

# Die Mörder sind unter uns

Wolfgang Staudte, D 1946



Film-Heft von Stefanie Görtz

Klassikreihe  
der besten Filme

# Lernort Kino

Ausgehend von der zunehmenden Bedeutung des Films für Kultur und Gesellschaft, gewinnt die Film-Bildung an Aufmerksamkeit. Wissen über die Filmsprache, Kenntnis von den Zusammenhängen zwischen Filmproduktion und Entstehungszeit, Wissen über die Filmgeschichte und die nationalen Bildtraditionen, Kenntnis der formalen Mittel der universellen Filmsprache, der filmischen Narration und der Genremuster sind Voraussetzung für einen bewussten Umgang mit dem Medium. Film ist kultureller Ausdruck und Kunstform. Film ist Lehrstoff. Aus diesem Ansatz heraus haben wir das Projekt „Lernort Kino“ entwickelt. Mit diesem Projekt wird ein großer Schritt in Richtung einer Etablierung der Film-Bildung in der Bundesrepublik Deutschland unternommen.



Horst Walther  
Leiter des Instituts für Kino und Filmkultur

Das Film-Heft wurde im Zusammenhang mit dem Projekt LERNORT KINO produziert. Projektpartner sind das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung des Landes NRW, der Beauftragte der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, die Bundeszentrale für politische Bildung, die Filmförderungsanstalt, die Filmstiftung NRW, der Verband der Filmverleiher, der Hauptverband Deutscher Filmtheater, die AG Kino, Cineropa, das Medienzentrum Rheinland und das Institut für Kino und Filmkultur.



## Impressum:

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF)  
Redaktion: Ingeborg Havran, Verena Sauvage, Horst Walther  
Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)  
Titel und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt. büro für gestaltung, Friedenstr. 6, 89073 Ulm)  
Druck: dino druck + medien gmbh (Schroeckstr. 8, 86152 Augsburg)  
Bildnachweis: Progress (Verleih), Bildarchiv Horst Kruse  
© Februar 2002

Anschrift der Redaktion:  
Institut für Kino und Filmkultur, Mauritiussteinweg 86-88, 50676 Köln  
Tel.: 0221 - 397 48-50 Fax: 0221 - 397 48-65  
E-Mail: [info@film-kultur.de](mailto:info@film-kultur.de) Homepage: [www.film-kultur.de](http://www.film-kultur.de)



## **Die Mörder sind unter uns**

**Deutschland 1946**

**Buch und Regie: Wolfgang Staudte**

**Kamera: Friedl Behn-Grund**

**Musik: Ernst Roters**

**Produktion: DEFA**

**Darsteller: Hildegard Knef (Susanne Wallner),**

**Ernst Wilhelm Borchert (Dr. Hans Mertens), Robert Frosch (Mondschein),**

**Arno Paulsen (Ferdinand Brückner) u. a.**

**Länge: 87 Min.**

**FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.**

## DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

### Inhalt

#### Vorbemerkung

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS gilt mittlerweile als einer der wichtigsten und beeindruckendsten deutschen Nachkriegs- und Trümmerfilme. Der Trümmerfilm wurde in der Filmgeschichte lange als wenig geschätztes Genre der 'verpassten Chancen' betrachtet. Doch die differenzierte Auseinandersetzung zeigt, dass einige der Filme wie z. B. DIE MÖRDER SIND UNTER UNS filmästhetisch hohen Maßstäben genügen und an Meisterwerke der 20er Jahre anknüpfen. In der Entwicklung der Geschichte und seiner Figuren und im Umgang mit der Frage der Schuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus muss man den Film aus der historischen Distanz eher kritisch betrachten. Er eignet sich besonders für den Einsatz im Unterricht der Fächer Geschichte, Deutsch, Philosophie, Ethik und Psychologie. Sowohl auf inhaltlicher wie auf ästhetisch-formaler Ebene bietet er zahlreiche Ansatzpunkte zur Analyse und Diskussion. Die Betrachtung der Einzelteile des Gesamtkunstwerks Film über die handlungs- und personalbezogenen Elemente hinaus ermöglicht den SchülerInnen einen kritischen und differenzierten Zugang zu Filmen.

Dieses Heft liefert Ihnen zum einen Hintergrundinformationen zum Film, zur Werkgeschichte und seiner filmgeschichtlichen Bedeutung. Zum anderen gibt es Ihnen Anhaltspunkte zu möglichen Aufgabenstellungen und möchte Sie bei der Unterrichtsvorbereitung unterstützen.



Berlin 1945. Susanne Wallner, eine junge Malerin, kehrt aus dem Konzentrationslager zurück, doch ihre Wohnung ist von dem Chirurgen Hans Mertens besetzt. Traumatisiert durch Kriegserlebnisse versinkt er in Selbstmitleid und Alkohol. Die beiden arrangieren sich bezüglich der Wohnung und mit Susannes Unterstützung findet der Arzt allmählich wieder zu sich. Eine – zunächst einseitige - Liebesgeschichte beginnt. Da trifft Mertens seinen ehemaligen Hauptmann Brückner wieder. Der hatte 1942 die Exekution von polnischen Zivilisten angeordnet.

Jetzt ist er ein biederer Familienvater ohne eine Spur von Schuldbewusstsein und lässt als erfolgreicher Fabrikant aus Stahlhelmen Kochtöpfe pressen. Mertens quält dagegen die Schuld, dass er das Massaker nicht verhindern konnte. Er plant, Brückner zu töten. Im letzten Moment hält ihn Susanne von der Selbstjustiz ab, überzeugt, dass die Vergeltung solcher Schuld keine Privatangelegenheit ist.

(Über-)Leben in den Ruinen von Berlin



## Sequenzfolge

### Einstellung:

*Ein kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film. Ein Film kann aus einer oder mehreren Einstellungen bestehen. Neben dem Einzelbild ist die Einstellung die Grundeinheit des Filmes.*

### Sequenz:

*Eine Folge von inhaltlich zusammenhängenden Einstellungen ergibt eine Sequenz.*

<u>Sequenz</u>	<u>Einstellung</u>	<u>Inhalt</u>
Titel		Berlin 1945, Jahr der Kapitulation.
1	1	Berlin in Trümmern; Mertens geht durch die zerstörte Stadt; irgendwo in den Trümmern: Musik aus einer Bar.
2	2-6	Ein überfüllter Zug fährt in einen zerstörten Berliner Bahnhof ein; in der Masse der Ankommenden: Susanne Wallner. Sie geht durch die Ruinen der Stadt.
3	7	Mertens geht in seine Wohnung; im Treppenhaus tratscht die Nachbarin; (Info: Mertens ist Arzt und trinkt).
4	8-17	Ankunft Wallner am Haus, wo sie früher lebte; unten im Laden Gespräch mit dem Uhrmacher Mondschein über Rückkehr, das Glück, überlebt zu haben und die Schwierigkeit eines Neuanfangs.
4a	16	Zwischenschnitt: Klatsch im Treppenhaus (Info: Mertens Wohnung gehörte Susanne Wallner; sie war ab '42 im KZ, wegen ihres Vaters).
5	18-27	Wohnung; Mertens sucht und findet einen Fotoapparat; Wallner kommt und beansprucht ihre Wohnung. Streit mit Mertens. Wallner bietet an, die Wohnung vorübergehend zu teilen.
6	28-35	Mertens packt. Sie überzeugt ihn schließlich, wohnen zu bleiben. Er geht, lässt den Fotoapparat zurück.
7	36-55	Mertens in der Bar. Streit mit einer Tänzerin, die die Kamera am Schwarzmarkt verkaufen wollte; Er betrinkt sich; spielt Schach, deklamiert: „Vom harmlosen Spiel ... zum Massengrab.“ Gegen morgen verlässt Mertens das Lokal.
8	56-60	Mondschein öffnet sein Geschäft. Gespräch mit dem verbitterten Mertens; Mondschein spricht im Gleichnis vom „Verlorenen Sohn“; Gegenpositionen: Mertens totaler Nihilismus gegen den starken Lebenswillen des offenbar kranken Uhrmachers.
9	61-62	Mertens kommt nach Hause. Betrunkener streitet er mit Wallner über die „spießbürgerliche Ordnung“, die Wallner allmählich in der Wohnung schafft.

## ZEITSPRUNG

- 10 63-80 Mondschein sucht wegen seines Sohnes – er ist ohne Nachricht von ihm – den Hellseher Timm auf.
- 10a 66-69 Wallner findet in der Abwesenheit Mertens einen Brief an eine Frau Brückner. Mertens sollte die Nachricht vom Tod ihres Mannes übermitteln.
- 11 81 Mertens kommt betrunken zu Mondschein in den Laden. Gespräch über Spießbürger.
- 12 82-105 Wallner bei der Hausarbeit. Mertens kommt dazu; Streit über den Brief, er verlässt den Raum, sie die Wohnung; er folgt ihr; draußen in den Ruinen: Versöhnung.
- 12a 83 Zwischenschnitt Tratsch der Nachbarin im Treppenhaus; (Info: Wallner und Mertens leben zusammen wie ein Ehepaar: „Sie macht alles für ihn.“)

## ZEITSPRUNG

- 13 106-112 *Parallelmontage:*  
a) Bewerbungsgespräch Mertens im Krankenhaus; angesichts einer verletzten, jammernden Frau wird er ohnmächtig und halluziniert von schreienden Kindern; Diagnose: Kriegstrauma.  
b) Wallner bringt den Brief zu Frau Brückner. Der ehemalige Hauptmann Brückner hat überlebt, begrüßt sie jovial; Gruß an Mertens, ihn zu besuchen.
- 14 113-119 Wohnung; Wallner malt; Gespräch; Information für Mertens, dass Brückner doch lebt; hysterisches Lachen Mertens'; er erklärt sein Verhalten nicht, will Brückner aber besuchen: „Wie lebt solch ein Mensch jetzt?“
- 15 120-138 Mertens besucht Brückner. Der gibt sich optimistisch, beschönt den Wiederaufbau; keine Reue; kein Blick zurück. Biederer Familienvater und erfolgreicher Fabrikant. Rückgabe einer Waffe, die Brückner von Mertens einst erbeten hatte. Mertens schweigt düster. Brückner gibt Mertens seine Waffe zurück. Er erinnert sich. Ton: Kriegsgeräusche; Menschenschreie, „Lilli Marleen“.
- 16 139-154 Wallner wartet auf Mertens; Mondschein steht ihr bei; „Er ist wieder nicht nach Hause gekommen.“; Gespräch, dass die Aufgabe, Mertens zu helfen, zu groß für sie sei. Mertens kommt betrunken nach Hause; Wallner tröstet ihn.
- 17 155-158 Mertens besucht Brückner erneut; der, gerade Strohwitwer, will ausgehen.
- 18 159-190 Brückner und Mertens auf dem Weg durch die Trümmer Richtung Bar; Brückner hat Angst, dass Mertens ihn im unbekanntem Terrain allein lässt; Mertens will Brückner erschießen; in letzter Minute kommt eine Frau aus einem Trümmerhaus; sie sucht einen Arzt, weil ihre Tochter zu ersticken droht; Brückner fordert Mertens auf zu helfen; Mertens folgt der Frau; Brückner geht weiter zur Bar.

19	191-221	Düstere, ärmliche Wohnung der fremden Frau: Mertens überwindet seine Arbeitsunfähigkeit und rettet die Tochter mit einem Luftröhrenschnitt.
20	222-235	Parallel dazu: Brückner feiert in Mertens' Stammlokal mit den Tänzerinnen; großes Gelage.
21	236-237	Nach der OP; Mertens lehnt glücklich den Dank der Frau ab.
22	238-249	Wallner wartet auf Mertens; er kommt nach Hause, erklärt ihr seine Liebe; Glück.
ZEITSPRUNG		
23	250-252	Mondschein ist gestorben; der Sarg wird aus seinem Laden getragen.
24	253-267	Weihnachten; Wohnung; Gespräch Mertens-Wallner, er redet nicht über seine Vergangenheit; düstere Vorahnung: „noch kein Frieden in den Herzen“; Mertens verlässt mit der Waffe die Wohnung. Nachbarin horcht den Hellseher aus: die lang erwartete Nachricht von Mondscheins Sohn kam zu spät.
25	267-273	In Brückners Fabrik: Weihnachtsansprache an seine Belegschaft; Mertens hört von außen zu, erinnert sich:
ZEITSPRUNG		
25	274-289	<i>Rückblende</i> Weihnachten 1942; Mertens versucht Brückner von dem Befehl zur Exekution polnischer Gefangener abzubringen; Brückner tut das als absurdes Ansinnen ab; Mertens fügt sich.
26	290-294	<i>Parallelmontage:</i> a) die Soldaten feiern Weihnachten b) Exekution von über 100 Menschen
27	295-299	Kriegsbilder: Bomben, Panzer, Soldaten.
28	300	Brückner ist verwundet im Schützengraben; er bittet Mertens, bei seiner Rückkehr den Abschiedsbrief seiner Frau zu geben, und er bittet Mertens um dessen Waffe, um sich gegebenenfalls selbst zu töten. <i>Ende Rückblende</i>
ZEITSPRUNG		
29	302	Wallner findet in Mertens' Tagebuch die Erklärung für sein Verhalten; er hielt es für Gerechtigkeit, dass Brückner scheinbar im Krieg gestorben war; sie liest: „Die Mörder sind unter uns“ und erkennt die Situation, stürzt aus der Wohnung.
30	302-323	Brückner bei seiner Rede (Anschluss an S. 25); Mertens lauert ihm nach der Rede auf, will „Rechenschaft“; Brückner leugnet die Schuld, weiß gar nicht, wie ihm geschieht; Mertens zieht die Waffe; Wallner kommt in letzter Minute dazu und verhindert die Selbstjustiz. Fazit: Man hat kein Recht zu richten, aber die Pflicht zur Anklage; symbolische Andeutung der Verurteilung Brückners.
31	319-323	Bilder der Exekutierten und Grabkreuz.

## DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

# Problemstellung



Die zentralen Themen des Filmdramas drehen sich um die Fragen von **Schuld und Verdrängung**, um die Frage des Gewissens. Dabei handelt der Film weniger von den Menschen, die Befehle gaben, sondern beschäftigt sich eher mit denen, die sie mit wenig oder ohne Widerstand befolgten. Er stellt die Frage nach der Schuld und Verantwortung jedes einzelnen Deutschen am Erfolg der Nazis. Darüber hinaus fragt er nach der Bestrafung der Täter.

Der Film erzählt weiterhin von den verschiedenartigen Versuchen unterschiedlicher Menschen, einen eigenen Weg in die Zukunft aus der totalen Zerstörung zu finden.

Mit seinen authentischen Bildern des zerstörten Berlin ist DIE MÖRDER SIND UNTER UNS auch ein Film über das Deutschland im Jahr 1946.



### Figuren

Die Menschen in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS sind eher Typen als ausgearbeitete, mehrdimensionale Charaktere. Sie wurden reduziert auf bestimmte Ideen oder Lebensanschauungen. Diese Eindimensionalität gehört zu den Schwächen des Films, weil sie eine schwarz-weiße Sicht der Situation fördert.

#### Susanne Wallner

Der Regisseur Wolfgang Staudte hatte lange nach einer unbelasteten jungen Schauspielerin gesucht und fand sie schließlich in Hildegard Knef, die mit diesem Film (und weiteren in Folge) zum Inbegriff der **Trümmerfrau** wurde. Sie stand mit ihrer Ernsthaftigkeit und ihrer ungeschminkten Schönheit im direkten Gegensatz zu den stilisierten Filmdiven der Nazizeit.

Auch wenn sie äußerlich nicht das realistische Abbild einer Trümmerfrau war, verkörperte sie doch deren typische Qualitäten. Die Trümmerfrau ist pragmatisch, kann zupacken, organisiert den Alltag und ist überzeugt, dass nur Arbeit ihr Leben in dieser Zeit verändern kann. Sie verkörpert die Zukunft, ohne die Vergangenheit zu verleugnen. Susanne zu Mondschein: *„Es ist so schön, dass Sie leben ... Arbeiten! Leben! Endlich einmal leben!“* (S 4)

Die Frauen in den Filmen dieser Periode wirken stärker und selbstständiger als die pathetisch-weinerlich wirkenden Männer. Und sie besitzen seelische Stärke. Dabei ist es wichtig zu wissen, dass die Frauen praktisch ein Jahrzehnt lang in Deutschland die durch den Krieg abwesenden Männer ersetzt haben. Sie haben in allen Be-



reichen – auch in den ‚Männerdomänen‘ – Aufgaben übernommen und ausgefüllt. Das hat – bei aller Belastung und Tragik des Krieges – ihr Selbstbewusstsein deutlich gestärkt und das Geschlechtsrollenverhältnis nachhaltig beeinflusst.

Diesen Typus verkörpert auch Hildegard Knef in der Rolle der Susanne Wallner, aber die Ausarbeitung der Figur ist problematisch. Nicht nur, dass ihr Trauma der KZ-Erfahrung in dem Film in keiner Weise thematisiert wird. Das Image der anpackenden Frau wird demontiert, indem die Geschichte sie in erster Linie in den Dienst einer Aufgabe stellt: den psychisch zerbrochenen Mann zu stützen und ihm neuen Lebenswillen zu geben: *„Es gibt Verwundungen, die nicht sichtbar sind und deren Heilung Geduld und Liebe erfordert.“* Als Mondschein ihr väterlich rät, diese Aufgabe sei zu groß und schade ihr, ist sie unbeirrbar. (S 16)

Die filmische Inszenierung unterstützt dieses Bild auf ganzer Linie. Während die anderen Figuren und vor allem Mertens sich immer wieder im Halbschatten bewegen, ist Susanne Wallner immer voll ausgeleuchtet. Die Kamera scheint geradezu verliebt in dieses klare Gesicht, wie ein erleuchteter Engel geht sie durch den ganzen Film. Schließlich wird sie zur Trägerin des Fazits der Geschichte: *„Wir haben nicht das Recht zu richten.“*

#### Hans Mertens

Wir lernen Mertens als zerstörten Menschen kennen. Auf ihm lastet die Vergangenheit mit bleierner Schwere. Sie verhindert, dass er menschliche Gefühle wie Trauer, Nähe, Liebe empfinden kann, dass er seinen Beruf als Chirurg ausübt. Im Kontrast zu Mondschein (S 8, 11) wird deut-



lich, dass Mertens jeder Lebenssinn abhanden gekommen ist. Für ihn haben die Menschen *„kollektiv bewiesen, dass sie nicht in der Lage sind, ihre Angelegenheiten human und vernünftig zu regeln.“* (Greffrath). Er scheint von der Gegenwart abgeschnitten, ohne Wünsche. Seine Zuflucht sind der Zynismus und der Alkohol. Während Susanne in ihr altes Zuhause zurückkehrt und mit Tatkraft beginnt, es wieder wohnlich zu machen, hat sich Mertens dort nur einquartiert. *„Ein Fremder, der in die Fremde zurückgekehrt ist.“* (Bessen). In der Inszenierung des Films wirkt Mertens wie ein Täter, stets im Schatten oder Halbschatten, dunkel gekleidet, sein Hut verschattet das Gesicht. Der Film erzählt also auch die Geschichte der nicht zu Ende gekommenen Heimkehr Mertens', einer ungeklärten Schuld. Er ist

der typische Kriegsheimkehrer, der zu sich finden muss, bevor er wieder Beziehungen zu anderen eingehen, bevor er Susanne lieben kann. Zunächst hat er nur Spott für ihre Aktivitäten übrig. Er macht sich bei Mondschein lustig: *„Ich hab’ jetzt ein gemütliches Heim ... Bin ein richtiger Spießbürger geworden.“* Mondschein: *„Dann ist ja alles in Ordnung.“* Mertens: *„Natürlich ist alles in Ordnung. Bei ’nem Spießbürger ist immer alles in Ordnung.“* (S 11) Im Gegensatz zu Brückner ist Mertens die Rückkehr zur Tagesordnung versperrt.

*„Es ist der Schatten der Vergangenheit, von dem Mertens sich nicht lösen kann, der ihn gefangen hält, aber er kann auch den Schuldigen damit bannen. Das zeigt Staudte eindrucksvoll in der letzten Sequenz: Mertens’ Schatten wird mächtig, nun wird Brückner darin gefangen gehalten. Hier erlebt Brückner Mertens als Todesboten, der Schatten fordert Rechenschaft. Susanne verhindert, dass Mertens schießt. Mertens wendet sich von Brückner ab und ihr zu, sein Schatten löst sich auf, er ist befreit.“* (Greffrath)

Der letzte Dialog findet dann vor den Gittern statt, Mertens ist befreit. Susanne: *„Wir haben nicht das Recht zu richten.“* Mertens: *„Wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben.“* Brückner beteuert unverbesserlich: *„Ich bin doch unschuldig.“* Der Film setzt seine Hoffnung auf eine gerechte Verurteilung der Schuldigen, doch die letzten Bilder der Toten und der Gräber zeigen, dass die Vergangenheit und die Erinnerung daran allgegenwärtig bleiben.

Problematisch an der Figur Mertens ist, dass er in der Erzählung eher die düstere, unsympathische Figur bleibt, als die er

eingeführt wird. Das Liebenswerte, das die Figur der Susanne Wallner in ihm sieht, erschließt sich den Zuschauern schwer. Neben der Verbitterung und dem Zynismus haben kaum andere Facetten Platz – vielleicht auch eine Frage der schauspielerischen Leistung –, so dass die Geschichte der Beziehung bis zum Ende unglaublich unwürdig bleibt und eher als Staffage für die Grundidee der Auseinandersetzung mit der Frage der Schuld dient.

#### Brückner:

*„Ob man aus Stahlhelmen Blechtöpfe macht, oder aus Blechtöpfen Stahlhelme, das ist doch egal, nur zurechtkommen muss man dabei.“*

Arno Paulsen war die ideale Besetzung für Brückner. *„Paulsen ist der gutmütig-autoritäre Familienvater und leutselige Nachbar, in dem niemand einen Mörder vermutet.“* (Bessen) Ein Beispiel für die „Schwamm-drüber-es-geht-weiter“-Mentalität. Anders als die Figur des Mertens stehen hier die Freundlichkeit und die an einen Heinz Rühmann erinnernde, sympathische Ausstrahlung neben dem unbeirrten Militaristen, der wehmütig an die graue Uniform zurückdenkt, ohne einen Anflug der Reflektion. Wenn er seinen Kindern die Geschichte seiner Verwundung im Krieg erzählt, ist es, als würde er Grimms Märchen lesen.

Die Figur Brückner steht auch für eine *„selektierende(n), ausgrenzende(n) Wahrnehmung“* (Greffrath). In Sequenz 17 isst er völlig ungerührt und herzlich ein Brot aus dem Papier einer Zeitung, die schreibt: *„Zwei Millionen vergast!“* In Sequenz 18 mokiert sich Brückner über die Ruinen durch die ihn Mertens führt: *„So was sollte man nur vom Weggucken kennen, so was will man ja gar nicht mehr sehen, so*



*was will man vergessen und zwar möglichst bald.*“ Die seelischen Zerstörungen, die der Krieg, also das Vergangene bei Mertens angerichtet haben, sucht man bei Brückner vergebens. Nichts belastet sein Gewissen und so kann er – gestützt von Frau und Familie – seine ganze Energie in den Wiederaufbau stecken. Sein Heim ist schon wieder akkurat, seine Fenster haben intakte Scheiben, seine Teller sind gefüllt. Brückner fühlt sich höchstens der durch den Krieg entstandenen Wildnis der Trümmer, die auch eine menschliche Wildnis ist, ausgeliefert. Als er allein mit Mertens über das einsame Trümmergrundstück geht und dieser seinen Schritt plötzlich beschleunigt, wird das deutlich. Die zwischen Obersicht und Froschperspektive wechselnde Kameraposition verstärkt dieses Gefühl.

Die Nebenfiguren erfüllen in diesem Film vor allem dramaturgische Funktionen: Mit ihrer Hilfe wird die Geschichte vorangetrieben. Aber sie sind darüber hinaus auch TrägerInnen bestimmter Weltanschauungen.

#### Mondschein

Der Uhrmacher Mondschein fungiert als väterlicher Freund und Ratgeber für Mertens und Wallner. Er steht für den absoluten Lebenswillen. Wenn Susanne Wallner nach ihrer Rückkehr zu ihm sagt, dass der Neuanfang so schwer sei – eine nachvollziehbare Klage nach Krieg und KZ, dann entgegnet Mondschein *„Es ist leicht, wenn man ein Ziel hat, um das es sich lohnt.“* (S 4) Mondschein ist neben Susanne Wallner die positive Figur des Films, er hat geradezu biblische Züge. Wenn er über die erhoffte Rückkehr seines Sohnes aus dem Krieg spricht, benutzt er dazu

das Gleichnis vom verlorenen Sohn. (S 8) Solche Menschen sollen die positiven Leitfiguren des Wiederaufbaus sein: genügend und praktisch wie Mondschein, der aus dem Keller seine alten Brillen holt und damit den Neubeginn schafft und der, obwohl er sein nahendes Ende spürt, die Hoffnung nicht aufgibt. Mertens hat für Mondschein scheinbar nur Zynismus übrig: *„Ich bewundere Ihren Kinderglauben.“* Doch Mondschein lässt sich in seinem Glauben nicht beirren: *„Sie sind ein armer Mensch, Herr Doktor.“* Mondschein hat das Lebenselixier, dessen Mertens so dringend bedarf: den Glauben an geliebte Menschen und an die Bedeutung der Tradition.

Dramaturgisch ist der Film so gebaut, dass Mondschein in dem Moment stirbt, als Mertens Seele nach der gelungenen Operation und der Liebeserklärung an Susanne gerettet scheint (S 23).

#### Hellseher Timm

Timm erinnert an die Karikaturen von Gelehrten in Filmen wie der FEUERZANGENBOWLE o. a. Er ist die Verkörperung des skrupellosen Gewinnlers, der die Gunst der Stunde nutzt, um mit unlauteren Mitteln – als selbst ernannter Hellseher – viel Geld zu verdienen. (Für seine Konsultation zahlt ihm Mondschein zehn Reichsmark). Er steht auch dafür, dass es ganz typisch ist, dass Menschen in Krisenzeiten Zuflucht in der Religion suchen und Schicksalsgläubigkeit und Okkultismus Hochkonjunktur haben. *„Wie leicht ist es doch, den Menschen eine kleine Freude zu machen.“* (S 10) Timm erscheint *„im historischen Rückblick (als) eine herrliche Karikatur jener Kirchenfürsten, die im kaputten Nachkriegsdeutschland mit leeren Versprechungen erfolgreich verlorenes Land wieder annektierten.“* (Zielinski)



## DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

# Ästhetik/Filmische Mittel



In ausdrucksstarkem Helldunkel gefilmt, erinnert DIE MÖRDER SIND UNTER UNS an die Meisterwerke des deutschen Expressionismus und des film noir: ungewöhnliche Blickwinkel und Bildausschnitte, extreme Lichteffekte, Treppenhäuser, Ruinen, wie von einem Filmarchitekten der 20er Jahre erschaffen, ragen wie zackige Finger in den Himmel, ein gehetzter und gequälter Protagonist, eine krasse schwarzweiß Atmosphäre und vor allem die starken Schatten. Dazu kommt ein dokumentarischer Gestus. Wenn die Figuren des Films immer wieder durch das zerstörte Berlin gehen, zeigt der Film authentische Bilder. Im Film sind Tod und die Sehnsucht nach Leben ständig gegenwärtig. Dunkelheit und Schatten bedrohen das neue Leben, das in den Trümmern beginnt. Die Ruinenlandschaft hat neben ihrem realistischen Verweis expressive und symbolhafte Bedeutung. Sie ist gleichzeitig Seelen Spiegel der Menschen.

### Kamera

*„Die Kamera krallt sich fest an Trümmern, schafft erschreckend schöne Ruinenlandschaften. Sie krallt sich fest an zertrümmerten Schicksalen, schafft großartig düstere Seelenlandschaften. Die Elemente des 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 aufglimmenden Hoffnungsschimmer ...“*

(Werner Fiedler in „Neue Zeit“, Oktober 1946)

Die Kameraeinstellungen sind neben der schon erwähnten extremen Licht- und Schattenführung stilprägend für den Film. Praktisch in jeder Sequenz finden wir extreme Ober- und Untersichten. Die Kame-

ra stellt sich außerhalb des Geschehens und betrachtet die Handlung von außen (Mondscheins Laden wird immer mit der Obersicht auf die Ladenglocke eingeführt, bevor sich die Kamera im Schwenk vorsichtig auf die Ebene der Agierenden begibt, das Gleiche gilt für zahlreiche Sequenzen in der Wohnung), als ob die extremen Positionen und ungewöhnlichen Bildausschnitte ein besseres Verständnis der historischen Ereignisse und Zusammenhänge herstellen könnten. Die Kameraachse ist oft verschoben.

Im ersten Teil des Films haben wir es mit einer eher statischen Kamera zu tun, die Figuren müssen sich zur Kamera bewegen. Staudte inszeniert lange Plansequenzen, bei denen er auch die Tiefe des Raums ausnutzt. Die Figuren gehen weit in die Tiefe des Raums hinein oder kommen aus ihr und nehmen erst nach und nach ihren Platz ein.

Arbeit mit Licht und Schatten, Ober- und Untersicht ...



### Beispiele:

#### *Sequenz 5:*

Susanne Wallner betritt das erste Mal wieder ihre Wohnung, Mertens holt sie ans Fenster – die Kamera bleibt an der Tür (und damit wir als Betrachter) und sieht Wallner weit in den Raum hineingehen.

#### *Sequenz 12:*

Wenn Mertens Wallner nach dem Streit aus der Wohnung nach draußen in die Ruinen folgt, sehen wir die Figuren zunächst nur als entfernte Punkte. Sie gehen sehr langsam in den Bildvordergrund und verdrängen damit die Dominanz der Trümmer – etwas pathetisch stellt der Film hier die Rettung durch die Liebe, durch menschlichen Beziehungen aus.

Erst im Laufe der Erzählung – analog zu den Prozessen, die bei Mertens in Bewegung kommen – wird die Kamera beweglicher und beginnt mehr und mehr den Figuren zu folgen.

### **Montage**

*Oft synonym mit Schnitt gebrauchter Begriff für Auswahl und Zusammenstellung von Bild- und Tonteilen zu einem Film. Das beinhaltet sowohl den mechanischen oder digitalen Akt der Aneinanderreihung des Filmmaterials als auch den kreativen Prozess der Entwicklung der gesamten Gestalt des Kunstwerks Film.*

Auch in der Montage steht der Film in expressionistischer Tradition. Die Bilder des Krieges und des Erinnerns werden in langen Blenden übereinander gelegt. Ganz exemplarisch sind hier die letzten Einstellungen des Films, in denen die Bilder der Exekutierten und die vereisten Grabkreuze ineinander übergehen.

Dagegen setzt Staudte harte Schnitte, wenn er etwa in Sequenz 19 auf Sequenz 20 vom Eimer der Notoperation auf den Sektkübel Brückners schneidet, der unbedarft mit den Tänzerinnen feiert. Solche Schnitte haben geradezu schockhafte Wirkung und unterstreichen die Fassungslosigkeit angesichts des unbehelligten Alltagslebens der Täter.

### Parallelmontage

*Der Einstellungswechsel zwischen zwei oder mehr (simultanen aber räumlich getrennten) Handlungen.*

### Rückblende

*Einfügen eines gegenüber der aktuellen Handlung vergangenen Ereignisses in den Ablauf der Erzählung. Motivation: Erklärung einer unbekanntes, aber in die Erzählgegenwart mit ihren Folgen hineinreichenden Vergangenheit.*

Besonders auffällig in der Zeitstruktur des Films sind die beiden parallel montierten Sequenzen. Sequenz 13 setzt das Bewerbungsgespräch Mertens gegen das Gespräch Wallners mit den Eheleuten Brückner. Durch die unmittelbare zeitliche Gegenüberstellung wird das Ohnmachtsgefühl Mertens' zugespitzt und liefert dramaturgisch die Basis für die später geplante Selbstjustiz. Noch stärker in der Wirkung ist hier die zweite Parallelmontage in Sequenz 26, die Teil der Rückblende (Weihnachten 1942) ist. Sie hat hier geradezu Thrillerqualitäten. Das Unglaubliche des Geschehens – die Soldaten singen innen beherzt „Oh du fröhliche“, während draußen Zivilisten ermordet werden – wird so auf die Spitze getrieben und wie im Thriller wartet man auf die Rettung in letzter Minute – die, wie man weiß, ausbleibt.

## **Ton/Musik:**

Es gibt lange Passagen ohne Musik, wir hören über weite Strecken nur den Ton, der sich aus der Story ergibt. Selbst in Sequenzen, in denen der Ton zunächst aus dem Off zu hören ist, löst sich das häufig innerhalb der Einstellung oder Sequenz auf: Wenn etwa in der ersten Sequenz zu den Trümmerbildern Berlins irritierend jazzige Tanzmusik zu hören ist, sehen wir später in der Einstellung, dass die Musik aus einer Bar (Mertens' Stammlokal) kommt.

Der Einsatz von Filmmusik nimmt im Laufe der Handlung zu. Er hat akzentuierende Funktion (S 14, schriller; atonaler Klang, als Mertens erfährt, dass Brückner noch lebt).

Der Musikeinsatz unterstreicht in der Regel die Atmosphäre der jeweiligen Sequenz.

In Sequenz 18 (Mertens und Brückner auf dem Weg in die Bar) schwillt die Musik allmählich an und ist Hauptausdrucksmittel der tatsächlichen Gefahr, in der sich Brückner befindet (Mertens wird ja nur durch einen Zufall davon abgehalten, Brückner zu töten) und des zunehmenden Unwohlseins, das er empfindet.

Die Operation (S 19, 21) wird ebenso von hochdramatischer Musik orchestriert, nach der gelungenen OP ist sie lebendig und freudig.

Der Ton unterstützt außerdem die Rückblenden, die Erinnerung Mertens. Die Erinnerung an den Krieg wird auch auf akustische Weise vermittelt. In Sequenz 15 gleitet Mertens in die Erinnerung ab, während Brückner den Wiederaufbau beschwört. Wir hören Kriegsgeräusche, Menschen-schreie und einige Takte von „Lilli Marleen“ zu dem Bild des abwesend wirkenden Mertens.

Ähnlich wie bei den harten Schnitten setzt Staudte auch bei dem Ton teilweise auf extreme Kontraste. Wenn Brückner in seiner Weihnachtsansprache vom „*Deutschland, wo Gerechtigkeit und Menschlichkeit regiert*“ spricht, sieht man bereits die Bilder der gefangenen polnischen Zivilisten.

Die Jazzmusik ist im Film – da steht er in nationalsozialistischer Tradition – negativ konnotiert. Sie ist in Mertens Stammlokal, einem Nachtclub zu hören (S 1, 7, 20); sie steht für die Verruchtheit, das unmoralische Vergnügen, dem sich Brückner (wie zuvor Mertens) hingibt, während Mertens die lebensentscheidende Operation durchführt.

## **Symbole**

Staudte überhöht die expressionistischen Bilder ins Symbolhafte: Der Neubeginn, die Gegenwart ist verschattet, die Vergangenheit, der Tod ist anwesend. Viele Szenen sind vergittert, es schieben sich Fensterkreuze, Balken, Schlagschatten, Trümmerreste vor die handelnden Personen, sie erscheinen dadurch wie Eingeschlossene in einer aus den Angeln gehobenen Welt; auch die unzähligen zerbrochenen Fenster und Spiegel zeugen davon, dass die Bilder der Welt irreparabel zerstört wurden.

Daneben gibt es eine ganze Reihe deutlicher Symbole. Beispielsweise wird in Sequenz 25, wenn Brückner mit seinen Soldaten an der Front Weihnachten feiert, das pervertierte Geschehen durch das zum Kleiderhaken umfunktionierte Kreuz Jesu unterstrichen.





## DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

# Materialien

### Entstehungsgeschichte und Rezeption des Films

1945 schien das deutsche Kino am Ende. Die Einrichtungen der Filmindustrie waren zerstört oder demonitiert, die deutschen Filmemacher sahen sich ausgeschlossen von der Produktion. Das UFA-Vermögen war eingefroren. Es herrschte Technik- und Rohfilmmangel. Das von den Alliierten verhängte absolute Beschäftigungsverbot wurde im Verlauf des Jahres 1945 modifiziert durch ein kompliziertes System von Verleih- und Produktionslizenzen, unterschiedlich in den verschiedenen Sektoren. Es herrschte „Dezentralisierung überall, organisatorische, aber auch geistig und psychisch.“ (Göttler). NSDAP-Mitglieder sollten zwar vom Filmwesen ausgeschlossen werden, was sich aber „als praktisch undurchführbar erwies, da nahezu alle Regisseure, Kameramänner und Techniker mehr oder minder aktiv Mitglieder der NSDAP gewesen waren.“ (Brandlmeier). Doch ohne die Deutschen konnte es keine deutschen Filme geben.

‘Re-Education’ war eines der Programme der alliierten Kulturpolitik. Mit dieser Maßnahme wollten die Siegermächte in Deutschland nach dem Ende des Nationalsozialismus vor allem im Bildungsbereich die Grundlagen für die Entwicklung zu einer demokratischen Gesellschaft schaffen. Es gab in diesen Jahren daher im Prinzip nur zwei Themenbereiche im deutschen Film: Auseinandersetzung mit der Nazivergangenheit und Probleme des Wiederaufbaus. DIE MÖRDER SIND UNTER UNS ist exemplarisch für die erste Gruppe. Staudte hatte die Idee des Films schon im Krieg entwickelt, die Frage, was aus den Mördern nach dem Zusammenbruch werden würde, war naheliegend. Von Filmwissenschaftlern und Historikern wird der Film am stärksten für seinen „Weg der Inner-



lichkeit“ kritisiert, dafür, dass er nicht auf die politischen Hintergründe der faschistischen Gräueltat einging, sondern innermoralisch argumentiert hat.

Zu innerlich? ...

*„Wolfgang Staudte ... 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 die Geislerschießungen verantwortlich ist, eigenhändig richten, überwindet aber seine Vergeltungsgelüste und findet so zu sich zurück. Statt der Einsicht in politisches Versagen und individuelle Schuld wird dem Vergeben und Vergessen das Wort geredet. Der introspektiven Attitüde der Erzählung entspricht der unrealistische, entfernt vom Expressionismus beeinflusste Stil und eine silhouettenhafte, von Schlaglichtern punktuell aufgehellte Ruinenlandschaft symbolisiert eher den Seelenzustand des Helden, als dass sie das Deutschland von 1945 zeigte.“*

(Gregor/Patalas, „Geschichte des deutschen Films“)



Staudtes ursprünglich geplanter Filmtitel lautete „Der Mann den ich töten werde“ und der Film sollte damit enden, dass Mertens Brückner tatsächlich erschießt. Die Änderung erfolgte aufgrund des Einwands der sowjetischen Lizenzgeber.

*„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.“*

(Sowjet. Kulturoffizier 1946, zitiert nach „Zwischen Gestern und Morgen“)

Mit Erteilung der Lizenz durch die sowjetische Zone wurde DIE MÖRDER SIND UNTER UNS der erste deutsche Nachkriegsfilm überhaupt (Drehbeginn: Mai 1946)

... Ist das so besser?



und zugleich die erste Produktion der DEFA (Deutsche Film AG), die am 17. Mai 1946 gegründet worden war. Ihre Leitung unterstand sowjetischen Kulturoffizieren. Die Uraufführung des Films am 15. Oktober 1946 (einen Tag vor Vollstreckung des Nürnberger Urteils) begann mit einem Eklat: Der Hauptdarsteller Ernst W. Borchert durfte nicht genannt werden, da er seinen Entnazifizierungs-Fragebogen grob gefälscht hatte. Er war bereits 1933 in die NSDAP eingetreten.

Erklärtes Ziel der DEFA war es, die Gesellschaft „im Kampf um den demokratischen Aufbau Deutschlands und die Ausrottung der Reste des Nazismus“ (Oberst Tulpanow bei ihrer Gründung) zu unterstützen. Das Profil der DEFA-Filme der ersten Nachkriegsjahre wurde bestimmt von einer „Generaldurchforschung der deutschen Geschichte“ und der Suche nach Antworten auf die Frage, wie die Deutschen schuldig wurden. Nie wieder erleben, was sie unter Hitler erlebt hatten, darin waren sich die Filmschaffenden einig.

*„Der Grad der Übereinstimmung in grundsätzlichen ideellen Fragen und in dem Bemühen um Filme mit aufklärerischem, bezeichnendem Impetus war nie mehr so hoch wie in jener Anfangsetappe“.*

(1946-1992: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg)

## Wolfgang Staudte Drehbuchautor und Regisseur

- Geb.:** 1906 in Saarbrücken; Sohn von Schauspielern
- Gest.:** 1984 bei Dreharbeiten in Jugoslawien
- 1926-1932:** Schauspieler an der Berliner Volksbühne
- 1931:** Erste kleinere Filmauftritte
- 1933-45:** Entzug der Bühnenschauspielerlaubnis wegen Auftritten in Stücken, die als antinationalsozialistisch galten; Gelegenheitsarbeiten; Synchron- und Rundfunksprecher; Regisseur von 100 Werbe- und Kurzfilmen
- 1943-45:** Regie von:  
AKROBAT SCHÖ-Ö-ÖN, ICH HAB VON DIR GETRÄUMT, DAS MÄDCHEN JUANITA
- 1946:** DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
- 1951:** Regie und Drehbuch zu DER UNTERTAN (nach Heinrich Mann). Der Film begründet Staudtes Ruf als kompromissloser Antifaschist, Moralist und kämpferischer Polemiker. Nationalpreis II. Klasse für Kunst und Literatur in der DDR. Der Film wird erst 1957 in der BR Deutschland gezeigt.
- 1955:** Letzter DEFA-Film: DER KLEINE MUCK
- 1956:** Übersiedlung in den Westen
- 1958-1964:** Regie von DER MAULKORB, ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT, KIRMES, HERRENPARTIE u. a.
- ab 1970:** Fernsehregisseur: „Der Seewolf“; „Tatort“; „MS Franziska“; „Der eiserne Gustav“; „Die Pawlaks“

### Wolfgang Staudte:

*„Ich musste damals diesen Film machen. Er bedeutete eine innerliche Befreiung, die innere Auseinandersetzung mit der Nazizeit und all ihren Verbrechen. Inmitten der Grauen der letzten Kriegstage war es schon ein Akt der Selbstverständigung, der eigenen geistigen Abrechnung mit dem Faschismus und seiner Ideologie.“*

*„Meine etwas törichte Idee damals, ich bin gar nicht besonders stolz darauf, war nämlich die, unter allen Umständen zu vermeiden, sich aktiv an diesem Verbrechen beteiligen zu müssen ... Ich war damals sehr stolz, dass ich sagen konnte, ich habe in meinem Leben nie einen Schuss abgegeben. Heute würde ich sagen, es ist kein besonderer Grund, stolz zu sein. Ich wäre stolz, wenn ich ein paar Schüsse nach der richtigen Richtung abgegeben hätte.“*

(Zitiert nach: „1946-1992: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“)

Der Film legt seinen Fokus auf die Frage der Mitschuld der vielen, die der Gewalt gewichen sind. Wenn Mertens den Einspruch gegen die Geislerschießung wagt, aber stumm die Hacken zusammenschlägt, als der Hauptmann ihn drohend zurechtweist, dann war dies eine Erfahrung, die Staudte selbst gemacht hatte. Er gehörte in der Nazizeit zu den schweigenden Gegnern, wollte mit leisen, unpropagandistischen Filmen (AKROBAT SCHÖ-Ö-ÖN, 1943) durchkommen, doch im Darstellerverzeichnis von JUD SÜSS (1940) taucht er bei den Nebenrollen auf.

## Genre: Trümmerfilm

Unter „Trümmerfilm“ versteht man die deutschen Filme, die zwischen 1946 und 1950 entstanden sind und die den materiellen, geistigen und seelischen Zusammenbruch in Deutschland thematisieren. Trümmerfilme nannte sie das zeitgenössische Publikum in deutlicher Ablehnung. So erklärt sich u. a. auch die filmhistorisch kurze Phase, der Trümmerfilm wurde bald abgelöst vom weniger kritischen Heimatfilm, denn die Deutschen drängten in eine Phase des Vergessens.

### Ins Kino

Kino war nach 1945 billig und beliebt. Zum Vergleich: Kinokarte: 1.- RM; ein Stück Butter am Schwarzmarkt: 250.- RM; Kinokarten waren nicht bezugs-scheinpflichtig. Bis zur Währungsreform war das Kino für die meisten Deutschen die einzige erschwingliche Freizeitbeschäftigung, die sie interessierte. 1949 gingen die Deutschen schon wieder 474 Mio. Mal ins Kino (1943: 1116,5 Mio., 2000 etwa 150 Mio.)



In der Filmgeschichte gelten die Trümmerfilme eher als „Missgeburt“. (Brandlmeier) Im oft bemühten Vergleich mit dem italienischen Neorealismus ist von verpassten Gelegenheiten die Rede.

*„Wo man in Italien einen neuen Sinn für Dinge und Tatsachen und ein Interesse am ganzen Menschen entwickelt, benutzt man hier zu Lande Trümmer als Kulisse für deutsche Innerlichkeit und konstruiertes Ideenkino, wo man in Italien an sozialer Veränderung interessiert ist, erfolgt hier zu Lande eine Rückbesinnung auf alte Werte, wo das emblematische Bild des Neoverismus auf Gegenwärtiges verweist, weisen die symbolischen Bilder des Trümmerfilms auf Tiefliedendes, Verborgenes, Verschüttetes, Vergangenes.“* (Brandlmeier)

Dennoch ist Brandlmeier der Ansicht, dass bei genauer Betrachtung des Genres „kleine Meisterwerke“ zu entdecken sind. Ästhetisch betrachtet zählt DIE MÖRDER SIND UNTER UNS sicher dazu. Er knüpft, wie der Trümmerfilm insgesamt, filmgeschichtlich an den expressionistischen Film der 20er Jahre an. Das heißt, der Film schafft weniger ein reales Bild der Nachkriegswelt als das einer inneren Verfassung. Das strenge Schwarzweiß und die Kameraführung inszenieren die Trümmerwelt in einer Weise, das sie auch damals schon den Zuschauern fremd und fantastisch vorgekommen sein mag.



In memoriam  
Hildegard Knef  
(gest. 1.2.2002)

## Aufgaben für den Unterricht

- Geben Sie eine Zusammenfassung des Films.
- Benennen Sie die Hauptthemen des Films.
- Schreiben Sie eine Kritik des Films. Sie sollten dabei den Inhalt skizzieren, die zentralen Themen des Films beschreiben, seine stilistischen Besonderheiten benennen, die Glaubwürdigkeit der Geschichte und der Figuren beschreiben und dadurch zu einer eigenen Bewertung des Films kommen.
- Was assoziieren Sie mit dem Begriff „Trümmerfilm“?
- Skizzieren Sie den Alltag im Berlin des Jahres 1945, wie Sie ihn durch den Film kennen lernen. (Ausstattung der Wohnung, Fortbewegungsmöglichkeiten, Arbeitsplätze, Arbeitszeit, Freizeit, soziale Kontakte etc.).
- Die Aufnahmen sind an Originalschauplätzen in den Ruinen von Berlin gedreht – was lässt sich über den Realismus des Gezeigten sagen?
- Analysieren Sie die erste Sequenz. Aus wie vielen Einstellungen besteht diese Sequenz? Was ist in den Bildern zu sehen? Mit welchen Mitteln wird das Dargestellte in Szene gesetzt? Welchen symbolischen Gehalt haben die Bilder? Was lässt sich über die Musik sagen? Welches Bild erhalten Sie so von Deutschland in der „Stunde Null“? Welche Hinweise gibt diese Eröffnungssequenz auf die folgende Geschichte?
- Erstellen Sie Steckbriefe der Hauptfiguren Mertens, Wallner und Brückner.
- Vergleichen Sie die Heimkehr von Susanne Wallner und Hans Mertens. Wie werden die Unterschiede filmisch deutlich gemacht (Licht, Kleidung etc.)?
- Wie entwickelt sich die Beziehung von Mertens und Wallner? Was bedeutet es, dass wir den Mann so geschwächt und passiv sehen, die Frau so lebensstüchtig?
- Analysieren Sie Sequenz 12. Wie ist die Szene inszeniert, d.h. wo steht die Kamera? Welchen Ausschnitt sieht man? Wie bewegt sich die Kamera? Wie bewegen sich die Figuren im Verhältnis zur Kamera? Wie ist das Verhältnis von Licht und Schatten? Welche Musik/welcher Ton wird eingesetzt? Wann setzt die Musik ein? Was bedeutet diese Art der Inszenierung für die Figuren und ihr Verhältnis zueinander? Welche Lösungen bietet der Film in dieser Szene an?
- Welche Szenen beschreiben das Trauma von Hans Mertens? Wie ist das filmisch gelöst? Wie löst sich das Trauma auf?
- Gruppenarbeit: Analyse der Nebenfiguren. Was erfährt man über Mondschein, den Hellseher Timm, die Nachbarin, die Mutter des kranken Mädchens? Welche Funktion innerhalb der Handlung erfüllen die Nebenfiguren?
- Diskutieren und bewerten Sie das ursprünglich geplante und das realisierte Ende des Films.

## DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

### Literaturhinweise

Ursula Bessen: Trümmer und Träume – Nachkriegszeit und 50er Jahre auf Celluloid. Bochum 1989

Thomas Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer – Deutsche Trümmerfilme. In: Zwischen Gestern und Morgen – Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt/Main 1989

Werner Fiedler in „Neue Zeit“, Okt. 1946, zitiert nach Christa Bandmann/Joe Hembus: Klassiker des deutschen Tonfilms. München 1980

Filmmuseum Potsdam (Hg.): 1946-1992: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. Berlin 1994

Fritz Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm – Land der Väter. In: Geschichte des deutschen Films, Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.). Stuttgart 1993

Ulrich Gregor, Enno Patalas: Die Geschichte des deutschen Films, Bd. 2. Hamburg 1976

Bettina Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949. Pfaffenweiler 1995

Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen – Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums. Frankfurt/Main 1989

James Monaco: Film verstehen. Reinbek/Hamburg 1989

Curt Riess: Das gab's nur einmal. Der deutsche Film nach 1945. Wien/München 1977

Rainer Rother (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek/Hamburg 1997

Siegfried Zielinski: Faschismusbewältigung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Sammlung. Jahrbuch 2 für antifaschistische Literatur und Kunst. Frankfurt/Main 1979



# Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

## 1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

## 2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt:

Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problembereiche und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Das Institut für Kino und Filmkultur stellt Film-Hefte zu folgenden Filmen zur Verfügung:

**Kategorie 1: LITERATURVERFILMUNGEN**

Crazy, BR Deutschland 1999/2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Emil und die Detektive, BR Deutschland 2000, o. A., empf. ab 8 J.  
Fontane Effi Briest, BR Deutschland 1972/74, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Orlando, GB 1992/93, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Der Untertan, DDR 1951, ab 12 J.  
William Shakespeares Romeo & Julia, USA 1996, ab 12 J., empf. ab 14 J.

**Kategorie 2: FILME IN ORIGINALSPRACHE**

Billy Elliot – I Will Dance, GB 2000, ab 6 J., empf. ab 12 J.  
East is East, GB 1999/2000, ab 6 J., empf. ab 14 J.  
Elizabeth, GB 1998, ab 12 J., empf. ab 14 J.

**Kategorie 3: THEMENBEZOGENE FILME**

Ausländerfeindlichkeit

Hass, F 1994/95, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Die Jury, USA 1996, ab 12 J.

Drogen

Traffic – Macht des Kartells, USA/BR Deutschland 2000, ab 16 J.

Familie/Freundschaft/  
Solidarität

Das Baumhaus, USA 1994, ab 12 J.  
Gran Paradiso, BR Deutschland 2000, ab 6 J., empf. ab 10 J.  
Der Mistkerl, BR Deutschland 2000, o. A., empf. ab 8 J.  
Pauls Reise, BR Deutschland 1998, ab 6 J., empf. ab 10 J.  
Tsatsiki – Tintenfische und erste Küsse, S/N/DK/ 1999, o. A., empf. ab 6 J.

Gewalt

American History X, USA 1999, ab 16 J.  
Das Experiment, BR Deutschland 2001, ab 16 J.  
Der Taschendieb, NL 1995/96, ab 6 J., empf. ab 8 J.

Nationalsozialismus

Kindertransport, Doku; USA/GB1999, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Das Leben ist schön, I 1998, ab 6 J., empf. ab 14 J.  
Wir müssen zusammenhalten, CR 2000, beantr. ab 12 J., empf. ab 14 J.

Neuere deutsche Geschichte

Black Box BRD, Doku; BR Deutschland 2001, ab 16 J.  
Wie Feuer und Flamme, BR Deutschland 2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Umwelt/Moderne Technik/  
Gentechnik/ Medien

Amy und die Wildgänse, USA 1996, o. A., empf. ab 6 J.  
Chicken Run – Hennen rennen, GB/USA 2000, ab 12 J.  
Die Truman Show, USA 1998, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Rollenbilder/  
Identitätsproblematik

Girlfight, USA 2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
Jenseits der Stille, BR Deutschland 1995/96, ab 6 J., empf. ab 12 J.  
Raus aus Åmål, Schweden 1999, ab 12 J., empf. ab 14 J.

**Kategorie 4: DEUTSCHE FILMKLASSIKER**

Der blaue Engel, D 1930, ab 16 J.  
Jeder für sich und Gott gegen alle (Kaspar Hauser),  
BR Deutschland 1974, ab 12 J., empf. ab 14 J.  
M – eine Stadt sucht einen Mörder, D 1931, ab 16 J.  
Metropolis, D 1926, Stummfilm, o. A., empf. ab 12 J.  
Die Mörder sind unter uns, DDR 1946, ab 6 J., empf. ab 14 J.

Weitere Filmhefte sind lieferbar;  
Besuchen sie unsere Homepages

[www.film-kultur.de](http://www.film-kultur.de)  
[www.kino-gegen-gewalt.de](http://www.kino-gegen-gewalt.de)  
[www.lernort-kino.de](http://www.lernort-kino.de)



**Institut für Kino  
und Filmkultur**

Mauritiussteinweg 86 – 88, 50676 Köln  
Telefon 02 21 . 3 97 48 - 50, [info@film-kultur.de](mailto:info@film-kultur.de)