigen, wie ein Mann, in dessen Seele sich die Erinnerung an die willfährigen Handlanger der Großkriegsverbrecher unauslöschlich eingebrannt hat, in Versuchung gerät, einen ehemaligen Kameraden für seine militärischen Untaten zur Rechenschaft zu ziehen und zu richten, und darüber jeden Halt verliert, durch die Liebe einer Frau aber aus seiner Gewissensnot befreit und auf den Weg zu einem neuen Leben geführt wird. Staudte will den psychologischen Film wieder zu Ehren bringen und im Bildlichen dabei auf die in der Nazizeit vernachlässigten oder gar verpönten Ausdrucksmittel des Stummfilms zurückgreifen. In Ernst W. Borchert vom Hebbel-Theater und Hildegard Knef vom Schloßpark-Theater Steglitz, von denen die oben geschilderte Szene gespielt wird, glaubt er zwei Darsteller gefunden zu haben, die sein Wollen begreifen und ihm auf der Leinwand Ausdruck zu geben vermögen. Zu ihnen tritt Arno Paulsen als Vertreter jener mittelmäßigen und zu bestimmten Zeiten und in gewissen Lagen doch so gefährlichen Menschengattung, der Heinrich Manns grimmiger Humor im „Untertan“ ein Denkmal, dauernder als Erz, gesetzt hat. Keiner der drei gehört zu den sogenannten „Prominenten“, aber das war für Staudte ein Grund mehr, sie zu wählen; denn so erhofft er, daß sie sich nicht von der Umwelt loslösen und diese zum bloßen Hintergrund machen, sondern daß sie wie Relieffiguren mit ihr verbunden bleiben.

Eine Art Besessenheit, alles herzugeben und das Beste zu leisten, verbindet die gesamte Arbeitsgemeinschaft, von der viele schon früher zusammen tätig waren, einander kennen und Freunde sind. Wolfgang Staudte verkennt und leugnet nicht, daß es bis zur Vollendung des Films noch manche früher unbekannte Schwierigkeit zu überwinden geben wird, aber er spricht auch mit höchster Anerkennung von dem, was mit Unterstützung der Sowjetischen Militärverwaltung von der DEFA bereits geschaffen worden ist. Die Hoffnung scheint uns berechtigt, daß der entstehende Film dank seinem sittlichen Gehalt, seiner seelischen Vertiefung und einer ehrlichen künstlerisch sauberen Gestaltung ehrenvoll die neue deutsche Spielfilmproduktion einleiten wird.

Paul Mochmann

Aus: Tägliche Rundschau/Tribüne, 6.5.1946

„Wir verbrachten einen Großteil der Arbeitszeit im Lattengeflecht gegen interessiert herbeiende Rattenhorden oder im Kampf gegen röchelnde Scheinwerfer, zusammenbrechende Kameras, versagende Mikrofone, reißende Filmperforation.“

Von keinem Verleiher getrieben, von keinem Reporter aufgehalten, von keinem Geldgefasel entnervt und Imagegequassel verblödet, warteten wir geduldig, beglückt, den ersten Film drehen zu dürfen.“

Hildegard Knef

Aus: Film und Fernsehen, Heft 9, 1986, S. 11

M 7: Wolfgang Staudte zu seinem Film



1974:

Fast dreißig Jahre später antwortete Wolfgang Staudte auf die Frage, warum er damals diesen Film gedreht habe:

„Ich habe mich das eigentlich auch oft gefragt, um so mehr, als ich in der Nazizeit ein vergleichsweise politisch nicht aktiver Mensch war, ein wenig ausgerichtet auf den Gedanken, diese Zeit zu überleben. Es war für mich beispielsweise eine wichtige Tatsache, daß es mir gelungen ist, nicht Soldat zu werden, also diesem Krieg, diesem Verbrechen, nicht auch noch mit der Waffe in der Hand einen Dienst leisten zu müssen. Aber ich habe gefühlt, daß ich ja durch meine Existenz und durch meine Arbeit doch einen Dienst leistete. Man wird vielleicht heute sagen, daß war besonders sensibel, aber ich bin gar nicht der Meinung, daß es besonders sensibel war. Die Tatsache meiner Existenz, meines Überlebens war Verpflichtung, und ich hatte so etwas wie ein Schuldgefühl, das ich eigentlich heute noch nicht verloren habe und das mich auch heute noch beschäftigt.“⁵⁷

1946:

„Wir wollen in diesem Film, der in der Welt spielt, in der wir leben, in der wir uns alle zurechtzufinden haben, nicht die äußere Wirklichkeit abfotografieren. Ich bemühe mich, zu Problemen Stellung zu nehmen, wie sie heute Tausende und Abertausende unserer Mitmenschen belasten. Die Beziehungen des Menschen zu seiner jetzigen Umwelt, seine Gefühlswelt innerhalb der Kulisse – das ist das Grundthema dieses Films...“⁵⁶

M 8: Exkurs: Filmischer Expressionismus

Staudte versucht in der Anlehnung an den expressionistischen Filmstil der Filmästhetik des Faschismus zu verweigern – es gibt Ausnahmen: vor allem über die Rolle und Inszenierung von Susanne Wallner: „Es ist hundertmal gesagt worden: 1945 war es normal, daß der deutsche Film beim Expressionismus wieder anknüpfte. Das bewies nur die sterilisierende Wirkung der Hitlerzeit. Und irgendwo mußte ja wieder angefangen werden.“⁵⁸

Der Rückgriff auf den Expressionismus beweist nun nicht nur die sterilisierende Wirkung der Hitlerzeit, sondern bedeutet auch, daß nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland die Formen der Kunst, die der Faschismus gebraucht oder mißbraucht hatte, nicht bruchlos weiter geführt werden konnten – oder besser, daß es so nicht sein sollte/müßte; denn das Gros der deutschen Nachkriegsfilme beweist nichts anderes als das Gegenteil

Eine grundlegende Intention des filmischen Expressionismus war es, die innere Welt der Empfindungen und Gedanken durch äußere Entsprechungen sichtbar zu machen, vor allem elementare Gefühle wie Angst, Haß, Liebe.

Erster anerkannter expressionistischer Film ist Robert Wienes DAS KABINETT DES DR: CALIGARI AUS DEM Jahre 1919.⁵⁹ Die Künstlichkeit der gemalten Kulissen, die indirekte Beleuchtung, das Spiel von Licht und Schatten (Detailausleuchtung, Lichtverzerrungen, Schlagschatten), extreme Bildperspektiven und Kamerastandpunkte wurden von „CALIGARI“ und anderen Filmen ähnlicher Art inhaltlich gerechtfertigt als Verzerrungen der äußeren Welt, die dem psychischen Zustand der Menschen entsprachen.

„Mit Hilfe einer schöpferisch vorgehenden, auserwählenden Verzerrung, so etwa erklärt Georg Marzynski in seiner 'Methode des Expressionismus' vom Jahre 1921, verfügt der expressionistische Künstler über die Möglichkeit, psychische Komplexe in all ihrer Eindringlichkeit zu gestalten. Indem er diese in den Vordergrund gerückten Komplexe mit optischen verbindet, kann er das innere Leben eines Objekts, den Ausdruck seiner 'Seele' wiedergeben.“⁶⁰

„Bei Einfühlung in Formen, so erklärt Rudolf Kurtz in seinem Buch 'Expressionismus und Film' im Jahre 1926, entstehen entsprechende Strebungen in der Seele. Eine gerade Linie führt das Gefühl anders als schräge; verblüffende Kurven, das Rapide, Abgehackte, je Auf- und Absteigende rufen andere seelische Antworten hervor als eine Architektur mit reichen Übergängen.“⁶¹

Der filmische Expressionismus war eine rein deutsche Erscheinung: Die psychologischen Dispositionen des Deutschland zu Beginn der 20er Jahre, nach einem verlorenen Weltkrieg und einer gescheiterten Revolution, korrespondierten mit dem düsteren, unheimlich-beklemmenden und depressiv-pessimistischen Erscheinungsbild des Expressionismus im Film.

Die meisten bedeutenden Regisseure des deutschen Stummfilms (wie Paul Leni, Leopold Jessner, Lupu Pick, G. W. Papst, E. A. Dupont, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang und eben Robert Wiene) leisteten ihren Beitrag zum Expressionismus bzw. verwandten seine Stilmittel. Doch auch der Drehbuchautor Karl Meyer sowie Maler, Architekten und Bühnenbildner Röhrig, Reimann, Warm und Herlth waren an der Entwicklung der expressionistischen Formsprache maßgeblich beteiligt.



M 9: Materialien zur Filmdarstellung

Auszug aus dem Protokoll über die Arbeitssitzung vom 15. April 1943 zur Sicherheitslage im besetzten Polen Geislerschießungen

(...) Auf eine Frage des Herrn Generalgouverneurs erwidert SS-Brigadeführer Dr. Schongarth, daß grundsätzlich bei Vorliegen von Sabotagefällen zunächst der Täter gefaßt werden solle, wenn das nicht möglich sei, der Täterkreis und schließlich der Lebenskreis des Täters. Hier würden aber keine Erschießungen ohne weiteres durchgeführt werden, sondern die betreffenden Personen würden zunächst festgenommen. Man habe hier mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, umso mehr, da nach einem solchen Sabotageakt oder Überfall die gesamte deutsche Bevölkerung sofort Schutzmaßnahmen verlange.

Der Herr Generalgouverneur verweist in diesem Zusammenhang auf die zahlreichen Berichte, die ihm zugehen. Ein großer zusammenhängender Bericht sei ganz ausgezeichnet abgefaßt und enthalte ganz detaillierte Angaben, in denen doch einwandfrei von zahlreichen Geislerschießungen gesprochen werde. Es wäre eigentlich selbstverständlich, daß alle diese Erschießungen, die ohne Gerichtsverfahren durchgeführt würden, in einem regulären Verfahren ihren Unterbau fänden, was zur Folge haben würde, daß nicht jene große Unruhe in die Bevölkerung getragen würde. Als verantwortlicher Leiter der Regierung des Generalgouvernements sei er der Auffassung, daß man nunmehr unbedingt zu einer Änderung der Methode kommen müsse. Diese Massenerschießungen ohne Urteil, bei denen manchmal die Bewohner ganzer Ortschaften erschossen würden, seien auf die Dauer unmöglich. Selbstverständlich dürfe die Änderung des Verfahrens von der Gegenseite nicht als Schwäche des deutschen Willens, in diesem Raum zu bleiben, ausgelegt werden können, und daher müßten solche Maßnahmen sehr wohl überlegt werden, umso mehr, da man befürchten müsse, daß die Nachricht von ihnen entstellt ins Reich komme.

Staatssekretär Krüger gibt zu bedenken, daß hinsichtlich der Frage der Geislerstellung der Vorwurf erhoben werde, daß man nicht scharf genug zugreife. Man müsse bedenken, daß es in manchen Gebieten richtige Verbrecherdörfer gebe, in denen die Bandenangehörigen mit Frau und Kind wohnten. Hier müsse unter Umständen scharf zugegriffen werden. Was in den Berichten über die Geislerschießungen gesagt werde, dürfe nicht verallgemeinert werden.

Der Herr Generalgouverneur hält es für geboten, daß ein solches Regulativ hinausgehe, mit dem dann auch falsche Eindrücke vermieden werden könnten. Jedenfalls müsse eine Sicherheit dagegen geschaffen werden, daß nicht absolut unschuldige Menschen getötet würden. Deshalb müsse man unbedingt zu irgendwelchen Grundsätzen kommen, die dann den einzelnen Dienststellen bekannt gegeben werden könnten. Er gebe ohne weiteres zu, daß die Aufrechterhaltung der Sicherheit im Generalgouvernement eine der schwierigsten Aufgaben sei. Hier könne im weitesten Sinne des Wortes von einer über das normale Maß weit hinausgehenden Verantwortlichkeit gesprochen werden. Einigkeit bestehe darüber, daß die Tätigkeit der Sicherheitsfaktoren und die gesamten Sicherheitsfragen davon abhängen, wieviel Sicherheitsträger im Generalgouvernement vorhanden seien. (...)

Aus:

I. Geiss/W. Jacobmeyer (Hg.), Deutsche Politik in Polen 1939–1945. Aus dem Dienstagebuch von Hans Frank, Generalgouverneur in Polen. Opladen 1980, S. 157 f.

Der Film in der Kritik – Zeitgenössische Filmkritiken

K 1

Friedrich Luft

Der erste deutsche Film nach dem Kriege

Hier kam es auf das Thema an. Der erste Film nach der kleinen Apokalypse unserer Zeit durfte nicht in die Unterhaltung oder schnell an die Oberfläche flüchten. Der erste Film, von Männern unseres Landes geschaffen, mußte Klärung bringen, Abrechnung und endlich neuen Ausblick und Befreiung. Am Thema und an der Art, wie man es ernst nahm und klar ausdrückte, war zu zeigen, daß man den Film wieder einfügen will in Rede und Gegenrede unserer Tage.

Wolfgang Staudte ist mit einem eigenen Drehbuch an die schwierige Arbeit gegangen. Tatsächlich Neuland, denn die vergangenen Begriffe wollen jetzt und hier nicht verfangen. Er tastete mit diesem Streifen in ein Gebiet vor, das künstlerisch noch nicht begangen war. Er hat es gewagt. Auch wenn der Versuch nur zur Hälfte gelungen sein mag – das ist zu würdigen und anzuerkennen, daß er den Sprung in den neuen deutschen Film begann. Seit gestern gibt es wieder einen deutschen Spielfilm.

Er setzt ein mit erstaunlicher optischer Saugkraft: Blick auf ein Soldatengrab. Die Kamera schwenkt hoch und hat sofort die ganze Szenerie der Verwüstung Berlin im Frühjahr 1945. Die verschüttete Stadt. Kinder laufen, verloren, auf einem Pfad zwischen Trümmern. Kraß dagegen schlagend eine billige Tanzmusik. Wieder Schwenk, und der erste Kontakt ist da: die grellste Fassade eines Bumslokals, wie sie schnell und gewissenlos aus den Ruinen wuchsen.

Ein Mann ist zurückgekehrt, verbittert, aufgelöst, im Trunke als der letzten Rettung versunken, pendelnd zwischen Schwarzmarkt und den Stätten schnellen und billigsten Amusements. Der Stachel des Krieges sitzt ihm zu tief im Fleisch. Er findet nicht zurück, obgleich er die Reste seiner Wohnung zuweilen bewohnt. Ein Mädchen kehrt heim an die gleiche Tür. Hier wohnte sie, bis man sie ins Lager holte. Jetzt will sie den neuen Anfang suchen. Sie rücken zusammen. Widerwillig sieht er ihre Versuche an einem neuen Leben an. Er



mißtraut jeder Hoffnung und versinkt in dem Strudel der schwärzesten Erinnerungen. Gespenstisch die Bewohner des Hauses ringsum. Ein Wahrsager wohnt da, ein Ausbeuter der gutgläubigen Hoffnung, ein Mephisto der kleinen Leute im Spitzbart. Ein redlicher Brillenmacher hockt im Parterre und hofft auf die Wiederkehr seines Sohnes; einer, der arbeitet, ein Philosoph der Beharrung hinter seinen Brillenrändern. Der Klatsch wohnt im gleichen, angekratzten Hause, Mißgunst und Bosheit machen sich breit. Eine dumpfe, schwarze Welt, in die das Mädchen wieder Licht zu bringen sucht. Ihre Bemühungen um ihren immer mehr versackenden Mitbewohner bleiben ohne Erfolg. Er geht ohne Lächeln seinen wilden, versunkenen Weg. Bis eine Kriegserinnerung wieder aufsteigt. Er wittert ein böses Wild.

Der Hauptmann, der sein Vorgesetzter in Polen war, ein äußerlich unscheinbarer, spießbürgerlich glatter Mann, taucht wieder auf. Er sitzt im neuen Fett. „Aufbaufreudig“, wie einer, hat er eine Fabrik aus dem Boden gestampft. Er macht den behaglichen Familienvater, ist saturiert, und die neuen Worte gehen ihm ölig und leicht vom Munde. Ein guter Bürger, ein wendiger „Freund der Demokratie“, eine Stütze des Aufbaus. Aber unser Mann weiß mehr. Er hat gesehen, wie jener in Polen seine Kommandogewalt nutzte, um ein Dorf auszulöschen. Schüsse sind gefallen, gezählt und mit militärischer Exaktheit später abgerechnet, Schüsse, die das Leben von Kin-

dern, von Frauen und Männern in Zivil auslöschten. Es war Weihnacht. Und Herr Hauptmann haben anschließend gefeiert. Der Mörder, jetzt ist er unter uns.

Das endlich jagt den Versunkenen aus seiner Lethargie. Er stößt seinen Raub in der festverglasten, instand gesetzten Bürgerwohnung auf. Er lockt ihn in die Ruinen. Einen Revolver hat ihm das ölige Opfer selber in die Hand gespielt. Schon legt der Mann an, um die Toten aus Polen zu rächen, da schlägt ihm das Leben die Waffe aus der Hand. Er wird gerufen, einem kranken Kinde Hilfe zu bringen. Er hilft. Sein Opfer entkommt, und er sucht es wieder. Die Vision der Schuld bedrängt ihn, als es Weihnachten wird. Jene Weihnacht in Polen steht wieder vor ihm, und jetzt geht er, die Toten zu rächen, die vor drei Jahren rührungslos hingemordet wurden auf Befehl jenes wendigen Burschen, der jetzt unangefochten in seinem Betriebe Worte „christlichen Friedens“ spricht.

Der Rächer legt schon die Pistole auf ihn an. Da wieder schlägt ihm das Leben die Waffe aus der Hand: Das Mädchen, das bei ihm wohnt, das eine langsame Liebe zu ihm gefaßt hat, hindert den Schuß und die Begleichung der Schuld. Der Hauptmann von ehemdem tritt aus dem Schatten seines Rächers. Aber die Vision der Schuld wächst im Bilde auf. Krüppel. Ermordete. Trümmer und schließlich eine Landschaft von Grabkreuzen.

Es ist verdienstvoll, daß der Film der ersten Frage in unserem Leben nach dem Kriege nicht aus dem Wege gegangen ist. Er will abrechnen. Er will klären. Reichen die Mittel für das todernste und große Thema dieses Filmes aus? Führt er weiter? Wird er die Wirkung haben, die er haben muß?

Nur zum Teil. Er ist, das bleibt als erstes anzuerkennen, mit äußerster Sorgfalt gemacht. Staudte zeigte zusammen mit seinem Kameramann Friedl Behn-Grund, daß er ein sehr starkes Feingefühl für optische Möglichkeiten hat. Es sind Einstellungen zu finden, die mit Recht wegen ihrer Treffsicherheit und künstlerischen Präzision beklatscht wurden. Er wendet, er bewegt, er führt die Kamera mit so intensiver Freude für die Symbolkraft des Bildes, daß darüber aber der Fluß der Vorgänge leidet. So deutlich geht er dem Bild nach, so sehr beißt er sich in Wirkungen fest, daß

man oft den Eindruck behält, als habe der Regisseur über der künstlerischen Bemühung am Optischen den dramaturgischen Faden fallenlassen. Die Handlung flattert. Es sind Typen sorgfältig angespielt, die den Fortgang des Films nicht fördern. Es sind bildliche Kraßheiten aufgenommen, durch die die Wirkung des Ganzen eher leidet. Manches wird so bissig herausgearbeitet, daß schließlich ein Beigeschmack des Filmisch-Artistischen nicht zu verwinden ist, eine Nebenwirkung, die gerade hier störend ist und zuweilen beleidigt. Warum müssen, um ein Beispiel zu geben, die Soldaten ausgerechnet ihre Waffen lässig und böseartig auf einem Kreuzifix abhängen? Warum geht der Rächer, bevor er den Mörder aus Polen töten will, in die Kirche? Warum muß die gutmütige Figur des hoffenden Brillenmachers sterben? Dramaturgische Gewalttätigkeiten, dem Ganzen nicht zuträglich. Und was – schließlich – ist die Moral dieser so vehement gezeichneten Häufung von Schuld? Es bleibt ein Symbol. Der Mörder hängt sich erschöpft an ein Gitter.

Der Film ist langsam, er kommt erst spät an sein Thema. Und als er es erreicht hat, verhaßt er sich so sehr in die Symbolträchtigkeit der Bilder, daß schließlich die Wirkung, die von ihm zu erhoffen war, nur halb erreicht wird. Kein Schwung teilt sich mit, sondern eine dumpfe Stimmung des Verlorenseins, die selbst durch die etwas mühsam gesetzte Liebesbehandlung nicht leichter gemacht wird.

Die Schauspieler sind überlangsam geführt und bewegen sich durchgehend in einer Getragenheit, als wandelten sie auf dem Grunde des Meeres. Nur selten ließ Staudte ihren Möglichkeiten einen kurzen Ausbruch frei.

Dieser Versuch war mit Recht unausweichlich. Er bleibt ein Versuch und macht, so ausgezeichnet er streckenweise gerichtet und fotografiert ist, als Ganzes nicht klarer und befreit uns nicht. Von einem Film dieses Themas wäre zu hoffen gewesen, daß er sich nicht im Dunkel der Bildsymbole verliert, sondern Klarheit und Schwung vermittelt hätte. Die neue Form für den neuen Film zu finden ist schwer. Auf diesem ersten Anlauf liegt alles Schwere des neuen Beginns. So ist er zu werten und schließlich als erstes Tasten nach einem wichtigen Thema zu begrüßen.

Der Tagesspiegel, 16.10.1946

K 2

Walter Lennig
Ein Film der deutschen Wirklichkeit
Zur Uraufführung des Defa-Films
„Die Mörder sind unter uns“

Wie waren wir bereit, diesem ersten großen deutschen Film nach dem Zusammenbruch ein freundliches Willkommen sogar dann zu bereiten, wenn er hätte erkennen lassen, daß es sehr große Schwierigkeiten gewesen sind, die bei seiner Herstellung zu überwinden waren. Notdürftig hergerichtete Ateliers, unzulängliche technische Ausrüstung, große Besetzungsschwierigkeiten, und was es davon noch alles geben mag, was vielleicht nur der engste Zirkel genau weiß – alle diese erschwerenden Umstände nicht zu würdigen, wäre ja fast einer unsachlichen Betrachtung gleichgekommen! Gerade aber nach dieser Richtung bereitete uns dieser Film eine besonders freudige Überraschung, denn von all diesen Schlakken war er frei. Mit solch beispielhaftem Elan ist hier gearbeitet worden, daß sozusagen mit einem einzigen Sprung der Anschluß an die einstige große deutsche Produktion gewonnen wurde, die dem deutschen Film Weltgeltung verschaffen hatte. Wir dürfen dieser Leistung bereits internationales Format zuerkennen. Deswegen ist hier ein befreites Aufatmen berechtigt, eine geradezu ungestüme Freude über dieses Gelingen.

Unsere Freude gilt auch dem Umstand, daß hier ein Zeitfilm gelungen ist, der jenes andere Deutschland politisch unterstreicht. Dieses um innere Klarheit und die moralische Überwindung eines Dezenniums voll Verbrechen und abstoßender Selbstverblendung bemühte Deutschland präsentiert sich hier mit einer Leistung, der man schon den Rang einer entscheidenden Etappe zuerkennen darf. Würde und Haltung sind erkennbar und dokumentieren, daß neue seelische und geistige Ordnungsfaktoren über die chaotischen Aspekte die Oberhand gewinnen. Daß im Hinblick auf das Zeitstück zunächst der Film dem Theater den Rang abgelaufen hat, muß man als Tatsache registrieren, ohne daran gleich weitgehende Konsequenzen anzuknüpfen.

Daß dieser Film jedem Deutschen etwas zu sagen hat, steht außer Zweifel. Wir möchten diese Feststellung sogar erweitern und sagen: Ein guter Deutscher ist förmlich daran zu erkennen, ob und wie er von diesem Film gepackt wird. Damit ist zugleich alles über seinen Wert festgestellt.



Wolfgang Staudte, von dem auch das Buch stammt, hat die Regie geführt, Friedl Behn-Grund und Eugen Klagemann standen an der Kamera. Man muß diese Männer zusammen nennen, denn ihr Anteil an der künstlerischen Gesamtqualität dieses Films dürfte schwer gegeneinander abzugrenzen sein. Der Film ist episch angelegt, seine besondere Spannung resultiert nicht so sehr aus der Handlung als aus dem dichten seelische Gefüge, das alles und jedes einbezieht, was auch Bestandteil unserer eigenen Situation ist. Wir sehen scharf gezeichnete Charaktere, die aber trotzdem von einer Allgemeingültigkeit sind, daß sie wie Typen durch unseren Ruinenalltag schreiten. Allein an dieser Aufgabe wäre vielleicht schon eine mindere Begabung gescheitert. Diese Menschen werden bei den alltäglichsten Verrichtungen gezeigt, aber vor einem Fond, der jedem Tun eine besondere Bedeutung verschafft. Das Sich-wieder-Aufrichten aus der entsetzlichsten Niederlage spricht als gegenwärtiges Bewußtsein aus jedem Blick und jeder Geste. Gewiß, das Leben geht auch als solches weiter, aber es bezieht seine Impulse aus einer neuen geistigen Ausrichtung, die alten Reserven sind restlos aufgezehrt. Hier wird bewiesen, daß man nicht mehr so weiterleben kann wie früher.

Der Film zeigt das mit seinen spezifischen Mitteln. Er reißt den Zuschauer von seinem festen Platz, er wirbelt ihn durch die Kameraeinstellungen und konfrontiert ihn stets mit dem erregtesten Ausdruck, mit der pointiertesten Ballung. Ein Mann geht die Treppe hinauf, wir verfolgen ihn von unten nach oben, wir sehen, wie bei den verschiedenen Menschen das Echo der Schritte und die knarren-

de Treppe die verschiedensten Reaktionen auslösen, erleben unmittelbar, wie vielfältig sich Ursache und Wirkung in der äußersten zeitlichen Gerafftheit überschneiden – das kann nur der Film! Nur der Film kann Licht und Schatten zu gleichberechtigten Mitspielern machen, kann damit eine gespenstisch-zittrige Aura um Ruinen und zum Himmel starrende Giebel legen und schwarze Silhouetten tanzen lassen, als trüge jeder Lemuren in sich, die der schneidende Riß der Zeiten ins Sichtbare gezerrt hat. Ein Film braucht bloß ganz Film, ganz im Einklang mit sich selbst zu sein, um alle Ismen, so gelehrt und anspruchsvoll sie sich auch geben mögen, wie ein törichtes Spiel mit Begriffen erscheinen zu lassen.

Es würde ins Uferlose gehen, wollte man von den technischen Glanzstellen dieses Films auch nur die einprägsamsten erwähnen. Einer der Höhepunkte vielleicht das glückhafte Schreiten des jungen Paares durch die ruinenstarrende Einsamkeit, über die Wolken ziehen, wie über etwas, was nur noch Landschaft ist, über die sich ein kreszendierendes Leuchten legt, als sei schon das Licht allein etwas Hoffnung Verheißendes. Ein anderer Höhepunkt: Das jähe Rückblenden bei der Weihnachtsfeier 1945: drei Jahre vorher ... auch das, diese blutbedeckte Weihnacht von 1942 irgendwo in Polen war Wirklichkeit und – ist es noch immer! Dieser bestürzende Stoß aus einer falschen Sentimentalität in ihre schaurige Folie verursacht einen fast physischen Schmerz.

Deutsche Wirklichkeit, unser aller Wirklichkeit, beklemmendes Schreiten durch unsere verhangene seelische Landschaft!

So dicht, bezüglich und typisch bei aller charakteristischen Kontrastierung ist der Film, so gleichberechtigt seine menschlichen und dinglichen Faktoren, so geschlossen ensemblehaft im akkordhaften Zusammenklang von Licht, Ton und Bewegung, daß es beina-

he als Vergeßlichkeit erscheinen mag, die menschlichen Akteure erst beiläufig am Schluß zu nennen. Ernst W. Borchert spielt den mit sich selbst zerfallenen Arzt Dr. Mertens bis an die Grenzen seiner darstellerischen und stimmlichen Mittel. Hildegard Knefs herbverhaltene Erscheinung war vielleicht die beste Wahl, die Staudte für diese Rolle treffen konnte. Ihr Spiel war eine schöne Mischung von zupackender, unsentimentaler Sachlichkeit und einer bemühungsvollen Liebe. Nicht minder ausgezeichnet die forsche Selbstsicherheit, mit der Arno Paulsen den Fabrikbesitzer und gewesenen Hauptmann der Reserve Ferdinand Brückner wiedergab, den Mann, der am Schluß sein verlogener-klägliches „Ich bin unschuldig!“ hinausschreit, obwohl er Dutzende unschuldiger Menschenleben auf dem Gewissen hat. Aber sie alle, Erna Sellmer, Elly Burgmer, Marlise Ludwig, Robert Frosch, Albert Johannes und wen das Programm sonst noch nennt, waren ihrer Aufgabe gewachsen, weil sie ein kundiger und leidenschaftlich bemühter Regisseur sorgfältig ausgewählt und geleitet hat. Wenn wir am Schluß ganz beiläufig feststellen, daß tonliche Wünsche offenblieben, daß einige beherzte Schnitte dem ersten Drittel des Films wohlgetan und das bisweilen eine etwas subtilere Kontrastierung nicht nur die Tendenz beschwingt, sondern auch die Folie noch gültiger schraffiert hätten, dann ist damit nur ausgedrückt, was die Väter dieses Films noch viel besser wissen werden: daß es kein Ausruhen auf Lorbeeren gibt und schon gar nicht auf den ersten.

Nicht der einzelne darf richten – damit entläßt uns dieser denkwürdige Film – sondern das ganze Volk soll Gericht halten. Erst wenn die innere Selbstbefreiung, diese echte Sühne gelungen ist, wird echte Freiheit wieder möglich sein. Wir sagten es schon: Auf diesem Wege, dessen Spalier eine ganze abwartende und beobachtende Welt ist, darf dieser Film den Rang einer Etappe beanspruchen.

Berliner Zeitung, 17.10.1946
(zitiert nach: Wolfgang Staudte. Red.: Eva Orbanz, Berlin 1977, S. 97–99)

K 3

Werner Fiedler
Der Weg durch die Trümmer
Impressionen aus dem neuen deutschen Film

Die Kamera krallt sich fest an Trümmern, schafft erschreckend schöne Ruinenlandschaften. Sie krallt sich fest an zertrümmerten Schicksalen, schafft großartig düstere Seelenlandschaften. Die Elemente dieses Films sind nicht Licht und Schatten, sondern Schatten, deren lastende Schwärze durch die paar zaghaft matten Glanzlichter noch vertieft werden. Schlagschatten erschlagen immer wieder die aufglühenden Hoffnungsschimmer.

Ungeheuer malerische Wirkungen entstehen. Der Treppenflur: Ein Schacht von gestuften Dunkelheiten. Das Menschengesicht: Ein Trümmerfeld von Hoffnungen. Abgründe klaffen hier und dort. Eine Hauswand stürzt ein – Erwartungen brechen zusammen. Wolken türmen sich über Ruinen – schwere Erinnerungen verfinstern ein Antlitz. Man stolpert, tastet, taumelt umher zwischen Bildern und Sinnbildern. Schatten werden zu bizarren Fratzen, zu Zerrbildern des Klatsches. Ein Kruzifix wird zum Gewehrständer entweiht. Manches erinnert an unheimliche Gesichter Goyas, die Kamera schafft düster bewegte Graphik: Kunst klagt an. Grimmige Satire fletscht die Zähne. Die Frühstücksstulle des gedanken- und gewissenlosen Spielers ist eingewickelt in einer Zeitung mit der furchtbaren Schlagzeile „Zwei Millionen Menschen vergast“. Und er läßt sich schmecken, der Spieß! – Die schiefe Ebene, auf die die Menschen geraten sind, wird gelegentlich atembeklemmend betont durch die schräggestellte Kamera. Hart prallen Gegensätze aufeinander. Über ein Soldatengrab zwischen Trümmern rieselt eine fade Schlagermusik aus dem benachbarten Bumslokal, das Stöhnen eines todkranken Kindes wird überblendet vom Kreischen animierter Weiber.

Der Mann, der den Film *Die Mörder sind unter uns* schuf, aus dem diese Impressionen stammen, gleicht dem Menschen, der da schwer durch die Handlung stapft. Er geht nichts aus dem Wege, er macht sich nicht leicht und geht nicht die bereits glattgetretenen Pfade. Dem auf Unterhaltung eingestellten Publikumsgeschmack macht er keine Zugeständnisse. Die Aufgabe ist ihm zu unerbittlich ernst, die ihm hier am ersten deutschen antifaschistischen Film zufällt: Abzurechnen, wachzurütteln, aufzuräumen, Seelenschutt beiseite zu schaffen und vor allem, die neue deutsche Haltung zu dokumentieren: Sie ist groß, diese Aufgabe, und schwer.

Kein Wunder, daß Wolfgang Staudte der Atem etwas schwer dabei geht. Und daß auch die Handlung etwas annimmt von dem müden, schleppenden Gang der Hauptfiguren. Es sei an bereits in der gestrigen Nummer erfolgte Besprechung und Skizzierung des Inhalts erinnert. Es ist die Geschichte eines Arztes, der vom Kriege seelisch versehrt, seine furchtbaren Eindrücke durch Schnaps wegzuspülen sucht, bis ein junges Mädchen, das aus dem KZ heimkehrt, ihn mit ihrer behutsamen und beharrlichen Liebe allmählich dem Leben wiedergewinnt.

Daß sich Wolfgang Staudte, der für Buch und Regie verantwortlich ist, nicht in allzu billigen Optimismus flüchtet, verdient besonderen Dank. Aber unter dem zwingenden Ernst der Aufgabe gerät ihm manches zu düster. Dabei entgehen ihm die schüchternen Sonnenblicke, die rührend zarte Idylle zwischen Trümmern, das tapfere Lächeln, das Kinderlachen, das derb aufmunternde Kraftwort, die fröhliche Unverschämtheit – alles Symptome echten Berliner-tums.

Es war nicht nur Stöhnen und Tingeltangelmusik, die dieses Berlin nach der Katastrophe beherrschte. Zur Leitmelodie dieser Tage gehörte das beglückende Stakkato, das aus allen Winkeln und Trümmern hervorklang, das beharrlich über der ganzen Stadt lag, dieses unverzagte, unermüdliche Klopfen und Hämmern und das Scheppern der Scherben, die beiseitegeschafft wurden. In dem Film *Die Mörder sind unter uns* ist nichts von diesen hellen Momenten des Wiederbeginns. Die Hausbewohner klatschen nur oder warten und sterben über diesem Warten. Und die Faust des Arztes krallt sich fast ständig um ein Schnapsglas oder den Revolver; die einzige Szene, da er aktiv wird und einem röchelnden Kind mit dem Küchenmesser ein Stück Gasrohr als Kanüle einsetzt, ist nur quälend und ist übrigens auch medizinisch ein allzu beunruhigender, fragwürdiger Noteingriff.

Der Film läßt eigentlich ungeklärt, ob dieser Mann nun wirklich durch die schöne standhafte Liebe der Frau ernsthaft zurückgefunden hat, zu dem wichtigen Helferamt des Arztes. Denn leider wurde der entscheidende Auftritt durch Schnitte zerstört, in dem wir erfahren sollten, daß er eine eigene Praxis eröffnet. So läßt der Film manche Frage offen. Aber eine und für uns die wichtigste Frage beantwortet er mit schöner Entschiedenheit: Daß die deutsche Filmkunst mit vielversprechender Besessenheit und hohem künstlerischen Ernst berechtigt und in der Lage ist, ihre friedliche Position zu beziehen, zu behaupten und auszubauen.

Neue Zeit, 17.10.1946
(zitiert nach: Wolfgang Staudte. Red.: Eva Orbanz, Berlin 1977, S. 97–99)

K 4

Peter Karst Tiefenste Mahnung zur Wachsamkeit

Als wir am Dienstagabend nach der festlichen Premiere des ersten großen Spielfilms der DEFA die Staatsoper verließen, hörten wir einen Besucher aus übervollem Herzen zu seiner Begleiterin sagen: „Herrgott, dieser Film mußte kommen!“ und nach einer gedankenvollen Pause setzte er hinzu: „Ich bin froh, daß ihn Deutsche gedreht haben und nicht Ausländer.“

Dieses erste summarische Urteil, im Vorüber-eilen als Gesprächsfetzen erhascht, gab uns viel zu denken, und je mehr wir über den tieferen Sinn nachgrübelten, um so klarer wurde es uns, wie recht der unbekannte Premierenbesucher hatte. Jawohl, dieser Film mußte kommen! Und dieser grundehrliche, bescheidene, anklagende und aufrüttelnde Zeitfilm mußte, nein, durfte von niemandem anderen als von Deutschen für Deutsche gedreht werden. Erhält doch sein Aufruf zur Wachsamkeit, weil immer noch die Mörder in der Maske von Biedermännern mitten unter uns sind, erst als deutsche Mahnung sein rechtes moralisches und politisches Gewicht. Den Männern der DEFA gebührt unsere volle Anerkennung. Gleich ihr erster großer dramatischer Film, unter unsäglichen Schwierigkeiten fast aus dem Nichts in Rekordzeit geschaffen, wird – wenn nicht alle Anzeichen trügen – der aufhorchenden Welt beweisen, daß im neuen demokratischen Deutschland, daß insbesondere in Berlin Kräfte am Werke sind, die nicht eher ruhen werden, bis die Schänder des deutschen Namens, bis die Verbrecher des Krieges ihre Strafe erhalten haben.

Diese politische Tat ist zugleich eine künstlerische Tat. Der deutsche Film, befreit von den Fesseln Goebbelsscher Propagandarichtlinien, meldet sich mit diesem dramatischen Streifen wieder zum Wort, ringt erneut allein nach den strengen Gesetzen der Kunst um ehrliche Gestaltung unserer Zeitprobleme. Daß er hierbei aus der deutschen Not an Hilfsmitteln aller Art eine filmgerechte Tugend macht, gibt ihm sogleich sein eigenes Gesicht.

Wolfgang Staudte als Autor und Regisseur der Mahnung, daß noch Mörder unter uns sind, schafft diese Eigenwilligkeit – abgesehen von der Handlung – vornehmlich mit Hilfe seines phantasievollen Kameramannes Friedl Behn-Grund. Beide schwören auf die beseelte und beseelende Phototechnik als das

bestimmende Kunstmittel des Films. Tatsächlich zaubert ihre Kamera aus Berlins Ruinenwelt Bilder, Ausblicke und Panoramen von todtrauriger Plastik, bannt Szenen, in denen schwarze Schatten die dramatische Wucht der Handlung sekundenweise ins Unheimliche steigern und schafft endlich durch Einstellung und Ausleuchtung auf Gesichtern und Räumen höchste Intensität und dichteste Atmosphäre.

Der zu Anfang schleppende Handlungsablauf des Films, in dem gezeigt wird, wie die Mörder und Kriegsverbrecher „auf höheren Befehl“ noch bei uns unerkannt als spießbürgerliche, geachtete, kinderliebe und weihnachtsliedersingende Familienväter unter uns sind, ist trotz eines eingblendeten Erinnerungsbildes vom Kriege lapidar einfach. Dr. Mertens, der als menschlich gebliebener deutscher Offizier in Polen die „Liquidierung“ von Greisen, Frauen und Kindern erleben mußte, wird auch als Zivilist mit diesem entsetzlichen Erlebnis nicht fertig. Er beginnt zu trinken, verkommt immer mehr, bis ihn die Liebe eines aus dem KZ entlassenen Mädchens wieder hochreißt.

Vom Drehbuch her hat von dem Paar allein E. W. Borchert ausreichend Gelegenheit, ein tragisches Nachkriegsschicksal dramatisch abzuhandeln, während Hildegard Knef sich als Susanne Wallner nur in einzelnen Szenen und Epi-soden voll entfalten kann. Hingegen ist das nirgendwo überbetonte Spiel Arno Paulsens besonders hervorzuheben. Sein Hauptmann Brückner wird niemals zu einer vom Haß verzerrten Karikatur. Sein Kriegsverbrecher Brückner bleibt als Hauptmann wie auch als biederer Bürger unserer neuen deutschen Demokratie von einer Porträt-treue, die betroffen macht. Ja, so und nicht anders sind sie, diese aalglatten, süffisanten, sentimentalen, lüsternen, zwiespältigen und abgründigen deutschen „Vgs“ mit der „Leiche im Keller, die eines Tages zu stinken anfängt“, wie der Volksmund neuerdings drastisch zu sagen pflegt. So weckt nicht zuletzt Arno Paulsens gutausgewogenes Spiel unser Gewissen, schärft unsere Wachsamkeit. Die hohe ethische Mission des Films zur Menschlichkeit fand in seiner Darstellung Erfüllung.

Wir wurden gewarnt: Die Mörder sind unter uns. Wird das deutsche Volk diese Mahnung und Warnung verstehen?

Vorwärts, 17.10.1946

K 5

F. L. (d. i. Friedrich Luft)
„Die Mörder sind unter uns“

Dieser erste deutsche Film nach dem Kriege ist mit allen Bleigewichten behängt. Schon so schnell in eine neue Produktion zu gehen, war für die DEUTSCHE FILM A. G. ein Wagnis in jeder Beziehung. Im Technischen stellten sich der Kamera immer wieder Schwierigkeiten in den Weg. Die gezeigte Kopie war technisch nicht besonders gut. In der Neuen Staatsoper zu Berlin, in welcher der Film in sehr festlichem Rahmen anlief, mußte eine Kinoprojektion erst mit Mühe eingebaut werden, da der russische Sektor der Stadt über kein Uraufführungstheater verfügt. Auf dem Programmheft erscheint der Name des Hauptdarstellers nicht, denn erst bei Beendigung der Arbeiten stellte sich heraus, daß eine grobe Fälschung des Fragebogens bei ihm vorlag. Hemmnisse und Schwierigkeiten auf der ganzen Strecke.

Man hat sich ein sehr schweres Thema gestellt: Das Leben in der Stadt Berlin, unmittelbar nach Ende des Krieges. Wie die Menschen eines ausgebombten Hauses in der Trümmerwüste aufzuatmen beginnen oder in volle Verzweiflung fallen. Geschäftemacherei niedrigster Art kontrastiert mit dem anständigen Beginnen kleiner Handwerker. Die drückende Atmosphäre, das Schwebende und Unausweichliche jener Tage – Wolfgang Staudte, Drehbuchautor und Regisseur, hat sich und uns an Deutlichkeit nichts erspart. Die Kamera geht mit einer fast wütenden künstlerischen Verbissenheit an die Trostlosigkeit jener Wochen. Kein Lichtstrahl, der Aufatmen oder Hoffnung schöpfen ließe, fällt auf die Bilder: Das Panorama der Verwüstung wird grimmig erfaßt und ist vom Kameramann Friedl Behn-Grund oft in erschütternden Bildern eingefangen. Erst spät kommt der Film an sein Thema. Ein Mann tänzelt über die Trümmer, ein Ausbeuter und schneller Verdiener, ein falscher Biedermann und trügerisches Vorbild des Aufbaus. Er stampft eine kleine Fabrik aus der erschütterten Erde und schwimmt wieder oben. Ein Vorbild rühiger Energie. Doch ein Untergebener aus den Jahren in Polen erkennt ihn. Vor wenigen Jahren gingen noch andere Worte aus diesem Munde, und ein Befehl war darunter, der ein ganzes polnisches Dorf mit Frau, Greis und Kind in Tod und Asche jagte. Der Mörder ist wieder unter uns.

Ihn jagt nun der frühere Untergebene. Diesen großen Mord will er rächen. Zweimal wird er an dem rächenden Schuß gehindert, bis ihm die liebende Frau die Waffe privater Sühne endgültig aus der Hand nimmt und das Opfer, den Mörder, der allgemeinen Entsöhnung zuführt.

Ein bleischweres Thema, gleich schwer genommen. Aber es sind Passagen darunter, die so effektiv und künstlerisch angepackt sind, daß während der Vorführung Beifall einbrach. Staudte hat die optische Vortrefflichkeit so besessen angestrebt, daß ihm dabei für ganze Strecken der Ablauf der Handlung verlorenging. Der Film ist oft quälend. Hinter fast jeder Einstellung hebt sich deutlich der Zeigefinger einer gewollten Symbolik, so daß das Bild des Ganzen der Unzahl der Sinnbilder zum Opfer fällt. Gerade bei einem ersten „Versuch über die Gegenwart“ wäre Klarheit und unerbittlicher Gedankengang vor allem am Platze gewesen. Zu künstlerischen Experimenten wird später noch Zeit sein.

Trotzdem tat es wohl, zu beobachten, wie der deutsche Film schon bei seinem ersten Versuch sofort „seinen Stil“ finden wollte. Für den Anfang künstlerisch zu hoch zu greifen, wie es hier geschah, ist ehrenvoller und führt eher zum Ziel als der breite Weg der Routine, den man hier so überernst und gewissenhaft vermied.

Die Neue Zeitung, München, 18.10.1946
(zitiert nach: Wolfgang Staudte. Red.: Eva Orbanz, Berlin 1977, S. 101 f.)

K 6

Martin Ruppert
Epilog auf einen Film
Der erste Nachkriegsfilm: „Die Mörder sind unter uns“

Nach einem todesähnlichen Schlummer der Erschöpfung, in den alles Leben im deutschen Land nach der Katastrophe von 1945 verfallen war, wagte sich die Kunst suchend und tastend in ein fast unbekanntes, sich aber umso mehr anbietendes, grenzenloses Neuland vor. Sie mußte sich mit der Umgebung des Augenblicks auseinandersetzen und sich mit den Mitteln begnügen, die ihr nach der Notzeit des Krieges belassen waren. Der Anfang konnte notgedrungen nur ein Provisorium sein, noch nichts Endgültiges, nichts Festumrissenes. Die Form mußte noch gefunden werden, sie sollte sich aus einer in stetiger Bewegung befindlichen Strömung zur Festigkeit, zur Körperlichkeit zusammenfügen. Die Bildende Kunst hat im Surrealismus den Weg einer neuen Romantik beschritten, die Dichtung wandte sich der nackten Schilderung des Objektivismus zu, das Theater machte, neben wenigen Anfängen, noch Anleihen aus dem Ausland, derweil der Film mit zwei Füßen in die graue Welt der Wirklichkeit gesprungen ist.

Noch rauchten die Trümmer Berlins, noch schwelten die geborstenen Dachstühle, ragend zwischen Himmel und Erde, noch säumten frisch aufgeworfene Grabhügel die Straßenfragmente des Nordostens, als Wolfgang Staudte den ersten deutschen Nachkriegsfilm begann. Die russisch lizenzierte Defa hat diesen Schritt zur neuen deutschen Filmproduktion vollzogen: Der Titel „Die Mörder sind unter uns“ läßt schon von vornherein die brutale Realistik, die unverbrämte Nüchternheit dieses Spiels, das – man kann es sagen – kein Spiel mehr ist, erkennen. Es ist alles so kalt und so grau, so lichtlos und so traurig, so ohne Hoffnung und Zuversicht, daß nicht einmal die Wärme eines glühenden Streichholzes aus diesem Filmstreifen ausgestrahlt wird. Das ist die Wirklichkeit des Lebens Anno 45. Ein Film, der nur Trümmer und Tränen kennt und selbst die wenigen Lichtblicke, die in diese Finsternis einbrechen, sind dazu angetan, das Dunkel nur noch stärker zu zeichnen.

Wie drohende Arme recken sich Giebel aus einem Meer von Steinen. Durch die hohlen Augen der Ruinen fällt das todesbleiche Mondlicht und erhellt die Holzkreuze, die selbst wie Gespenster in dieser modernen Landschaft erschütternd und grauenhaft anmuten. Ist das noch deutsches Land? Das ist das Ruinenland. Nirgendwo. Keine Straßen, kein Weg. Kinder und Ratten und irrende Menschen beleben dieses verödete Schlachtfeld der Gegenwart. Was sind dagegen die Ruinen von Herkulaneum (!) und Pompeji (!), was die Wüsteneien hingesiechter Pracht und Herrlichkeit in aller Welt? Hier haust das Entsetzen, in dessen Klagegedichten sich die Töne einer Unterweltkaschemme mischen wie ein letztes Stöhnen aus der Angst vor dem sichtbar herannahenden Tode. Das ist Berlin nach der größten Katastrophe der Menschheit, nach der Sintflut aus Feuer und Schwefel, die Grauen und Entsetzen, Not und nochmals Not gebar. Hier brauchte der Film keine Phantasie, um sich die wirkungsvolle Kulisse zu schaffen. Er fand sie auf der Straße, in den Ruinen, bei den Überlebenden, überall ... überall. Und er läßt die Handlung, diesen Ausschnitt eines ungemein, fast unglaublich verpfuschten Lebens da beginnen, wo die ersten scheuen Menschen, wie Bienenschwärme an den Zügen hängend, wieder auf das Stück umgepflügter Erde zurückkehren, das sie einstmals Heimat nennen durften.

Das Mädchen kommt aus dem Konzentrationslager. Es sucht Arbeit und das Leben. Aengstlich und eingeschüchtert schreitet es durch diese neue Steinzeit, die sich da breitet und weitet, grenzenlos, unendlich. Gott sei Dank, das Haus steht noch, wenigstens die Fassaden und einige Böden zwischen den Mauern. Auch der alte Uhrmacher ist noch da, der auf den Sohn wartet. Und oben im kalten Raum abgebröckelter Wände, wie in einer Kammer des Leichenhauses, haust Dr. Mertens, der Arzt, der das Leben weggeschmissen hat wie eine Dirne, der täglich und nächtlich betrunken ist, der brutal sein kann wie ein Henkersknecht und naiv, wie ein kleiner goldiger Junge. Die Liebe bricht jetzt in die Wirrnisse seines Geistes und Herzens. Aber das Erlebnis des Krieges war stärker, viel stärker als er selbst glauben konnte. Irgend etwas ist in seinem Leben zerrissen und läßt sich nicht binden und nicht fügen. Da ist der Hauptmann Brückner mit der „Himmler-

maske“. Er ließ damals die polnischen Frauen und Kinder erschießen. Unterm Weihnachtsbaum unterzeichnete er die Liquidation. Mertens bat vergeblich um Gnade, vergeblich. Der Zufall führt beide wieder zusammen. Wieder ist es Weihnacht. Weihnacht 1945 in Berlin. Der Hauptmann leitet ein Fabrikunternehmen. Er ißt gut. Trinkt Wein und hat Zigaretten. Er gibt Mertens die Pistole zurück, die Pistole von damals, draußen, als er verwundet war und nun braucht er sie nicht mehr und gibt sie dem zurück, der die „polnische Weihnacht“ rächen will. Schon blitzt die Mündung auf, als Mann gegen Mann steht, aber da kommt das Mädchen und deckt mit der Liebe all das zu, was war, was eine menschliche Seele aufbäumen ließ in unsagbarem Schmerz, in grenzenloser Verzweiflung. Der andere aber schreit es über Gräber und Ruinen, die sich im Bilde zum Gitterfenster des Gefängnisses formen: „Ich bin unschuldig ... unschuldig ...“

Der Film ist ausgezeichnet photographiert. Er ist naturalistisch, nackt, ohne Umschweife, nüchtern, trocken und bis ins kleinste präzise. Nichts verbrämt seine Handlung. Es gibt keine Umschweife, es gibt keine Bemäntelung, keine Beschönigung. Es wird nichts verschwiegen. Er ist Abglanz erlebten Grauens. Der Tod ist seine Hauptfigur. Das Leben steht nur am Rande. Er rüttelt an den Nerven wie die Tatsa-

chen selbst daran gerüttelt haben. Er hat profilstarke Darsteller, Hildegard Knef und W. Borchert, echte Typen, wie sie die Katastrophe der Zeit geformt und gebildet hat. Der Dialog birgt eine scharfe Sprache, die Handlung hat starkes dramatisches Gefälle. Aus jedem Bild, aus jeder Szene, aus jedem gesprochenen Wort spricht die Erinnerung an das verderbliche Unheil eines jeden Krieges. Darin gleicht er dem Buche Remarques „Im Westen nichts Neues“, nur noch fürchterlicher, noch erbarmungsloser. Er ist mit einem Wort die neue Kunstform, die sich aus der Asche der Vernichtung schälte: der Trümmerfilm.

Aber dieser Film, den wir nach mehr als einjähriger „Lebenszeit“ sahen, hat auch eine andere Seite, die nicht übersehen werden darf: Er ist tendenziös. Sollen wir auf dieser Linie fortschreiten? Wäre es nicht besser, aus diesem entsetzlichen Milieu herauszukommen und die Kunst, auch die Filmkunst, ähnlich wie das französische Filmschaffen, in eine neue wahrhaft künstlerische Sphäre hineinzuführen, in eine Sphäre, die so fern und so abseits der politischen Tendenz liegt wie das Gute dem Bösen? Auch hier bleibt es der Entwicklung vorbehalten, zu entscheiden, welche Kunstform mehr geeignet ist, den erschöpften Herzen unserer Zeit die Werte der Menschlichkeit wieder zuzuführen, die eine oder die andere!

Allgemeine Zeitung, Mainz, 20.5.1947

K 7

Wir und die gefilmte Gegenwart

Der erste deutsche Nachkriegsfilm lief an. Was vom Standpunkt der Kritik dazu zu sagen war, wurde bereits gesagt. Hier schreibt ein Jugendlicher vom Standpunkt der jungen Generation.

Berlin von heute: Trümmer über Trümmer; und in sie hineingestellt: Menschen von heute, junge und alte, frohe und traurige, verzagende und hoffende Männer und Frauen. Das ist der Bildinhalt des ersten deutschen Spielfilms nach dem Kriege „Die Mörder sind unter uns“.

Kein Film der Jugend. Aber welcher Jugendliche, der die Tragik der Gegenwart, den Kampf des Guten mit dem Bösen, den Sieg der zuversichtlichen Jugend über die Gleichgültigkeit mit ungeschminkter Echtheit hier widergespiegelt sieht, kann daran schweigend vorübergehen, ohne seine Meinung dazu zu sagen?

Was die Jugend den Älteren wiederholt zum Vorwurf gemacht hat – den fehlenden Lebensmut: Hier zeigt sich die furchtbare Wirkung willenlosen Treibens, hier wird an einem Manne offenbar, welche Gefahren dem Schwankenden heute drohen, wenn er nicht den Mut aufbringt, den richtigen Weg zu finden.

Und dann sehen wir Jugend. Die junge Generation, die mit Optimismus jeder noch so ersten Seite Freude abzugewinnen weiß und durch ausdauernde Liebe und Güte schließlich doch siegt.

Oder der feiste Typ des Kriegsgewinners und Gesinnungslumpen Herr Hauptmann a. D., dem der Krieg ein Vergnügen, ein Spiel mit Menschenleben war und der heute wieder mit dem treuherzigen Augenaufschlag des Unschuldigen das große Wort führt. Unsere Empörung über das Treiben dieses Schmarotzers, der gleichen Egoisten, die dafür sorgen, daß immer noch Tanzlokale statt Jugendheime gebaut werden und die es begrüßen, wenn unsere Bemühungen um die Gleichberechtigung und die Schaffung sozialer Rechte stets von neuem scheitern, ist groß. Und fast dauert es uns zu lange, bis er dann doch entlarvt und in die Enge getrieben wurde.

(...) Dies alles hat der Film mit seinen scharf und genau gezeichneten Parallelen zur Wirklichkeit mir als Jugendlichem gesagt. Bleibt eins noch zu bemerken: Störend und selbst der Jugend eine sentimentale Stimmung aufzwingend, ist die zu starke Betonung des „Trümmer-Berlin“, dem wir ohnehin, die wir in dieser Stadt leben, täglich auf Schritt und Tritt begegnen.

Wir wissen: Wir kriegen's hin!

Ba.

Aus: NEX, 2. November 1946

K 8

**Wolfdietrich Schnurre
(in einer Sammelkritik)**

Wir wußten es: der erste deutsche Film würde zwei große, einander feindliche Aufgaben zu erfüllen und – in der Lösung – einander zu nähern haben: Auf der einen Seite die Forderung nach künstlerischer Gesetzmäßigkeit als der Wertskala schöpferischen Neubeginns; auf der anderen: Aufzeigen des deutschen Standpunktes der Welt gegenüber. Beides ist in dem DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* versucht worden. Aber statt die Tendenz dem Künstlerischen gleichzusetzen und beides aufeinander abzustimmen, ließ man das Tendenziöse vom Künstlerischen überwuchern und was entstand, war eine symbolträchtige Ausrede. Hier hätte klarer geantwortet werden müssen: Was muß ich tun, wenn mir ein Mensch begegnet, von dem ich weiß, daß er im Krieg unsagbare Greuel beging? Wer glaubt mir ohne Zeugen meine Beschuldigung? Und vor allem: Wo hört der Zwang kriegsbedingter Verhältnisse auf – und wo beginnt das Verbrechen? Was ist mit jenem Offizier, der befahl, das Dorf einzuäschern, weil ein Teil seiner Bewohner wohl Partisanen waren? Was ist mit jenem Scharfschützen, der aus sicherem Versteck 40 russische Soldaten erschöß? Und was endlich mit ihnen, den Tausenden, die im Nahkampf Mann gegen Mann, einen anderen Menschen töteten, weil sie selbst sonst getötet worden wären? – Die Mörder sind unter uns? Wer sind denn die Mörder? Nicht wir alle, die wir Gewehre trugen? Warum soll das Leben eines Jünglings, eines blühenden Mannes, wie sie im Kriege millionenfach, von heldischen Phrasen verbrämt, hingeschlachtet wurden, wertloser sein als das von Kindern und Frauen? Mörder sind unter uns? Wir sind Mörder.

Auch Dr. Mertens, der sich im Film zweimal zum Urteilsvollstrecker aufwerfen wollte, ist der Mörder. Denn er ließ das Blutbad am Weihnachtsabend zu. Er schlug resignierend die Hacken zusammen, als er sah, daß sein Einspruch nichts fruchtete. Er tat, was wir alle taten: Er kapitulierte vor der Gewalt. Er zuckte die Schultern und ließ schutzlose Frauen und Kinder hinmorden, ohne auch nur den Versuch einer Rettung unternommen zu haben. Und ausgerechnet diesen schuldig-„unschuldigen“ Durchschnittsdeutschen setzte man uns als rehabilitierten Haupthelden vor.

Hiervon abgesehen, versank das Wichtigste des ganzen Films, die Bestrafung des Mörders Brückner, im Symbolischen. Man hätte sich hier weniger vom künstlerischen Gefühl als vom Verstand leiten und dem Dr. Mertens erst einmal zu einem den Angeklagten mitbelastenden Zeugen verhelfen sollen. Und dann hätte notgetan, in einem glasklaren Gerichtsverfahren zu zeigen, wie mit diesen Mördern unter uns heute verfahren wird. So aber stand am Schluß dieses Films statt einer präzise formulierten Antwort ein schwerlastendes Fragezeichen.

Photographiert war er streckenweise vollendet. Selten verbiß sich eine Kamera mutiger ins Dunkel. Licht taugte nur zur Kontrastierung. Um was es ging, war der Schatten. Aus gekippten Bildeinstellungen, unbelichteten Gestalten und zäher Symbolik gelangen Behn-Grund und Klagemann so eine Unsumme krauser, im einzelnen künstlerisch durchaus hochwertiger Bilder, deren Überfülle jedoch der Cutter nicht gewachsen war.

Die Regie Staudtes war schwach. Es geschah nichts. Der Handlungsablauf verdickte. Die Schauspieler gingen ungeführt und verloren sich in Großaufnahmen. Borcherts Maske konnte die Kamera nichts anhaben; aber der jungen Hildegard Knefs Gesicht sollte zu schade sein für diesen Raubbau. Im übrigen haftete selbst diesem Streifen noch manches Kintoppmäßige an: Man zeigte uns wieder den Intellektuellen. Die Konflikte des Arbeiters, des Angestellten lohnen anscheinend nicht die Verfilmung. Immer noch haben nur Künstler und Akademiker „Schicksale“. Immer noch sind die heutigen jungen Mädchen im Film nichts als Zeichnerinnen, Gouvernanten oder Modeschöpferinnen. Die Seelenkrisen der Arbeiterin scheinen sich als ungeeignet zum Verfilmen erwiesen zu haben. Außerdem kommt man nicht aus dem KZ nach Hause und setzt sich schon am zweiten Tag aufbaufröhlich ans Zeichenbrett. Außerdem waren die Nerven eines Mädchens zu jener Zeit nicht so stark, daß es nicht auch seinerseits einmal losgeschrien hätte. Das durfte auch hier nur der Mann. Und der Frau blieb, wie immer im Film, nichts als der Rehblick verwundeter Empfindsamkeit. Außerdem hat man nach jahrelanger KZ-Haft nicht drei oder vier gebügelte Garderoben im Schrank. Außerdem genügt zum Entschluß, den Schritt vom versoffenen Doktor zum ernsthaften Chirurgen zu wagen, nicht ein Dämmerstündchen am Hals der Geliebten.

Dennoch: es war ein tapferer Anfang, trotz allem. Die nächsten deutschen Filme werden beweisen, ob das hier gegebene, ernsthafte Versprechen gehalten zu werden vermag.

Deutsche Film-Rundschau,
5.11.1946, Heft 8.
Zitiert nach:
Wolfgang Staudte.
Redaktion: Eva Orbanz,
Verlag Volker Spiess,
Berlin 1977,
S. 104 f.

K 9

Die Mörder sind unter uns

Den Traum von einer Zivilbegegnung mit unseren steinernen Kriegsvorgesetzten hat nach der Heimkehr aus der Gefangenschaft mancher von uns geträumt. In diesem Film der russisch-lizenzierten DEFA ist sie erbarmungslos fotografierte Wirklichkeit geworden. Der Unterarzt, der Weihnachten 1942 seinen Hauptmann in das hochmütige Preußengesicht mit zitternden Lippen fragte: „Was haben denn die Kinder damit zu tun?“ um später in ohnmächtiger Wut die Schüsse zu hören, die draußen im russischen Schnee Frauen und Kinder „liquidieren“, steht Weihnachten 1945 in Berlin vor dem davongekommenen Mörder, einem gemütlichen Spießbürger, der seinem Buben über das Haar streicht und durch die Umwertung alter Stahlhelme zu Kochtöpfen dem deutschen Wiederaufbau dient. (Diskontinuität des modernen Menschen: es fehlt jede Beziehung zum Vergangenen!) Keine Spur von Schuldbewußtsein: War ja Krieg damals – Befehl von oben – längst vorbei! Aber für uns ist es nicht vorbei! Dr. Mertens, der die Qual der Erinnerung, die Sinnlosigkeit des Heimkehrerdaseins, die Verzweiflung des Nicht-Heimkehren-Könnens in den Armen von Huren und im Schnaps zu ersticken versuchte, fühlte sich als Rächer seiner enttäuschten Kriegsgeneration: Er richtet die

Pistole auf den Ex-Hauptmann. Aber ein Mädchen tritt dazwischen und ein in Krämpfen sich windendes Kind, die beide die Liebe des Mannes und Arztes finden ...

Mag sich die Wirklichkeit dieses kühnen Filmes, der 1946 gedreht wurde, heute auch verringert haben – die künstlerische Leistung der sensiblen Kamera, die Eindringlichkeit der unverbrauchten Gesichter, seine echte Psychologie und seine leidenschaftliche Realistik machen ihn zu einer der bedeutendsten und meistdiskutierten Gewissenserforschung der Völker, wie ein Blick in die Weltpresse, angefangen vom offiziösen Organ des Vatikan bis zu den Blättern des Kreml zeigt.

Gewiß, der Film läßt manches offen. Aber uns scheint, er kann auf die Lösung verzichten, um sie desto eindringlicher den Herzen der Zuschauer zu überlassen. Es ist nicht so wichtig, ob die Vision der Schlußszene – der hinter Gittern „Ich bin unschuldig“ wimmernde Hauptmann – sich erfüllt, oder ob er noch heute ungestraft unter uns ist. Wichtig ist allein, daß wir alle uns im Geiste des christlichen „mea culpa“ mitschuldig fühlen an der fremden Schuld. Konkret gesprochen: Die Vollendung dieses unvollendeten Films erfolgt in jedem Einzelnen, der im Sinne Picards „Hitler in sich selbst“ überwindet.

G. H.

Aus: Katholischer Filmdienst,
Heft 13/1. Jahrgang (1948)

K 10

Die Mörder sind unter uns

Vox populi – vox dei? Es ist immer interessant, auf die Stimmen der Kinobesucher zu hören. Folgende Bemerkungen hörte der Rezensent nach der Vorstellung auf der Straße: „Man sollte diesen Film verbieten!“ „Ein Käuferstreik gegen die Kinos müßte arrangiert werden!“ „Ich dachte, es wäre ein Kriminalfilm!“ Positive Stimmen konnte man leider nicht hören, trotzdem auch sie bestimmt wohl dagewesen sind. Was stößt diese Kritiker an diesem Film ab? Es wird niemand bestreiten wollen, daß er ausgezeichnet fotografiert ist. Die darstellerischen Leistungen sind ganz hervorragend. Die Sprache ist lebendig und geschliffen, der innere und äußere Ablauf der Handlung von spannender Dramatik. Also muß der Angriffspunkt an einer ganz anderen Stelle liegen. Der Film trifft haarscharf die Stelle, an der wir als deutsches Volk heute empfindlich sind. Es geht um das Schuldproblem. Und hierzu ist nun manches zu sagen.

Die vox populi ist darauf aufmerksam zu machen, daß wir uns nicht um diese Kernfrage herumdrücken dürfen, auch nicht auf der Leinwand. „Einmal muß das aufhören!“ – sagt der Mann auf der Straße. Gewiß, aber nicht so, daß man diese Frage totschweigt. Die Not muß überwunden werden. Dem Film aber muß gesagt werden: Wir begrüßen es, daß er zum Rufer in der Wüste wird. Wir danken ihm, daß er es auf so vornehme Weise tut. Aber er bleibt im Negativen stecken. Das nicht überwundene Schuldgefühl führt zur Verkrampfung und damit zum unfruchtbaren Nihilismus. Er kann nicht durch neue Schuld gelöst werden. Daher kommt es wohl auch, daß dieser Film im Grunde zwei Schlüsse hat – und beide sind keine Lösung. Menschliche Schuld wird im Grunde nur vor dem Angesicht Gottes erkannt – und kann nur am Kreuze von Golgatha vergeben werden. Daß dieser Film den Vorstoß in die religiöse Sphäre nicht wagt, ist seine Schwäche. Hätte er in diese läuternde Krisis hineingeführt, dann hätte er wohl kaum dieses stark ablehnende Urteil der vox populi gefunden.

W. W.

Aus: Evangelischer Film-Beobachter, 1.5.1949
(Heft 5/1. Jahrgang)

Auszüge aus ausländischen Kritiken

K 11

Notizen von Wolfgang Staudte:

„Nicht nur die künstlerische Anerkennung, sondern vielmehr der eminente politische Erfolg für Deutschland – nicht für West- oder Ostdeutschland – war für mein weiteres Handeln bestimmend. Dieser Film lief u. a. in Amerika, außer Konkurrenz auf der Biennale in Venedig, 8 Wochen im Londoner Academy-Theater in der Bond-street, in Wien, mehrere Monate auf dem Champs Elysées in Paris und erfüllte die schwere Aufgabe, für ein anderes und besseres Deutschland zu werben.“

„The Times“ schreibt am 8.4.:

„Die Mörder sind unter uns“ – ein gefälliger Titel, sollte man meinen, für ein englischsprachiges Abenteuer im normalen Stil von Verbrecher-Geschichte und Gangster-Handlung. Aber der Film spricht nicht diese Sprache, es ist ein deutscher Film, der erste, der nach dem Kriege hier gezeigt wird, von einer Art neurotischer Stärke, worin die Deutschen solche Meister sind. ...

Der Film begnügt sich jedoch nicht damit, für sein Land um Gnade zu werben. Er geht weiter und versucht mit seiner Anprangerung Hauptmann Brückners für die Art der Kriegführung durch die Nazis gleichzeitig einen Großangriff und ein Alibi. ...

The Observer schreibt am 11.4./Kritiker: C. A. Lejeune:

... Es ist ein furchtbares Bild einer toten Hauptstadt, und wenn der Regisseur es so haben wollte und versucht, um Mitleid mit den verwirrten Menschen zu werben, die vom Schlachtfeld, von den Evakuationsgebieten und Konzentrationslagern zurückdrängen, wer wollte ihm dies zum Vorwurf machen? Die ganze Schneide ist scharf gegen Krieg und Kriegsmacher gerichtet, und wenn der Stil ausgesprochen deutsch ist, so ist die Botschaft ungekünstelt menschlich. Ich schäme mich nicht zu gestehen, daß ich von dem Film tief ergriffen war, und dies ist etwas, was ein ehrlicher Kritiker mit sich selbst abzumachen hat.

Assopress

Der Filmkritiker der „Sunday Chronicle“ hielt den italienischen Film „Die offene Stadt“ für den mutigsten, der seit Kriegsende gedreht wurde, bis er den deutschen DEFA-Film „Die Mörder sind unter uns“ sah. Dieser Film, so schreibt er, sei ein Werk ungeheuren Mutes und standhafter Aufrichtigkeit. Wo der Film auch hinkomme, verdiene er, gesehen zu werden.

„Daily Mail“ meint,

der Film sei voller Nervenspannung und zeige völlige Illusionslosigkeit und Verbitterung. Er sei aber künstlerisch wertvoll und dramatisch bedeutsam und ein sehr wirkungsvoller Appell, den Besiegten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Im „Daily Mirror“

dagegen schneidet Reginald Whitney die grundsätzliche Frage an, ob man nicht auch auf die Herkunft eines Films achten müsse, statt allein die Qualitäten zu beurteilen. Er schreibt: „Es ist noch etwas verfrüht, das zu vergessen, was deutsche Bomben in England angerichtet haben. Die Zeit ist noch nicht reif dafür, daß man einem Film die Pforten unserer Lichtspielhäuser öffnet, der dazu bestimmt ist, um Sympathie für die Deutschen zu werben, indem er das Thema ‘alle waren wir ja nicht Nazis’ variiert.“

Von einer Sondervorstellung vor Hollywoods Prominenz erreichte mich dann der folgende Bericht:

Niemand hatte mit einem solchen Massenerscheinen der Künstler gerechnet, alle Firmen, alle Fachschaften waren vertreten. ...

Mehr als eine Million Dollar Gagen-Bezieher per Woche waren herbeigeeilt, um einen der „ärmsten“ Filme der Welt zu bestaunen, aus Trümmern geboren, aus Glauben an Kunst und Menschentum gestaltet – von den Barbaren in Berlin. ...

Billie Wilder war sich seiner guten Sache nicht sicher: Er erklärte in einer kurzen Begrüßungsansprache, der Film „Mörder unter uns“ sei nicht in einer Linie mit den Meisterwerken „Der Letzte Mann“ und „Der blaue Engel“, aber dennoch ...

Und Wilders und der Academy freundlich-verständliches „Aber dennoch“ wuchs sich zu einem tiefen Erfolg aus, für die Academy, für die 1.400 Besucher, die kamen und sahen, und für den Film aus Berlin ...

Billie Wilder ersetzte die übersetzenden Titel durch Erläuterungen und Glossen, mal zu witzig, mal zu kritisch. Das Resultat: Nachdem das letzte Kreuz des Films abblendete, setzte minutenlang, stürmischer, ehrlicher, grandioser, herzstärkender Beifall ein.

Hört diesen Beifall in Berlin! Verkleinert ihn nicht! Macht ihn euch klar. Er klingt in einer Zeitwende. ... Denn dieser Beifall Hollywoods über 6000 Meilen hinweg ist eine Demonstration für den Frieden, für die Brüderlichkeit der Kunst, für das Willkommen, das der große, fette, reiche, massive Klaus in Hollywood dem kleinen Klaus in Europa schuldet. Solcher Applaus ehrt beide: den Spender wie den Empfänger. Billie Wilder, der für „Lost Weekend“ mit recht den Filmpreis 1945 gewann, verdient einen neuen Oscar für einen Film, den er mit ein paar schnoddrig-freundlichen Worten vorstellte. ...

„Mörder unter uns“ wurde zum Kronzeugen, daß Männer fern von uns mit dem gleichen Recht, mit der gleichen Freiheit, mit dem gleichen Sehnen nach Wahrheit und Schönheit das Medium „Film“ zur Appassionate ihres Lebens machen.

Denkt lange an diesen Applaus, zehrt von ihm, glaubt an ihn – eure Filmgabe macht die Satten hungrig, nach einem 60.000-Dollar-Film ... Und euer Hunger wird keine „tausend Jahre“ währen. Eure guten Filmwerke stillen ihn.

Zitiert aus: Wolfgang Staudte: Ein politischer Regisseur. In: Film und Fernsehen, Heft 9, 1987, S. 38–40

Der Film in der Kritik – Retrospektive Kritiken

K 12

Th. K. (d. i. Theodor Kotulla)
Wieder in Deutschland
„Die Mörder sind unter uns“

Gemessen an dem, was aus dem deutschen Film später geworden ist, kann man von seinem ersten Nachkriegswerk, Staudtes *Die Mörder sind unter uns*, sagen, daß es kein so schlechter Anfang gewesen ist. Gemessen aber auch an den film-ästhetischen Eruptionen, die sich zur selben Zeit anderwärts ereigneten (in Italien zumal, aber selbst in Hollywood), wird man sich die Beschränktheit dieses Erstlings unweigerlich eingestehen müssen.

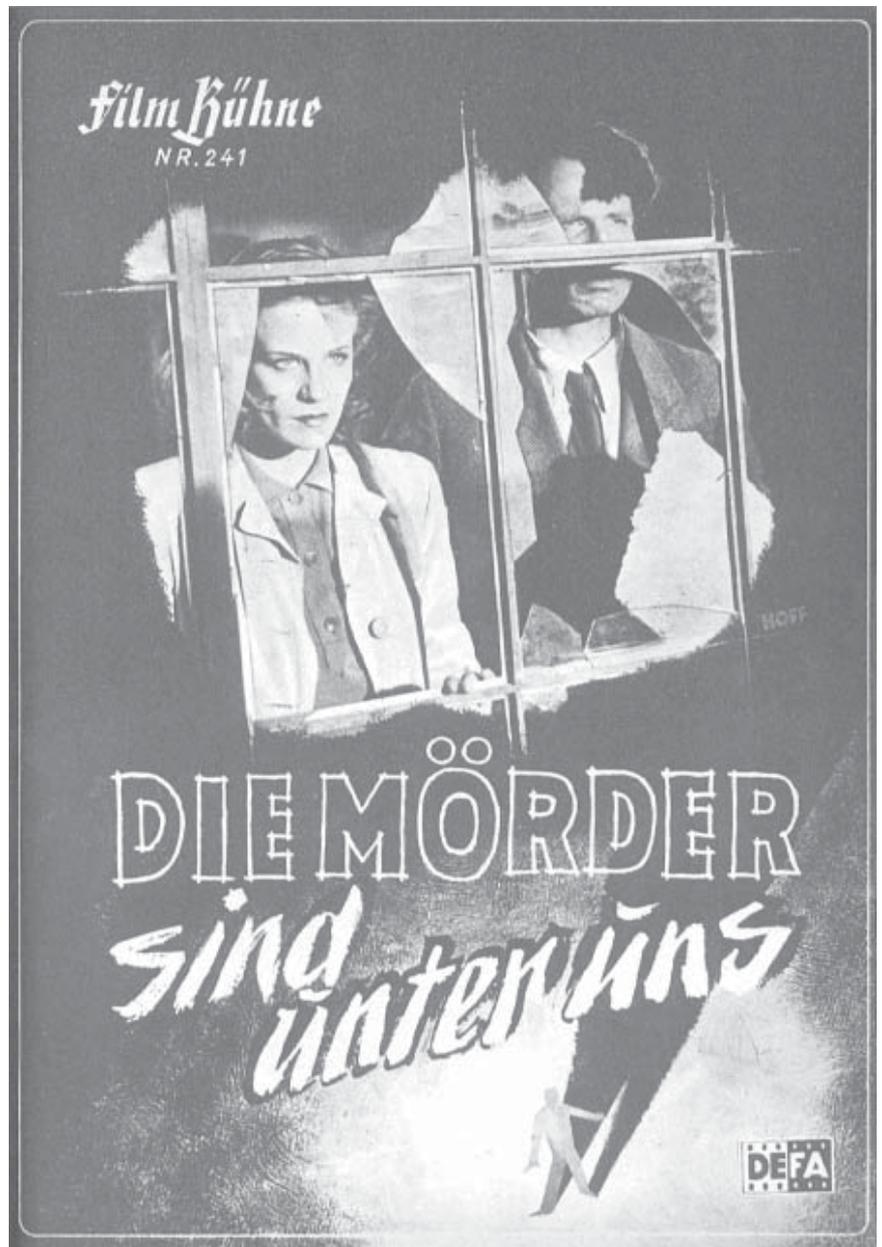
Staudte läßt 1945 einen heimgekehrten Arzt, Dr. Mertens (Borchert), mit einem Schuld-komplex durch die Trümmer von Berlin wanken. Er bewohnt in einem baufälligen Haus zwei notdürftige Zimmer und sucht Vergessen beim Alkohol. Im Krankenhaus, wo er wieder Arbeit zu finden hofft, erleidet er beim Anblick Kranker einen seiner Nervenzusammenbrüche. Durch die Begegnung mit zwei anderen Menschen erlebt er eine Art Heilung. Zunächst muß er feststellen, daß er das Zimmer einer KZ-Insassin (Knef) belegt hat. Sie kommt zurück, putzt die Wohnung, geht augenblicklich wieder ihrer Beschäftigung nach – sie ist Werbezeichnerin – kümmert sich um den Verzweifelten und liebt ihn. Doch sein Zustand verschlimmert sich eher, nachdem er festgestellt hat, daß sein totgeglaubter militärischer Vorgesetzter, Brückner (Paulsen), als strebsamer Fabrikant und Familienvater, weiterlebt. Seit Brückner in Polen unschuldige Geiseln, darunter Frauen und Kinder, hat erschießen lassen, leidet Mertens unter seiner Neurose. Mertens will Brückner schließlich erschießen, wird aber von dem Mädchen daran gehindert. Dadurch ist das Paar sozusagen dem Leben wiedergegeben. Brückner, hinter den Gittern seines Fabriktores fotografiert, beteuert jammernd seine Unschuld: er hat gar nicht begriffen, warum ihn jemand hat richten wollen.

Wolfdietrich Schnurre, damals Filmkritiker der „Deutschen Rundschau“, hat im Anschluß an die Uraufführung im Novemberheft 1946 dieser Zeitschrift die wesentlichen Schwächen des Films zur Sprache gebracht. (vgl. M 9) Er nennt ihn eine symbolträchtige Ausrede: „Das Wichtigste des ganzen Films, die Bestrafung des Mörders Brückner, (versank) im Symbolischen. Man hätte sich hier weniger vom künstlerischen Gefühl, als vom Verstand leiten lassen und dem Dr. Mertens erst einmal zu einem den Angeklagten mitbelastenden Zeugen verhelfen sollen. Und dann hätte notgetan, in einem glasklaren Gerichtsverfahren zu zeigen, wie mit diesen Mördern unter uns heute verfahren wird.“ Schnurre verweist weiter darauf, daß ja auch Mertens ein Mörder sei, denn er habe nichts unternommen, als Brückner seinen Massenmord ausführte. Dagegen wird man festhalten müssen, daß Staudte dies keineswegs abstreitet: daß es ihm offensichtlich nicht nur um juristische Unterscheidung zwischen Kriegsverbrecher und Mitläufer zu tun gewesen ist: Das ganze Verhalten von Mertens spricht dafür, wie schuldig er sich weiß. Unbehaglich zumute wird einem allerdings bei der Läuterung des Helden: „ein Dämmerstündchen am Hals der Geliebten“ ist in der Tat eine billige Buße. Und auf noch mehr des „Kintoppmäßigen“ hatte Schnurre seinen Finger zu richten: Wieder mal geht es um „Schicksale“ sogenannter besserer Leute, eines Intellektuellen, einer Künstlerin, eines Besitzbürgers. Von den KZ-Jahren sieht man dem Mädchen auch nichts an: Weil Frauen so zu sein haben, ist die dem Mann vom ersten Tag an eine treusorgende Stütze.

Staudtes Drehbuch läßt sich auf durchaus fragwürdige Klischees deutscher Filmtradition zurückführen: auf das des passiven Helden vorab, der gegen die Schläge des Schicksals allein Kräfte des Gemüts einzusetzen weiß. Das seelische Gequälte und Verwundete der Personen wird optisch dann immerhin konsequent zu einem angestregten filmexpressivistischen Ausdruck gebracht. Es entsteht eine Trümmerlandschaft, die nicht veristisch gesehen wird, sondern gesucht, schattenhaft, unterbelichtet, verkantet. In ihm wirft der Mensch seinen Schatten voraus, ja, verschmilzt mit ihm. Er spricht textlich wie phonetisch gekünstelt; er murmelt oder zischelt und er schreit auf. Obendrein hat Staudte ein Lieblingsmotiv, das mit dem Hauptthema in keinem zwingenden Zusammenhang stand, eingebaut (später in *Schicksal aus zweiter Hand*, 1949, sollte es sich zu einem ganzen Film auswachsen): die skurriltraurige Nebenhandlung um den alten Uhrmacher, der bei einem gezierten Stehkragenastrologen sich vergeblich Hoffnung auf die Rückkehr seines vermißten Sohnes einzuhandeln sucht.

Wie ehrlich Staudte auch gesinnt war, die Mittel, mit denen er der neuen Problematik beizukommen trachtete, waren anachronistisch; zum Teil waren sie noch in ausgesprochenen Nazi-Filmen verschlissen worden. Auch durch ins Äußerste getriebene Übersteigerungen waren sie nicht mehr nutzbar zu machen. In seinem forcierten Manierismus war dieser erste „Trümmer“-Film zugleich unweigerlich ein Schlußpunkt: der unüberhörbare Aufruf, daß die neue Realität einen neuen Stil erforderte. Darin lag sein Wert. Daß es diesen neuen deutschen Film bis heute nicht gegeben hat, ist sicherlich am allerwenigsten die Schuld von Wolfgang Staudte. (...)

Filmkritik Nr. 1, 1960



K 13

Die Mörder sind unter uns

Der Bewertungsausschuß hat dem Film das Prädikat „besonders wertvoll“ verliehen. Der Ausschuß ist der Meinung, daß die Aktualität dieses filmkünstlerischen Dokuments aus den ersten Nachkriegsjahren keineswegs verblaßt ist, sondern in gewisser Weise sogar noch zugenommen hat. Der heutige Betrachter wird mit einem Stück jüngster Vergangenheit seiner eigenen Existenz konfrontiert, das er nur allzu gern vergißt oder verdrängt. Insofern könnte dieser Film, wenn er erneut zur Vorführung kommt, gerade heute zur Bewältigung der „unbewältigten Vergangenheit“ beitragen.

Stark beeindruckt war der Ausschuß von der Tatsache, daß im Jahre 1946 auch in einer sowjetzonalen Filmproduktion noch solche Filme eines gemeinsamen deutschen Empfindens und Reagierens gegenüber der eigenen Not und Schuld gedreht werden konnten. Gerade an diesem Film wird deutlich, wie tief die Filmproduktion der Sowjetzone inzwischen in die schlagwortartige Propaganda und einseitige politische Tendenz abgesunken ist. Wolfgang Staudte hat mit diesem hervorragenden Film ein gültiges Dokument der inneren und äußeren Situation deutscher Menschen nach dem Zusammenbruch geschaffen. Auch die Fabel seines Films erreicht das Gewicht eines Sinnbildes und wurde deshalb von Staudte folgerichtig nicht als bloße Film-story gestaltet. Von Anfang an tendieren die Bildeinstellungen, die Licht- und Schatten-

regie, der Schnitt, die Überblendungen und die Bauten auf eine symbolkräftige Darstellung des Seelenzustandes der handelnden Menschen hin. Dabei kam dem Regisseur seine Neigung zu düsteren und abseitigen Licht- und Schatteneffekten in diesem Fall sehr zu-statten. Großartig gelangen vor allem die kontrastreichen Überblendungen. Diese Kunst der Überblendung erreicht ihren Höhepunkt in der vierfachen Variation des Weihnachts-abends. Es gehört zu den besonderen Vorzügen des Films, daß er erst in dieser Bildfolge auf jenes entscheidende Ereignis zurück-blendet, das den jungen Arzt bis zur Selbst-aufgabe zerrüttete, den eigentlich Schuldigen aber völlig unberührt ließ.

Mit gutem Instinkt hat Wolfgang Staudte den schuldigen Hauptmann und späteren Fabrik-besitzer Brückner nicht als einen teutonischen Bösewicht oder als einen kaltschnäuzigen SS-Schergen, sondern als einen harmlos erscheinenden deutschen Spießbürger dar-stellen lassen, dessen sentimentale Regungen durchaus glaubwürdig sind. Erst so gewinnt die Anklage des Films Wahrhaftigkeit und Wucht.

Hervorragend sind die Schauspiele geführt, besonders Ernst Wilhelm Borchert, dessen Zu-sammenbruch im Krankenhaus und innere Genesung bei der Notoperation zu den schauspielerischen Höhepunkten des Films gehören. Ihm gegenüber steht fast gleichwer-tig der Spießbürger Brückner von Arno Paul-sen. Im Spiel der Hildegard Knef machen sich in der zweiten Hälfte des Films manche Leer-läufe bemerkbar.

(Beckmann)
Filmbewertungsausschuß (1961)

K 14

Helmut Ullrich Nachkriegsatmosphäre als psychisches Klima

Wie war das eigentlich damals mit dem Film? Nach dem Krieg spielten die Kinos, wenn sie nicht zerstört waren und nicht gerade Stromsperre war, bald wieder, und lange Schlangen standen vor den Kassen. Daß sie wieder spielten, daß die populärste Unterhaltung wieder zugänglich war, auch das gehörte zu dem neuen Zustand Frieden. Aber was sie spielten, das war alt, waren, mit Ausnahme derer, die faschistische Propaganda enthalten hatten, die Streifen, die übriggeblieben waren. Weniges von künstlerischem Wert darunter. Aber viel von der Unterhaltungsware, Traumfabrikprodukte zwischen Kitsch und Illusion. Unrealistische Luxusmilieus, durch die sich elegante Damen und Herren in Abendkleid und Frack bewegten. Viel Walzertraumseligkeit, viel Operetten- und Revueaufwand. Harmlos biedere Lustspielchen und ergreifende Liebesschicksale. Heile und schöne Welten, die im Kontrast zu der Ruinenwelt standen, aus der das Publikum kam. Doch das Kino war ja immer der Ort gewesen, an dem die Wirklichkeit anderthalb Stunden lang vergessen werden konnte und auch sollte, und die Kontraste zwischen dem wirklichen Leben und den Bildern, die über die Leinwand flimmerten, waren nur noch größer geworden.

Es wurden allerdings auch bald die ersten sowjetischen Filme gezeigt. Nicht immer die besten und bedeutendsten. Aber ich entsinne mich noch, wie ich damals auch Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ mehrmals sah, und wie da in einem ganz normalen, wahllos Filme konsumierenden jugendlichen Kinogänger eine Ahnung davon aufdämmerte, was Film als Kunst sein könne, und wie mich auch die Revolutionsfilme aus den dreißiger Jahren beeindruckten. Ähnlich tiefe Eindrücke dann erst später wieder bei den ersten Begegnungen mit dem italienischen Neorealismus und, ganz anders wieder, bei Cocteau's präzisem „Orphée“. So war das also damals mit dem Film und dem Kino, und dazu gehörte auch, daß die Welt des Films von einem noch ganz anderen Nimbus umgeben war als heute. Film, das war selbst eine Traumwelt, mit großen Stars und mit riesigen Ateliers, mit blendendem Scheinwerferlicht und pompösen Dekorationen, alles sehr teuer und verschwenderisch und unabdingbare Voraussetzung. Es gab das Kino wieder, aber nur schwer vorstellbar schien, daß es in diesem kriegszer-

störten Land, in dem es überall am Nötigsten mangelte, auch so bald wieder einen deutschen Film geben sollte. Aber es gab ihn doch, es gab im Oktober 1946 den ersten deutschen Nachkriegsfilm, produziert von der in der sowjetischen Besatzungszone lizenzierten DEFA, gedreht von dem Regisseur Wolfgang Staudte. Es gab diesen Film mit dem so effektvollen wie alarmierenden Titel „Die Mörder sind unter uns“.

Das Kinoumfeld, in dem er stand, habe ich nur deshalb so ausführlich beschrieben, um verständlich zu machen, wie überraschend, wie erregend, wie ganz andersartig er wirken mußte. Auch diesen Film habe ich damals gesehen. Ein überwältigendes Erlebnis. Da war sie ja, die Wirklichkeit, die einen umgab. Da war die Ruinenwelt, grau und düster, in die man aus dem Kino wieder zurückkehrte. Da waren die Fragen drängend und bedrängend aufgeworfen, mit denen sich die Überlebenden herumschlugen, was es mit Schuld und Nichtschuld auf sich habe, und wie die begangenen Verbrechen gesühnt werden sollten. Da war mit dem ehemaligen Militärarzt Dr. Mertens ein Held, in dem viele ihre Gefühle und Empfindungen wiedererkennen konnten, ihre seelischen Verletzungen durch die Erlebnisse des Krieges, ihr Sichnichtzurechtfinden in der Nachkriegszeit, ihren Zwiespalt zwischen dem Versacken in verzweifelter Resignation und erwachender Hoffnung.

Das packte, forderte heraus und bestätigte. Noch heute – vierzig Jahre später – meine ich: „Die Mörder sind unter uns“ war der Film, durch den ich, ohne es damals schon bewußt reflektieren zu können, den Zusammenhang zwischen Film und Wirklichkeit begriff und die Möglichkeiten des Films zu unmittelbarster Lebensnähe.

Ich habe „Die Mörder sind unter uns“ kürzlich wieder gesehen. Um zu überprüfen, ob ich nicht doch ein in der Erinnerung verklärtes Bild mit mir herumtrage. Ich fand es kaum. Selbstverständlich, auch mir fiel einiges auf, was ich distanzierter sah. Wie der Schluß ins Symbolische verrutscht und so einer eindeutigen Klarheit entbehrt, was mit einem solchen Kriegsverbrecher wie dem Ex-Hauptmann Brückner geschehen sollte. Wie unscharf, ungenau und allgemein die Konturen der in dem Mädchen Susanne verkörperten politischen, antifaschistischen Haltung bleiben. Wie deutsche Weihnachtssentimentalität doch etwas sehr strapaziert wird. Wie überhaupt damals gängige und vertraute Kinomotive hervorschimmern und gerade be-

sonders dramatischen Szenen etwas Vordergründiges und Überdeutliches geben.

Sicher sind einige der damals und vor allem später gegen diesen Film erhobenen Einwände nicht unberechtigt. Aber gerade die gedanklichen Ungenauigkeiten, die moniert wurden und werden, entsprechen einer damals verbreiteten Mentalität der Verwirrung und Betroffenheit und des guten Willens, der nur nicht recht weiß, wie er sich verwirklichen soll; sind so dann doch wieder ein realistisches Abbild dieser geistigen Verfassung. Und mit einer theoretisch fundierten, ausgefeilten Ästhetik des filmischen Realismus konnte Staudte damals nicht ausgestattet sein.

So vermag ich denn auch nicht die Auffassung zu teilen, Staudte habe ein zu sehr stilisiertes Bild der Nachkriegswirklichkeit gegeben. Ich finde, daß er für eine tatsächlich krasse und extreme Realität sehr adäquate Ausdrucksmittel gefunden hat, mit denen er in gewisser Weise an den Stil des deutschen Filmexpressionismus in den frühen zwanziger Jahren – und somit auch einer Nachkriegszeit – anknüpft.

Leider ist Staudte einer der ganz wenigen geblieben, die sich schon damals dieser Tradition entsannen und ihre Ausdrucksintensität wiederaufzunehmen versuchten. Schon hier zeigen sich Ansätze der typisch Staudteschen Neigung zu grotesken Überhöhungen und scharf gesetzten Kontrasten, wie er sie dann in einem seiner anderen Meisterwerke, im „Untertan“, vollkommen entfaltet.

Die Ruinenlandschaften, die sich damals kilometerweit als bizarre Labyrinth der Zerstörung dehnten, und das dubiose Amüsiermilieu, in dem Tingeltangelgirls ihren Cancan auf die Bretter knallen, das Elend der Menschen und die wohlbewahrte Familienidylle des wendigen Bürgers, der schon wieder floriert – es stimmte, wie Staudte die Nachkriegsatmosphäre als ein psychisches Klima erfaßte. Keineswegs Mystizismus, wenn ein unheimlicher Wahrsagerscharlatan gespenstisch auftaucht; diese Typen hat es gegeben. Nichts als ein Dutzendschicksal, das des alten Mannes, der vergeblich auf eine Nachricht von seinem vermißten Sohn wartet. Wir haben in einem kaputten Land gelebt, mit vielen kaputten Menschen darin, und schwer war der Anfang des neuen. Davon ist Staudtes Film ein unmittelbares und echtes Zeugnis geblieben.

Aus: Film und Fernsehen, Heft 9, 1986, S. 10

K 15

Auszüge aus filmgeschichtlichen Werken

Klaus Kreimeier (1973)⁶²

Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946) – der erste deutsche Film nach der Zerschlagung des Hitler-Regimes – thematisiert zwar die Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart, das Weiterleben faschistischer Verhaltensweisen, und bestimmt als deren materielle Basis den Kapitalismus; aber die Gegenkräfte, die er beschwört und in seinen beiden Hauptfiguren personifiziert, sind, wie in so vielen späteren Bewältigungsfilmen, primär moralische Energien, die so vage sind wie das „humanistische Gewissen“, das die zitierten DDR-Autoren im befreiten Deutschland neu erwachen sehen. (...)

Der fragwürdigen Strategie der antifaschistisch-demokratischen Ordnung entsprechen die Inkonsequenzen der kulturpolitischen Konzepte dieser Zeit – und auch die Widersprüche der DEFA-Produktionen haben hier ihre Wurzeln. Wenn der DDR-Filmhistoriker Horst Knietzsch – der mit Recht hervorhebt, daß Staudte seinen Film *Die Mörder sind unter uns* nach abschlägigen Bescheiden der amerikanischen und britischen Kontrolloffiziere nur bei der DEFA realisieren kann – über den Regisseur schreibt: „Er appellierte an das demokratische Bewußtsein des Menschen, den Bruch mit dem Faschismus *in sich selber* zu vollziehen und den Mördern von gestern keine Chance zu geben“ – so drückt er exakt, wenn auch kritiklos, die kleinbürgerlich-idealistische Grundhaltung nicht nur Staudtes aus.

Ulrich Gregor/Enno Patalas (1973)⁶³

Auch Wolfgang Staudte (geb. 1906), der vor 1945 nur einige blasse Unterhaltungsfilme gedreht hatte, versagte sich in *Die Mörder sind unter uns* (1946) eine politische Interpretation des Zeitgeschehens. Ein von Schuldgefühlen belasteter Kriegsheimkehrer will seinen einstigen Vorgesetzten, der für Geislerschießungen verantwortlich ist, eigenhändig richten, überwindet aber seine Vergeltungsgelüste und »findet so zu sich selbst zurück«. Statt Einsicht in politisches Versagen und individuelle Schuld wird so dem Vergeben und Vergessen das Wort geredet. Der introspektiven Attitüde der Erzählung entspricht der unrealistische, entfernt vom Expressionismus beeinflusste Stil: Eine silhouettenhafte, von Schlaglichtern punktuell aufgehellte Ruinenlandschaft symbolisiert eher den Seelenzustand des Helden, als daß sie das Deutschland von 1945 zeigte.

Christa Bandmann/Joe Hembus (1980)⁶⁴

Dieser erste Trümmerfilm war ein hoffnungsvoller Ansatz, die deutsche Vergangenheit zu bewältigen, denn die späteren Filme wie *Moriture* (1948), *Lang ist der Weg* (1947) oder *Liebe 47* (1949) beschränkten sich immer nur auf die Darstellung des »rein Menschlichen«. Man glaubt, der reinen Humanität zu begegnen – und steht doch nur einem gefährlichen Benebelungs-Verfahren gegenüber, eigens dafür erfunden, eine fatale Unfähigkeit zu verhüllen: Die Unfähigkeit, den Menschen in seiner verantwortlichen Stellung der Gesellschaft, zum Staat, zur Politik, zum Krieg und zum kriegesischen Frieden darzustellen. *Die Mörder sind unter uns* wurde im In- und Ausland ein großer Erfolg. Ungefähr fünf Millionen Zuschauer hatten ihn bis 1951 bereits gesehen. Sie gingen hinein, weil es der erste deutsche Film war, weniger um sich mit der politischen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der erzwungene Verzicht auf Atelieraufnahmen hatte dem deutschen Film die Bezeichnung »Trümmerfilm« eingebracht. Der deutsche Film suchte die Realität der Trümmer, aber man fragte sich, ob es Erkenntnis war oder eher ein masochistisches Lustgefühl, die Ruinen so zu fotografieren, daß man den Eindruck hatte, es handle sich um eine Karajan-Inszenierung von Verdis dramatischer Oper *Die Macht des Schicksals* auf der Freilichtbühne im südlichen Taormina. (...)

Literatur⁶⁵

Heinrich W. Behring: Kontinuitäten und Brüche zwischen NS-Film und deutschem Nachkriegsfilm, dargestellt an der Filmästhetik ausgewählter Beispiele. Magisterarbeit am Historischen Seminar der Universität Hannover 1987

Heinrich W. Behring: Kollektive Tagträume – Die Ästhetik des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1949. Diss. Universität Hannover 1993

Film und Fernsehen, Heft 9, 1986. Hrsg. vom Verband der Film- und Fernsehschaffenden der deutschen Demokratischen Republik

Bettina Greffrath: Verzweifelte Blicke, ratlose Suche, erstarrte Gefühle, Bewegungen im Kreis. Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945–1949. Diss. Universität Hannover 1993

Horst Knietzsch: Wolfgang Staudte. Berlin/DDR 1966

Egon Netenjakob, Eva Orbanz, Hans Helmut Prinzler (Hg.): Staudte. Berlin 1991

Eva Orbanz, (Hg.): Wolfgang Staudte. Berlin 1977

Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948. Münster 1965

Irmgard Wilharm: Geschichte im Film. In: Gerhard Schneider: Geschichte lernen und lehren. Festschrift für Wolfgang Marienfeld zum 60. Geburtstag. Theorie und Praxis. Eine Schriftenreihe aus dem Fachbereich Erziehungswissenschaften I der Universität Hannover, Hannover 1986, S. 283–295

Irmgard Wilharm: Geschichtsbewußtsein im deutschen Nachkriegsfilm. In: Gerhard Schneider (Hg.): Geschichtsbewußtsein und historisch-politisches Lernen. Pfaffenweiler 1988, S. 87–95

Irmgard Wilharm: Die Nachkriegszeiten im deutschen Spielfilm. In: Geschichtswerkstatt, Heft 17, Hamburg 1989, S. 21–32

Irmgard Wilharm: Krieg in deutschen Nachkriegsfilmen. In: Lernen aus dem Krieg? Deutsche Nachkriegszeiten 1918 und 1945. Hg. von Gottfried Niedhart und Dieter Riesenberger, München 1992, S. 281–299

Siegfried Zielinski: Faschismusbewältigung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. Staudtes „Die Mörder sind unter uns“ und Käutners „In jenen Tagen“. In: Sammlung 2. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, hg. von Uwe Neumann, Frankfurt/M. 1979, S. 124–133

Ausgewählte Dokumentarfilme zur Nachkriegssituation

32 03298 **Alltag nach dem Krieg – Dortmund 1947**
17 Min., D 1948

Der Dokumentarfilm enthält ausschließlich Originalaufnahmen der Filmamateurin Elisabeth Wilms aus den Jahren 1945 – 1948 und zeigt (an Beispielen aus Dortmund) die Lebensumstände in einer durch den Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt.

42 00720 **Als der Krieg zu Ende ging**
Zwei Berliner Trümmerfrauen berichten
21 Min., D 1978

Zeitgeschichtliches Filmdokumentationsmaterial über das Kriegsende und die Nachkriegssituation in Berlin wird subjektiven, erlebnisbetonten Berichten von zwei Zeitzeuginnen, die 1945 erst 19 Jahre alt waren und sich 1978 rückerinnern, gegenübergestellt.

32 02436 **Die Entnazifizierung**
Revolution auf dem Papier
46 Min., D 1971

Der Film stellt mit Hilfe von Interviews mit Mitgliedern der amerikanischen Militärverwaltung und anhand von Dokumentaraufnahmen Planung, Absicht, Durchführung und Scheitern der Entnazifizierung in Deutschland (vor allem in der amerikanischen Besatzungszone) dar.

32 31859 **Ein Tag im Juli, Berlin 1945**
38 Min., D 1975

Die Dokumentation informiert über den Zustand Berlins unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs: Das Ausmaß der Zerstörung, die Lebensbedingungen der Menschen in der Stadt und der Beginn der Viermächteverwaltung werden thematisiert.

42 40074 **Die eigene Geschichte**
Trümmerfrauen
45 Min., D 1978

Wesentliche Arbeiten beim Aufräumen und Wiederaufbau der zerstörten Städte wurden von Frauen geleistet. Der Film zeigt in zeitgenössischen Dokumentaraufnahmen und rückblickenden Interviews die Situation der Berliner „Trümmerfrauen“.

42 01139 **Kulturelle Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland**
So viel Anfang war nie. Kultur aus Trümmern
48 Min., D 1989

Der erste Teil der Dokumentation umfaßt den Zeitraum von 1945 bis zum Beginn der 50er Jahre und ist in vier Abschnitte gegliedert: „Unterwegs“, „Normalverbraucher“, „Geburt der Republik“, „Medienzauber“. Ausgewählte Beispiele des literarischen und bildnerischen Schaffens, Musikausschnitte und Theaterszenen sowie Hinweise auf Architektur, Lebensformen und Verhaltensweisen stehen exemplarisch für die Fülle der Erscheinungsformen und zeigen Entwicklungslinien auf.

Autoren der Hefte ,Deutsche Spielfilme der Jahre 1945–1950‘

Rudolf Aurich
Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der
Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin

Dr. Heinrich Behring
Filmregisseur und wissenschaftlich-künstlerischer Assistent an der Filmakademie Baden-Württemberg

Detlef Endeward
Dezernent für medienpädagogische Fort- und Weiterbildung und Gesellschaftswissenschaften bei der Landesmedienstelle Niedersachsen.

Dr. Bettina Greffrath
Museumspädagogin an den Historischen Museen Wolfsburg

Friedrich Hoche
Lehrer für Geschichte, Deutsch und Religion am Leibniz-Gymnasium in Hannover

Dr. Peter Stettner
Lehrbeauftragter am Historischen Seminar der Universität Hannover

Dr. Irmgard Wilharm
Prof. für neuere Geschichte und Didaktik der Geschichte am Historischen Seminar der Universität Hannover

Mitarbeiterin bei diesem Heft:

Sibylle Glufke
Studentin der Fächer Geschichte und Germanistik an der Universität Hannover

Anmerkungen

Vorbemerkung: S. 1–2

- ¹ Vgl. Detlef Endeward: Spielfilme in der historisch-politischen Bildungsarbeit. In: Geschichtswerkstatt, Heft 17, Hamburg 1989, S. 68–72 und Detlef Endeward: Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film. Überlegungen für eine Edition von Filmen als Quelle ihrer Entstehungszeit. In: FWU-Magazin Nr. 5/1993, S. 15–20
- ² Siehe dazu die Literaturhinweise in diesem Heft und v. a. im Heft 1.01 der Reihe.
- ³ Einzelne Filme sind auch in den anderen Bundesländern über die jeweiligen Landesbildstellen ausleihbar.
Die hier in Klammern angegebenen Verleihnummern beziehen sich nur auf Niedersachsen: [32 ... = 16mm-Filme, /42 ... = VHS-Video]

Einleitung: S. 3–6

- ⁴ Marc Ferro: Der Film als »Gegenanalyse« der Gesellschaft. In: Claudia Honegger (Hg.): M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u. a. – Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt/M. 1977, S. 252
- ⁵ Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbeck/Hamburg 1989
- ⁶ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M. 1984 (Erstveröffentlichung 1947), S. 7
- ⁷ Jürgen Weber: Politischer Idyllismus. Formen, Folgen und Ursachen eines politischen Einstellungsmusters. In: Aus Politik und Zeitgeschehen 26/1973, Bonn
- ⁸ Günther Buck: Über die Identifizierung von Beispielen – Bemerkungen zur ‚Theorie und Praxis‘. In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle: Identität. München 1979, S. 64
- ⁹ Gunther Salje: Psychoanalytische Aspekte der Filmanalyse. In: Thomas Leithäuser u. a.: Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt/M. 1977, S. 264
- ¹⁰ Vgl. zum historischen Lernen den Ansatz von Jörn Rüsen: Ansätze zu einer Theorie des historischen Lernens I: Formen und Prozesse. In: Geschichtsdidaktik 3/1985, S. 249–265
- ¹¹ Siegfried Kracauer, ebenda
- ¹² Siehe vor allem:
Theodor W. Adorno: Schuld und Abwehr (1955). In: Ders.: Ges. Schriften, Bd. 9.2, Frankfurt/M. 1975, S. 212–324.
Ders.: Erziehung nach Auschwitz (1966). In: Ders.: Ges. Schriften, Frankfurt/M. 1981, S. 88–104 und
Ders.: Erziehung zur Mündigkeit (1969). In: Ders.: Ges. Schriften, Frankfurt/M. 1981, S. 133–147
- ¹³ Alexander Mitscherlich: Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. München 1963. Neuausgabe 1973
- Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens (1969). Unveränderte Neuausgabe München 1977
Margarete Mitscherlich: Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern. Frankfurt/M. 1987
- ¹⁴ Alfons Söllner: Zur Archäologie der Demokratie in Deutschland. Bd. 2: Analysen von politischen Emigranten im amerikanischen Außenministerium 1946–1949. (1982). Ungekürzte TB-Ausgabe Frankfurt/M. 1986, S. 257
- ¹⁵ Heinz Brüggemann u. a.: Über den Mangel an politischer Kultur in Deutschland. Berlin 1978
- ¹⁶ Werner Weidenfeld (Hg.): Die Identität der Deutschen. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn 1983
Ders. (Hg.): Nachdenken über Deutschland. Materialien zur politischen Kultur der deutschen Frage. Köln 1985
Ders. (Hg.): Geschichtsbewußtsein der Deutschen. Materialien zur Spurensuche einer Nation. Köln 1987
- ¹⁷ Martin Greiffenhagen/Sylvia Greiffenhagen: Ein schwieriges Vaterland. Zur politischen Kultur Deutschlands. München 1979
- ¹⁸ Thomas Kleinspehn 1989, S. 309
- ¹⁹ Vgl. hierzu z. B. Thomas Kleinspehn 1989, S. 296 ff. und Norbert Grob: Wenders. Die frühen Filme. München 1984
- ²⁰ Fritz Terveen: Film und Ton als Quelle des Historikers. In: Film, Bild, Ton Nr. 3, Juni 1954, S. 133
- ²¹ Ebd.
- ²² Überblicksdarstellungen zum Film in der (deutschen) Geschichtswissenschaft vermitteln: Peter Bucher: Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: Der Archivar, Jg. 41 Heft 4/1988, S. 497–524 und Rudolf Aurich: Die Auseinandersetzung um Dokumentarfilm und Spielfilm als historische Quelle. Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit am Historischen Seminar der Universität Hannover 19987
- ²³ Jürgen Ebert: Film – Spiegel der Gesellschaft? Fragen der materialistischen Filmanalyse. Hollywood 1932–49; hektographierte Textsammlung zu einem Seminar vom 27.–30.10.1977, veranstaltet von den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin 1977, S. 7
- ²⁴ Günter Peter Straschek: Handbuch wider das Kino. Frankfurt/M. 1975, S. 12
- ²⁵ Vgl. Elsaesser/Kluck 1977, S. 168
- ²⁶ Grafe 1971
- ²⁷ Witte 1989, S. 11
- ²⁸ Vgl. Wilharm 1986, S. 289 f.
- ²⁹ Heller 1989, S. 129
- ³⁰ Aurich 1989, S. 60
- ³¹ Helmut Färber: Etwas über die bisherige Filmbranche und die Geschichte des Films. In: Filmkritik, Heft 9 (14. Jg.) 1970, S. 458 f.

- ³² Vgl. Heller 1989, S. 131
³³ Ebd., Hervorhebung im Original
³⁴ Elsaesser/Kluck 1977, S. 172

Daten zum Film, Anmerkungen zu Regisseur ..., Filmanalyse: S. 7–17

- ³⁵ Quelle: Egon Netenjakob (Hg.): Staudte, Berlin 1991
³⁶ Diese Filmanalyse folgt in wesentlichen Zügen: Heinrich W. Behring: Kollektive Tagträume – Die Ästhetik des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1949, Phil. Diss. Hannover 1993, S. 51 ff. Behring 1993, S. 51 f.
³⁷ Behring 1993, S. 53
³⁸ Behring 1993, S. 53
³⁹ Behring 1993, S. 53
⁴⁰ Aus: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Wolfgang Staudte. Berlin 1977, S. 16 (hier M 7)
⁴¹ Allgemeine Hinweise zur Arbeit mit Spielfilmen sind in Heft 1.01 der Reihe „Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre“ formuliert. Zu den einzelnen Materialien des Anhangs gibt es gesonderte Erläuterungen ab S. ??
⁴² Eine solche Beschäftigung steht z. B. bei den meisten retrospektiven Kritiken und Aufsätzen im Mittelpunkt.
⁴³ Vgl. hierzu auch die Aufsätze von Irmgard Wilharm und die Arbeiten von Behring, 1993 und Greffrath, 1993. Die Titel finden sich bei den Literaturhinweisen.
⁴⁴ Eine solche umfassende vergleichende Arbeit erfordert allerdings einen Zeitumfang von 12 bis 16 Unterrichtsstunden (jenachdem, ob eine zweite Filmsichtung geplant ist oder nicht). In der ersten Phase (ca. 6 Stunden sollten die beiden Filme gesichtet und Ersteindrücke gesammelt werden, in der zweiten Phase (ca. 4 Stunden) sollten in Arbeitsgruppen die Filme – fragengeleitet – untersucht werden, in der dritten Phase (2 Stunden) sollten die Ergebnisse ausgewertet und auf den unterrichtlichen Kontext bezogen werden. Eine Arbeit in zeitlich geschlossenen Seminarveranstaltungen bzw. Kursblöcken erleichtert die Arbeit.

Didaktisch-methodische Hinweise: S. 17–23

- ⁴⁵ Vgl. hierzu auch: Siegfried Zielinski: Faschismusbewältigung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. Staudtes „Die Mörder sind unter uns“ und Käutners „In jenen Tagen“. In: Sammlung 2. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst. Hg. von Uwe Naumann. Frankfurt/M. 1979, S. 124-133 und die in Anmerkung 39 genannten Aufsätze von Irmgard Wilharm, sowie die Arbeit von Heinrich Behring, 1993.
⁴⁶ Vgl. vertiefend hierzu besonders die Arbeiten von Heinrich W. Behring. Titel im Literaturverzeichnis.
⁴⁷ In diesem Zusammenhang sind die Biographien der am Film Beteiligten wichtig. Der Kameramann z. B. ist an vielen bedeutenden UFA-Filmen beteiligt gewesen.
⁴⁸ In den Filmen ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT (1959), KIRMES (1960) und HERRENPARTIE (1961) greift Staudte die Kontinuitätsproblematik erneut auf.
⁴⁹ Die Landesmedienstelle bemüht sich zur Zeit, hierfür geeignete Spielfilme für ihren Verleih zu erwerben.

- ⁵⁰ Informationen hierzu finden sich ebenfalls in Heft 101 der Reihe „Film und Geschichte: Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre“.
⁵¹ Siehe hierzu auch die Fotografien, die die Filmproduktion selbst dokumentieren.
⁵² Allgemeine methodische Hinweise zur Arbeit mit den Szenenfotos finden sich im Heft 1.01 der Reihe.
⁵³ Von diesem Film liegen verschiedene Schnittfassungen vor. In einer dieser Fassungen ist die Schlußsequenz gekürzt. Über die Gründe für die Schnittveränderungen liegen uns keine Informationen vor. Eine der vorhandenen geschnittenen 16mm-Filmkopien ist Anfang der 60er Jahre erworben worden, was darauf hinweist, daß die Veränderungen in dieser Zeit vorgenommen worden sein dürften. Das Einstellungsprotokoll kann also auch genutzt werden, um die Veränderungen in der Schnittfassung der vorliegenden 16mm-Filmkopie aus den frühen 60er Jahren gegenüber der ursprünglichen Schlußmontage herauszuarbeiten und zu diskutieren.
⁵⁴ Aussagen über Publikumsreaktionen liegen uns nicht vor. Allgemeine Hinweise zur Rezeption finden sich ebenfalls in Heft 1.01 der Reihe.
⁵⁵ Karsten Witte, DIE ZEIT

Materialanhang: S. 24–65

- ⁵⁶ Wolfgang Staudte, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1977, S. 16
⁵⁷ Interview: Wolfgang Staudte über die Produktionsbedingungen seiner Filme (1974). In: Wolfgang Staudte, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1977, S. 66f
⁵⁸ Chris Marker: Deutscher Film adieu? in: Theodor Kotulla (Hg.): Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute
⁵⁹ Das FWU hat Anfang der 70er Jahre eine Edition mit Filmausschnitten klassischer deutscher Stummfilme herausgegeben, die einen Einblick in den deutschen expressionistischen Film ermöglicht. Vgl. hierzu auch das Begleitheft: Bilddokumente zur Geschichte des Films. Der klassische deutsche Stummfilm 1919–1929. Auswahl, Zusammenstellung und Redaktion Dorothea Gebauer und Steffen Wolf. Hg. vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München o. J.
⁶⁰ Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt/M. 1980, S. 27
⁶¹ Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt/M. 1980, S. 25
⁶² Klaus Kreimeier, Kino und Filmindustrie in der BRD. Kronberg/Ts. 1973, S. 67/68
⁶³ Ulrich Gregor/Enno Patalas: Geschichte des Films. München, Gütersloh, Berlin 1973, S. 281
⁶⁴ Christa Bandmann/Joe Kembus: Klassiker des deutschen Tonfilms 1930–1960, München 1980, S. 154
⁶⁵ Hier sind nur Titel aufgenommen, die sich direkt mit dem Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS beschäftigen. Allgemeine Literaturhinweise zu den deutschen Nachkriegsspielfilmen finden sich in Heft 1.01 der Reihe.

Inhalt

Vorbemerkung	1
Einleitung	3
Daten zum Film	7
Anmerkungen zu Regisseur und Drehbuchautor, Kameramann und Hauptdarstellern	8
Zum Inhalt des Films	12
Filmanalyse und -kritik	13
Didaktisch-methodische Hinweise	18
Materialanhang	24
Übersicht	24
Hinweise zu den Materialien	25
Dokumente, Kritiken und Arbeitsmaterialien	29
Literatur	66
Ausgewählte Dokumentarfilme zur Nachkriegssituation	67
Autoren der Hefte ‚Deutsche Spielfilme der Jahre 1945 – 1950‘	68
Anmerkungen	69
Impressum	

Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre
1946 - 1950

Rudolf Aurich

Dr. Heinrich Behring

Detlef Endeward

Dr. Bettina Greffrath

Friedrich Hoche

Dr. Peter Stettner

Dr. Irmgard Wilharm

Sibylle Glufke

Die Mörder sind unter uns

Analyse – Arbeitshinweise – Materialien

Impressum

Rudolf Aurich, Heinrich Behring, Detlef Endeward, Bettina Greffrath, Friedrich Hoche,
Peter Stettner, Irmgard Wilharm
unter Mitarbeit von Sibylle Glufke:
Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946 - 1950
DIE MÖRDER SIND UNTER UNS: Analyse – Arbeitshinweise – Materialien.

Reihe: Film und Geschichte
Hg. von Detlef Endeward, Peter Stettner, Irmgard Wilharm für
Landesmediensstelle Niedersachsen und
Gesellschaft für Filmstudien e. V., Hannover

1. Auflage: 1.000 – Hannover, April 1995

Bildnachweis:

Titel, S. 1, 7, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 25, 40, 43 Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 61 Gesellschaft für Filmstudien
S. 20, 37, 42, 45, 47 Film und Fernsehen 9/86

Gestaltung:

infobüro Klaus-Peter Thiele

Broschüre Bestell-Nr. 01 41034

Einzelpreis DM 10,-

Deutsche Spielfilme der Nachkriegsjahre
1946 - 1950



Die Mörder sind unter uns

Analyse – Arbeitshinweise – Materialien