



Wolfgang Staudtes Nachkriegsfilme

Uschi und Andreas Schmidt-Lenhard, Saarbrücken

ISSN 1470 – 9570

Wolfgang Staudtes Nachkriegsfilme

Uschi und Andreas Schmidt-Lenhard

Der 1906 geborene Wolfgang Staudte gehört insbesondere wegen der eindrucksvollen Verfilmung von Heinrich Manns *Der Untertan* (1951) zu den berühmtesten und wichtigsten deutschen Nachkriegsfilmregisseuren. Im Ausland galt er als „Botschafter des Vertrauens“ eines demokratisch erneuerten Deutschland, in seiner Heimat beschuldigte man ihn der „Nestbeschmutzung“. Mit *Die Mörder sind unter uns* (1946) drehte er den ersten deutschen Nachkriegsfilm. Nur einige Wochen vorher hatte er am selben Ort als erster Deutscher mit einem Dokumentar-Filmteam das Ausmaß der Kriegszerstörungen mit zu erfassen versucht. Und später war er einer der ganz wenigen Regisseure, die entgegen den kollektiven Verdrängungsversuchen Belege dafür sammelten, wie sehr Deutschland im Wirtschaftswunder noch von den Folgen des Krieges und durch konspiratives Verschweigen geprägt war. *Rosen für den Staatsanwalt* (1959), *Kirmes* (1960) und *Herrenpartie* (1963) betonten, dass die junge Bundesrepublik durch einen tiefen Bruch zwischen den Generationen und das Erstarren restaurativer Tendenzen bedroht sei. Dass die Deutschen sich ihrer Vergangenheit stellen und Zivilcourage zeigen müssten, um sich dem entstehenden Sog zu widersetzen.

Vom Filmemacher forderte Staudte kritisches Engagement für die Gesellschaft. Als Essenz aus der eigenen Lebenserfahrung gelangte Staudte zu prägnanten und zeitlosen Formulierungen wie jener, die auf der Plakette an seinem Saarbrücker Geburtshaus Verwendung fand: „Feigheit macht jede Staatsform zur Diktatur.“

1. Staudtes Filme als politische Einmischungen

1.1 Lebensgeschichtliche Bezüge

Berlin im Mai 1945. Die Stadt hat kapituliert ... Endlich war es soweit. Verdreht und halb verhungert wagte ich mich aus meinem Kellerloch heraus. Die Sonne brannte heiß und beschien ein furchtbares Bild des Grauens und der Zerstörung. In stumpfer Apathie schleppten sich die Bewohner der Stadt durch die qualmverhängten Strassen, ohne auf die vereinzelten Gewehrschüsse zu achten, die den Ausklang eines der grausamsten Kapitel der Kriegsgeschichte darstellten. Auf meinem Weg vorbei an ausgebrannten Panzern, gefallenen Soldaten und den noch blutenden Kadavern der toten Pferde, die von ausgehungerten Menschen umringt waren, erwachte mit jedem meiner Schritte ein neues, mir bis dahin fremdes Lebensgefühl. Zu zahlreich waren die Situationen der letzten Tage, wo ich mit mir und meinem Leben definitiv abgeschlossen hatte, und jetzt erschien mir unfassbar, nicht zu denen zu gehören, die stumm und in der seltsamen, fast möchte ich sagen ungeschickten, Halten auf dem Fahrdamm lagen. ...

Ich empfand damals mein Dasein als etwas Unbegreifliches und jede weitere Stunde, jeden weiteren Tag wie eine Sonderzuteilung des Schicksals. Ich hatte alles verloren.

Groteskerweise waren mir mein Regenschirm geblieben und ein kleiner Radioapparat, den ich bei mir führte.

So trat ich in dieses Leben ein. Ich fand bald eine verlassene Wohnung, die ich, wie alle, die wir in der Stadt geblieben waren, ohne Skrupel bezog. Angesichts unseres Lebens waren Bedenken solcher Art nicht am Platze. (Brief aus dem Staudte-Nachlass, z. Zt. Saarbrücken)

Nach unserer Einschätzung sollte man Staudtes Filme, zumindest diejenigen, die er selbst initiierte, als politische Einmischungen auffassen, in denen er die gesellschaftspolitische Realität nach Beobachtung und Analyse mit appellativem Engagement wiedergibt. In dem Versuch dieser definitorischen Einordnung steckt auch der Wunsch, fortan Einschätzungen von Filmkritikern oder Wissenschaftlerinnen einzudämmen, die, aus unserer Sicht, nicht adäquate Betrachtungsblickwinkel ansetzen, etwa wenn man von *Klischeebildern*, *Unglaubwürdigkeit* oder *Mangel an Differenzierung* spricht. (cf. stellvertretend, Ludin 1996: 82)

Aus dem Eingangszitat wird erkennbar, wie stark Staudtes lebensgeschichtliche Umstände und seine Reflexionen darüber direkt in sein Werk einfließen. In *Die Mörder sind unter uns*, dem ersten deutschen Nachkriegsfilm von 1946, gestaltete Staudte filmisch, was er zu sehen bekam, erlebt und erkannt hatte. Sehr eindringlich schreibt der Journalist Curt Riess als Augenzeuge über die Dreharbeiten in den Trümmern, die plötzlich lebendig werden, wenn die Menschen, die dort seit Kriegsende hausen, herausgekrochen kommen, weil die Scheinwerfer plötzlich diese Orte als Kulisse beleuchten. (Riess zitiert in Ludin 1996: 35)

Staudte selbst scheint, das Zitat legt es nahe, aus der Dankbarkeit, überlebt zu haben, eine ungeheure kathartische Energie gezogen zu haben.

Dadurch, dass ich in der Stadtmitte die letzten Tage von Berlin erlebt und die ganzen Schrecken eines furchtbaren Krieges mit eigenen Augen gesehen habe, bin ich das geworden, was ich selbst niemals erwartet hätte – ein politisch umstrittener Regisseur. (Film und Fernsehen 1986, Heft 9: 39)

In seinen Filmen zeigt Staudte nicht Psychogramme einzelner Menschen, sondern er zeigt gesellschaftliche Typen, wie sie in einem totalitären¹ System besonders verheerend zu Tage treten. Aus der Erkenntnis, aus den „Lehren, die er aus der

¹ Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*; 1986; S. 958: „Das Wesentliche der totalitären Herrschaft liegt also nicht darin, dass sie bestimmte Freiheiten beschneidet oder beseitigt, noch darin, dass sie die Liebe zur Freiheit aus den menschlichen Herzen ausrottet; sondern einzig darin, dass sie die Menschen, so wie sie sind, mit solcher

Vergangenheit“ (cf. Dialog in *Herrenpartie*: 1963) gezogen hatte, formulierte Staudte unmittelbar nach dem Krieg, bereits im Oktober 1945, in einem Konzept an die Zentral-Kommandantur der sowjetischen Besatzungszone seine Vorstellungen zur „Erneuerung des deutschen Films“, auf dem „Wege der politischen Erneuerung Deutschlands.“ (Orbanz et al., 1991: 153)

1.2 Erfahrung von Schuld durch Passivität - Wendepunkt in Staudtes Leben

Genau wie der Kriegsheimkehrer Mertens fühlte sich Staudte durch sein Nichteingreifen während des Krieges schuldig.

„Oft war es so“, berichtete Staudte, „dass jemand anrief: Du hast morgen zwei Tage bei mir zu tun. Ich fand es völlig uninteressant, was das gedreht wurde. Bei *Jud Süß* [Antijüdischer Propagandafilm von Veit Harlan 1940, usl] war es etwas anders, da wusste ich sehr genau, worum es geht, denn bei mir zuhause hatten nächtelange Diskussionen mit Marian, Fernau, Stemmler und vielen anderen Freunden stattgefunden, ob man das machen kann oder nicht. Als der Anruf kam, stand für mich nicht zur Diskussion, ob ich spielen würde, denn wenn ich nicht gespielt hätte, wäre meine UK-Stellung [Unabkömmlich war, wer für die Filmproduktion gebraucht wurde und vom Kriegsdienst befreit war, usl] kassiert worden...“ (Stiftung Deutsche Kinemathek 1977: 65)

Doch im Unterschied zu Mertens (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), Schramm (*Rosen für den Staatsanwalt*, 1959), den Männern in der Eifel (*Kirmes*, 1960) oder denen des Gesangsvereins (*Herrenpartie*, 1963), die die eigene Realität nicht begreifen (Ludin 1996: 37), die verdrängen, sich in Selbstmitleid retten oder zu rechtfertigen versuchen², stellte sich Staudte. Aus Feigheit, gestand er, war er schuldig geworden. Darum entwickelte Staudte nach dem Krieg ein starkes Bedürfnis, diese „moralische Hypothek“ (*Film und Fernsehen*, Heft 9, 1986: 45) abzutragen. „Ich empfinde viele meiner Handlungen und Unterlassungen heute als echte Schuld.“ (Netenjakob in: Orbanz; Prinzler 1991: 18)

Die Mörder sind unter uns zeigt drei Gesellschaftstypen: Den gedankenlosen Typus, Brückner, für den es ohne moralische Grundsätze egal ist, „was man macht, nur zurecht

Gewalt in das eiserne Band des Terrors schließt, dass der Raum des Handelns, und dies allein ist die Wirklichkeit der Freiheit, verschwindet.“

² Siehe auch Wolf Dietrich Schnurre über die Premiere: „Die Mörder sind unter uns? Wir sind die Mörder. Auch Dr. Mertens ... ist der Mörder ... Er tat, was wir alle taten: Er kapitulierte vor der Gewalt. Er zuckte die Schultern und ließ schutzlose Frauen und Kinder hinmorden ... und ausgerechnet diesen schuldig-, unschuldigen Durchschnittsdeutschen setzt man uns als rehabilitierten Haupthelden vor.“ (zit. n. Netenjakob 1991, S. 27; *Deutsche Rundschau*, Nr. 8, November 1946)

kommen muss man.“ - so sein Dialogtext im Film - , den traumatisierten Dr. Mertens, der passiv mitangesehen hatte, wie Zivilisten ermordet wurden und schließlich die lebensstaugliche, zukunftsgeradete Susanne, deren Handeln von emotionaler Vernunft geleitet wird.

1.3 Die Nachkriegsgesellschaft in Staudtes Filmen

Der Mann, den ich töten werde – so lautete noch der ursprünglich geplante Titel für den ersten Nachkriegsfilm. Doch die Russen, die den Film zu genehmigen hatten, wollten nicht, dass Mertens Brückner in Selbstjustiz erschießt. Zum Pazifismus bekannte sich Staudte erst in seinem darauffolgenden Film.

Als schon im Jahre 1948, also nur drei Jahre nach der bedingungslosen Kapitulation, im öffentlichen Leben die ersten Anzeichen einer hemmungslosen Restauration sichtbar wurden, als man zuerst zaghaft, dann immer unverhüllter die Rehabilitation der faschistischen Führer und Generale betrieb, die ersten Soldatenzeitungen an den Kiosken auftauchten, der alte nationalistisch-reaktionäre ‚Stahlhelmbund‘ protestlos von der Bonner Regierung sanktioniert wurde – als man in öffentlichen Kundgebungen von der ‚deutschen Schmach‘ sprach, womit man nicht etwa die eigene faschistische Vergangenheit, sondern das Trauma der Wehrlosigkeit, der verlorenen Ostgebiete und die Saar meinte – , in dieser Zeit schrieb ich das Szenarium zu dem Film *Rotation*. (*Film und Fernsehen* 1986 Heft 9: Deckblatt Innenseite)

Rotation, 1948 bei der DEFA entstanden, ist, in Staudtes eigenen Worten, über weite Strecken formal völlig uninteressant, der Film ist ja ganz lapidar gedreht.“ (SDK 1977: 70) Tatsächlich hat Staudte auch hier wieder eine sehr gute Passung zwischen Form und Inhalt gefunden: Unaufhaltsam spult sich die den damaligen Zuschauern aus eigener Erinnerung bekannte Handlung ab, um erst gegen Ende in mehreren erschütternden Szenen die individuell-emotionale Bedeutsamkeit der Geschehnisse hervorzuheben. *Rotation* schildert typisierend die Durchschnittsbiographie von Deutschen, die um 1930 junge Erwachsene waren und deren Familiengründung und Karriereplanung sich in die Diktatur hinein entwickelte. Mit relativ viel Verständnis schilderte Staudte die Sorgen von Familien und ihre je individuellen Versuche, ihre Probleme zu lösen. Im Verlauf der Handlung wird immer deutlicher, in welchem Ausmaß diese apolitische Haltung politisch wirksam war: Sie garantierte den Machthabern den unwidersprochenen Zugriff auf die Jugend und wirkte als Freibrief für die brutale Zerschlagung jeder Form von Opposition. Anpassung verlieh der Diktatur eine Stabilität, ohne die sie nicht hätte bestehen können. *Rotation* sollte nach dem Willen von Staudte diese Einsichten vermitteln. Der Hinweis auf die tödlichen Auswirkungen politischer Gleichgültigkeit für

andere ist denn auch mehrfach enthalten: in der Diskursivität der streitbaren Reden des Kommunisten Kurt Blank, dem „Einsatz der Zeitung und der Schrift als diskursive Elemente“ (Grisko 2008: 61) und in der kalkulierten Bildsprache durch Bildaufbau/-metaphorik wie beispielsweise den Gittern und der Montage. Diese diskursiven filmsprachlichen Mittel setzte Staudte bereits 1946 ein in *Die Mörder*, als er den Zuschauer mit der Zeitungsschlagzeile konfrontierte, dass Millionen von Juden in Auschwitz ermordet worden waren. Staudte hatte sein Filmhandwerk nicht in einer Schule oder als Assistent gelernt, sondern in den über 100 kurzen Werbefilmen, die er während des Krieges realisierte, daher wusste er, wie man Botschaften prägnant und im besten Sinne des Wortes plakativ vermittelte.

Das bedurfte sorgfältiger Pointierung von Bild und Ton, eines Gespürs für Proportionen und Timing. Staudte lernte in der Werbung ... den Aufbau in Bildern, Einstellungen und Sequenzen, das Denken in Ausschnitten und Perspektiven, die Grundlagen der Montage. (SDK 1977: 84)

In einer Szene, bevor es ihnen wirtschaftlich schlecht geht, tollen die Behnkes ausgelassen im Schlafzimmer. Sie hören Geräusche, sehen aus dem Fenster und erkennen, wie die jüdischen Nachbarn abtransportiert werden. Entsetzt, weil sie nicht zu handeln wissen, schließen sie Fenster und Vorhänge.

In einer anderen Szene wollte Staudte in einer Einstellung unmittelbar nach dem Krieg, als Zeichen seines Pazifismus, die Uniform endgültig verbrennen. Doch deswegen hatte er einen ernsten Konflikt bei der DEFA, die den Film fast ein Jahr unter Verschluss hielt, weil man sich nicht einigen konnte.

Es gab ein Szene, in der der Vater die Kriegsuniform seines Sohnes verbrennt und dazu sagt: ‚Das war deine letzte Uniform‘. Ich fand es psychologisch und politisch richtig, dass er das macht, denn für das deutsche Volk kam es darauf an, zu erfahren, dass ein Mensch, der das alles erlebt hat, mit Sicherheit keine Uniform mehr anziehen will. Es war einfach eine Antikriegsdemonstration. Die anderen waren da hart und sagten, das Verbrennen der Uniform sei unmöglich, das könne als Symbol für alle Uniformen missverstanden werden, und man wolle doch nicht die Uniformen der Roten Armee auch verbrennen. (Ebenda: 69)

Neben dieser gab es noch eine weitere Zensurmaßnahme, der noch viele – sogar und vor allem im „freien“ Westen – folgen sollten, mit denen Staudte sein Leben lang wegen seiner politisch motivierten Filme zu kämpfen hatte.

2. Die Gründung der beiden deutschen Staaten 1949 - Auswirkung auf Staudtes Leben und Werk

Als der Krieg glücklich verloren war, da war das eigene Nest hoffnungslos verdreckt von oben bis unten. Und da kein revolutionäres Großreinemachen stattfand, wurde der Dreck versteckt, so gut es ging, aber er blieb im eigenen Nest. Es gab kollektive Schuld, aber keine kollektive Reinigung. Dafür gab es Beschäftigung anderer Art. Das Nest zerfiel in zwei Teile und mit ihm auch die gemeinsame historische Verantwortung. So hatte jeder Teil die einmalige Gelegenheit, sich über den Schmutz im anderen Teil so heftig zu empören, dass er zur Beseitigung des eigenen wenig Zeit fand. (Staudte zitiert in Ludin 1996: 85f)

Rotation hatte die analytische Betrachtung der Vorkriegszeit zum Inhalt, in dem Staudte auch seine eigene, politisch-passive Haltung kritisch bearbeitete, von der er behauptete, dass sie das totalitäre Nazi-Regime erst ermöglichte. Er verdichtete diese Einsichten neben den Aussagen in seinen Filmen auch in zahlreichen seiner expliziten Bonmots: „Feigheit macht jede Staatsform zur Diktatur.“ (Schmidt-Lenhard 2006: 10)

Staudte lebte im Westen und arbeitete im Osten. Nach *Die Mörder sind unter uns* folgte 1947 bei der neugegründeten DEFA *Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.*, ein Remake seines 1944 verbotenen *Der Mann, dem man den Namen stahl*, einer Groteske über die Absurditäten von Bürokratie. 1949 führte er im Westen die Regie für *Schicksal aus zweiter Hand*. Nach dem Drehbuch für *Das Beil von Wandsbek* 1949 für die DEFA arbeitete Staudte an *Der Untertan* 1951 in der DDR. Erst sechs Jahre später durfte der Film in der BRD aufgeführt werden, mit Schnittauflagen und dem zu Film- und Romanaussage paradoxen Zusatz, dass dieser Film ein Einzelschicksal darstelle.

Die Mörder sind unter uns, *Rotation*, *Der Untertan* bezeichnete Staudte im Nachhinein durch die inhaltliche Klammer als eine Trilogie. (Staudte im Interview mit Ludin in: Grisko, 2007: 84) Jeder dieser drei Filme enthält als zentrales Bild die Trümmerstadt: bei *Die Mörder sind unter uns* zu Beginn, als Ausgangspunkt der Handlungsentwicklung, bei *Rotation* bewirkt die Handlung die Trümmer und beim *Untertan* führt die geschichtliche Entwicklung dazu. Die Trümmer gelten bei Staudte als Sinnbild einer beispiellosen materiellen und moralischen Verwüstung und die Wiederkehr seiner existenziell-prägenden Kriegserlebnisse. In jedem dieser drei Filme stellte Staudte seine Fragen darüber, wie es so weit kommen konnte, und vermittelte einprägsam den jeweiligen Stand seiner Überlegungen.

In *Der Untertan* weitete Staudte die politische Anamnese der Romanvorlage Heinrich Manns gemäß um einige Jahrzehnte zurück in die Vergangenheit aus. In seiner

filmischen Adaption verzichtete Staudte auf die puren „realhistorischen Hinweise auf das Kaiserreich“ (Grisko 2008: 72), ihn interessierte hier, wie in seinen anderen Filmen immer wieder, die Analyse der Entwicklung von Machtverhältnissen. In der furiosen Schlusseinstellung des Films, in der übergangslos in die Trümmer des zweiten Weltkriegs überblendet wird, spricht Hessling Worte und Begriffe aus dem Wilhelminischen Zeitalter, die genauso im Nationalsozialismus angewendet wurden.

Die Aufklärung der Kriegsvoraussetzungen setzte dieses Mal *in der frühen Kindheit* Deutschlands ein, sie begann mit der Schilderung des Erziehungsklimas in der Wilhelminischen Epoche. Wie entwickelt sich die Persönlichkeit eines Kindes, wenn die Erziehung darauf abzielt, durch Terror und kalkuliert eingesetzte Demütigungen seinen Willen zu brechen? Staudte gibt einen Einblick in die Kinderstube des kleinen Diederich Hessling und führt seine weitere Entwicklung exemplarisch vor. Auch hier durchlebt diese Hauptfigur kein „Einzelschicksal“, sondern verkörpert einen Typus, einen Repräsentanten der (wilhelminischen) Gesellschaft, der zeitlos ist in politischen Strukturen, in denen Unterordnung wichtiger ist als freiheitliche Erziehung. „Niemand kann behaupten, dass es diese Kategorie von Menschen heutzutage nicht mehr gibt“, war Staudtes Auffassung. (Staudte in: Grisko 2007: 85)

Nach dem Vater, den Märchenkröten, nach dem lieben Gott und der Polizei, nach dem Schornsteinfeger, der einen durch den ganzen Schlot schleifen konnte, bis man auch ein schwarzer Mann war, nach all diesen Gewalten geriet nun Diederich unter eine noch furchtbarere, den Menschen auf einmal ganz verschlingende: die Schule – so zitiert Staudte im off den Romantext über den ersten Bildern des Untertan. (Off-Text zu Beginn des Films)

Diederich lernt absoluten Gehorsam, das Buckeln vor den Mächtigen, das Treten nach den Unteren, zugleich feige und brutal, autoritär und devot. Diese Fähigkeiten sichern ihm und seinen Zeitgenossen später im Erwachsenenalter für eine ganze Weile wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolg, bilden aber zugleich ihre Achillesferse, weil sie zu reflexhaft auf Macht reagieren und keinerlei moralische Wertmaßstäbe in sich tragen. Staudtes Antwort auf die Frage, wie Krieg möglich ist, lautet: Krieg ist nur möglich auf der Grundlage von individuellem Gehorsam und individuellem Opportunismus.

Staudte ist es in *Der Untertan* kongenial gelungen, die sprachliche Satire Heinrich Manns adäquat in die Filmsprache zu übertragen. Die satirische Überzeichnung findet

nicht vor, sondern durch die Kamera statt in ihren Perspektiven, dem Bildaufbau und durch die Montage.

Aufgrund der wachsenden politischen Verkrustungen auf beiden Seiten Deutschlands wurde es für Staudte zunehmend schwieriger zu arbeiten. Er beharrte darauf, dass Deutschland, wenn schon keine politische, so doch eine kulturelle Einheit bleiben müsse.

„Ich lehnte es ab“, schrieb er 1955, „aus der Tatsache, dass ein Teil der Deutschen im Westen, der andere Teil im Osten lebte, ein Dogma zu machen... . Es ist eine unleugbare Tatsache, dass der ‚totalitäre‘ Osten diese meine Auffassung von der Unteilbarkeit der deutschen Kultur begrüßte, während der ‚freie‘ Westen mich sehr bald in das Kreuzfeuer einer scharfen politischen Polemik stellte. Ihr spießbürgerlicher Absolutismus verlangte von mir eine Entscheidung – für den Westen oder für den Osten. Ich entschied mich für ein einiges Deutschland, für eine gemeinsame Verantwortung... . Das aber war in den Augen der Helden des kalten Krieges offene Rebellion... . Ich bin nun einmal der staatsgefährdenden Ansicht, dass der künstlerische Film von großer Bedeutung sein kann für die Verständigung unter den Völkern und vielleicht sogar für die Verständigung der Deutschen untereinander.“ (*Film und Fernsehen* 1986 Heft 9: 37)

In den Zeiten der Blockbildung (Warschauer Pakt und NATO) und der Wiederbewaffnung 1955 wurden der Pazifismus Staudtes und sein hartnäckiges Festhalten an seiner Gesellschaftskritik immer schwerwiegender, was letztlich zur Verhinderung vieler seiner Filmvorhaben führte.

In der BRD hatte Staudte einerseits als politisch „Verdächtigter“ Probleme zu arbeiten, andererseits war er frustriert von den nur auf den kommerziellen Erfolg abzielenden Gesprächen mit den westdeutschen Produzenten. So hatte er im Westen mit einer sublimeren Art der Zensur zu kämpfen. Für seine finanziellen wie künstlerischen Ambitionen fand er kein Interesse. In einem Brief vom März 1952 schrieb er:

dass es mir immer noch fruchtbarer erscheint, mit der Direktion der Defa in heftige politische Auseinandersetzungen zu geraten und echte Meinungen zu vertreten als mich ernsthaft darüber zu unterhalten, ob Herr Prack oder Herr Borsche in der Försterchristel die Hauptrolle spielen soll. (Netenjacob in: Orbanz et al. 1991: 152f.)

2.1 Filme, die er hat machen wollen – im Westen

1951 brach Staudte die Regie zu *Gift im Zoo* im Westen ab, weil man von ihm behördlicherseits eine Abkehr von der DDR verlangte. (Schmidt-Lenhard 2006: 153)

Erst 1957, auf den expliziten Wunsch der damals einflussreichen Maria Schell, begann Staudte mit *Rose Bernd* – mit Maria Schell in der Hauptrolle – in der BRD zu arbeiten.

Staudte drehte fortan Filme, die zum Teil reine Auftragsarbeiten waren, mit viel Fremdbestimmung. Dazwischen aber gelangen ihm auch immer auch wieder „eigene“ Filme. *Rosen für den Staatsanwalt* (1959) war wieder eine filmische Reaktion auf zeitgenössische gesellschaftliche Zustände. Angeregt wurde die Idee zu dem Film durch den realen (dem noch viele folgen sollten) Fall eines Kriegsgerichtsrates, der eine ungerechte Todesstrafe verhängt hatte und es unbeschadet in der Bundesrepublik innerhalb weniger Jahre zum Präsidenten eines Senats am Oberlandesgericht in Celle gebracht hatte. (Netenjakob in: Orbanz et al. 1991: 70)

Im Krieg war Rudi Kleinschmidt wegen einer Bagatelle von dem Kriegsgerichtsrat Dr. Schramm zum Tode verurteilt worden. In Analogie zu *Die Mörder sind unter uns* treffen sie sich nach dem Krieg wieder: Der Eine, ein Traumatisierter, ein Straßenhändler, der von Stadt zu Stadt zieht, weil er, wie er im Film sagt, *zu nervös ist zum Wohnen*, und der Andere, der sich jedweden gesellschaftlichen Systemen skrupellos anpassen kann.

Nachdem sich zunächst kein Produzent finden ließ, verdankte der Film sein Entstehen einem Zufall. Bereits angemietete Studios in Göttingen standen leer, und bevor man deswegen viel Geld verlor, konnte Staudte sie nutzen.

Wie in *Der Untertan*, der von Heinrich Mann bereits als Satire angelegt war, hatte Staudte auch diesen Stoff, gemeinsam mit dem Drehbuchautor Georg Hurdalek, als Satire entwickelt. Einmal verfolgte man damit das Ansinnen, das Thema so attraktiv wie möglich zu machen. Seinem politisch-engagierten Anspruch gemäß, seiner Aufklärungsabsicht entsprechend, wollte Staudte „Kino für alle“ machen, um „mit den Mitteln des Genrekinos ... das Lachen des Zuschauers zum symbolischen Sturz des Herrschenden einsetzen.“ (Grisko, 2008: 70)

Außerdem, sagte Staudte, ist das

[...] satirische Sehen auch im Alltag ein Wesenszug von mir. ... Ich glaube, dass das Lachen ein starkes, auch politisches Kampfmittel ist. Jemand, der ausgelacht wird, ist eigentlich mehr erledigt, als einer, der ausgeschimpft wird. (Staudte im Interview mit Voss *Filmdienst* 21 2006: 24)

Auch dieses Mal, wie bei dem Dreh in Hamburg für *Gift im Zoo*, sei irgendwann einmal ein Herr von der FSK gekommen, und habe energisch Einspruch erhoben, weil Staudte die Justiz verächtlich mache. (*Gregor&Ungureit* 1966)

Als stilisierter Typus repräsentiert Schramm denjenigen, der seine Nazi-Mentalität beibehalten hat, der heimlich die Soldatenzeitung liest und immer noch in Begriffen wie Vaterland, Ehre und Disziplin denkt. Eine Anklage gegen Zirngiebel, der einen „harmlosen Witz über die jüdische Rasse(!) gemacht hatte“, käme in seinen Augen einer „Selbstbeschmutzung“ gleich. Martin Held in der Rolle des Dr. Schramm spricht dieses Wort halbnahe frontal in die Kamera, womit Staudte wirkungsvoll auf die „Nestbeschmutzung“, die man ihm immer wieder vorgeworfen hat, referiert.

Die Ladenbesitzerin Lissy, Kleinschmidts Freundin, strebt wirtschaftlich nach oben im Wirtschaftswunderland BRD, und dazu ist wichtig: Verleugnung, Vergessen, Verdrängen.³

Am Biertisch sitzen diejenigen, die Kleinschmidt und seiner Geschichte zunächst in solidarischer Empörung beistimmen und ihm helfen wollen, sich dann aber, nach dem Abflauen der Bierwirkung, doch lieber wieder ihren aufstrebenden Interessen widmen. Wie der opportunistische Bauunternehmer (in interfilmischer Bezugnahme gespielt von Werner Peters, der den *Untertan* verkörperte), dem es dann doch lukrativer erscheint, den Oberstaatsanwalt zu erpressen, als sich für Gerechtigkeit einzusetzen. Oder wie der Lebensmittelhändler, gespielt von Ralf Wolter, der vollmundig am besagten Biertisch mit Frau Schramm nicht mehr zu tun haben wollte! Als er sie aber an seiner Kasse stehen sieht und registriert, wie viel Geld sie mal wieder bei ihm lassen wird, tritt er aus seinem Versteck hervor, um sie übermäßig, in schleimiger Freundlichkeit zu begrüßen und zu umschmeicheln. Und – als außerfilmischen Verweis, in ironischer Umkehrung der Situation – besetzte Staudte ausgerechnet Werner Finck, der als Kabarettist in der Nazi-Zeit im Gefängnis war, weil er eben nicht geschwiegen hatte, mit der Rolle des Versicherungsvertreters, der erst empört einen mehrseitigen Brief diktiert, den er

³ Wolfgang Koeppen schrieb 1960: „Auf allen Reisen kauft man gegen die Deutsche Mark die alte Lüge, der Nabel der Welt zu sein. Man lebt verzweifelt irrational. Ein Wunder ist geschehen, das allzuoft zitierte Wirtschaftsglück. ... Man leugnet, was war, man ahnt nicht, was sein wird.“ In: Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute, a.a.O., S. 171 und Hannah Arendt: „Beobachtet man die Deutschen, wie sie geschäftig durch die Ruinen ihrer tausendjährigen Geschichte stolpern ... oder wie sie es einem verübeln, wenn man sie an die Schreckenstaten erinnert, welche die ganze übrige Welt nicht loslassen, dann begreift man, daß die Geschäftigkeit ihre Hauptwaffe bei der Abwehr der Wirklichkeit geworden ist. (Sie) sind lebende Gespenster, die man mit den Worten, mit Argumenten, mit dem Blick menschlicher Augen und der Trauer menschlicher Herzen nicht mehr rühren kann.“ Hannah Arendt: *Besuch in Deutschland*. Berlin 1993, S. 35f.

letztlich dann aber doch nicht abschickt. Wobei er verbrämende Worte zur Selbsttäuschung findet:

Also man müsste sich überlegen, ob man nicht dem Getriebe der Welt mit philosophischer Gelassenheit und Verachtung gegenüber stehen sollte. ... Ich weiß nicht, ob man nicht lieber zu der großen Zahl der Stillen im Lande gehören sollte. (Werner Finck in *Rosen für den Staatsanwalt*, 1959)

Rosen für den Staatsanwalt lässt sich mit *Kirmes* (1960) und *Herrenpartie* (1963) als die westdeutsche Trilogie der Staudteschen Filme zusammenfassen, die er selbst initiierte zum Ausdruck seines politischen Engagements. Die provozierende Behauptung dieser Filme: Deutschland ist trotz florierender Wirtschaft moralisch und kulturell noch immer ein Nachkriegsland.

Wo er in *Rosen für den Staatsanwalt*, in der Wiederaufnahme des Themas aus *Die Mörder sind unter uns*, der Schuldumgehung inmitten eines konspirativen Verschweigens der Verbrechen mit Satire gearbeitet hat, behandelt Staudte in seinem folgenden Film *Kirmes* (1960) das aussichtslose Unterfangen, dem Krieg entkommen zu wollen, mit atemabschnürendem Ernst. Der Aufbau einer Dorf-Kirmes bringt im Jahr 1959 die Geschichte eines jungen Deserteurs an den Tag, der während des Krieges in seinem Heimatdorf in der Eifel vergeblich versucht hatte, sich zu verstecken. Überzeitlich und überörtlich sei die Geschichte, die sich überall dort abspielen könne, „wo kollektives Schicksal den Einzelnen moralisch überfordert.“ (Staudte in: Orbanz et al. 1991: 161) Der Film erzählt nicht von Helden oder überragenden Persönlichkeiten, er stellt „keine guten und auch keine schlechten Menschen“ (ebenda) dar, sondern Menschen, die „Produkte der Angst, Opfer des ethischen Widerspruchs zwischen Krieg und Christentum“ (ebenda) sind, „in ihrer moralischen Kraft überfordert von einer unmoralischen Zeit“ (ebenda). Der Film, so Staudte, klage nicht die Menschen an, sondern „angeklagt allein ist der Krieg“. (ebenda: 162). Er fasst darum diesen Film als ein Plädoyer (ebenda: 161) auf, denn gemeint sei, „dass es nur ein moralisches Verhalten gibt, mit aller Kraft gegen den Krieg zu sein. Den Anfängen zu wehren. Wenn es zu spät ist, gibt es nur noch Opfer. Opfer des Krieges sind nicht nur die Toten.“ (aaO: 162) Diese Zitatstellen stammen aus einem Brief an die Filmbewertungsstelle, die dem Film ein Prädikat verweigert hatte. Staudte wehrte sich darin auch gegen die Feststellung, ihm sei der Drehbuchautor – der er selbst war – zum Verhängnis geworden.

Es seien ihm vielmehr diejenigen Drehbuchautoren zum Verhängnis geworden,

die durch die Erfindung des Übermenschen, des Helden, des Retters in der Not eine liebe Filmgewohnheit gemacht haben. Auf Kosten der Wahrheit, aber zum Behagen des Zuschauers. Kirmes aber will nicht Behagen, wohlgefällige Selbstbetrachtung, sondern Selbstbesinnung. (ebenda: 163)

Die Entstehung von *Kirmes* war überhaupt nur möglich, weil Staudte eine eigene Produktionsfirma mitbegründet hatte. Auf der Berlinale 1960 wurde der Film vom Publikum stürmisch begrüßt:

Wie eine Handgranate flog Wolfgang Staudtes zeitkritisches Opus *Kirmes* ins Festspielprogramm ... Das Publikum applaudierte schon beim Vorspann, als an einer Häuserwand Adenauers ‚Keine Experimente – wählt CDU!‘ nebst beziehungsweise danebenhängendem Werbeplakat für die Bundeswehr mit dem Titel *Kirmes* überklebt wurden. Als am Schluss des Films der Regisseur und seine Darsteller vor den Vorhang traten, ging der Beifall des Saales in Ovationen über. (Rehahn zitiert in: Schmidt-Lenhard 2006: 45f)

Staudte aber erhielt keinen Preis, dem Film wurde auch ein Prädikat durch die FBW verweigert, erst nach einem Widerspruch erhielt er das Prädikat „wertvoll“, trotz gewisser Details, „die als tendenziöse Absicht missverstanden werden können“, wie es im Gutachten der FBW vom 25. August 1960 hieß.

Aufgrund von Diffamierungskampagnen – man rief zum Boykott des Films auf (Schmidt-Lenhard, 2006: 48), man hielt Staudte seine Sympathien für die DDR vor oder man bezeichnete ihn als Kommunist, was seit dem Verbot der KPD in Westdeutschland heikel war – wurde *Kirmes* selten gezeigt.

Meine Freunde nennen mich, etwas spöttisch, einen ewigen Weltverbesserer ... Aber dann werden Sie erst recht verstehen, wie schwer es ist, die Welt verbessern zu wollen mit dem Gelde von Leuten, die die Welt in Ordnung finden. (Staudte 1960, zitiert in Orbanz et al. 1991: 41)

Mit dem Film *Herrenpartie* 1963 löste Staudte seinen politischen Anspruch ein, mit Filmkunst nicht nur die innerdeutschen Barrieren zu überwinden, sondern auch einen Beitrag zur Überwindung des *Eisernen Vorhangs* zu leisten. Ein deutscher Männergesangsverein verirrt sich in ein abgelegenes Dorf im ehemaligen Jugoslawien. Die Männer in den kurzen Freizeithosen bilden in der satirischen Darstellung einen Kontrast zu den tragischen, schwarz gekleideten Frauen im Dorf. Wie man einzelne Bilder in Kontrastmontagen zusammenfügen kann zur Gestaltung einer neuen Aussage, montierte Staudte hier sozusagen zwei Genres: die Satire und die Tragödie. Staudte gab hiermit eine Situation wider, die sich damals vielmals abgespielt hat mit dem

Auftauchen oft *instinktloser* Deutscher in Urlaubsgebieten, in denen die Wunden des Krieges noch nicht verheilt waren. Die schwarz gekleideten Frauen sind die Witwen der von der Wehrmacht als Partisanen erschossenen Männer. Staudte drehte den Film in Njegusi, einem Dorf in Montenegro, in dem tatsächlich alle Männer ermordet worden waren, zum Teil mit Komparsinnen, die ihr eigenes Schicksal *spielten*.

Wegen einer Autopanne können die Chormitglieder das Dorf nicht mehr verlassen, aber die Frauen helfen den Männern nicht, und die Männer fallen zunehmend in Hierarchie und Befehlston aus der Kriegszeit. Die junge Generation wird vertreten durch Götz George, der seinem Vater und den anderen Vereinsmitgliedern vorwirft, keine Lehren aus der Vergangenheit gezogen zu haben.

Für Staudte war der Film eine

satirische Attacke gegen politische Instinktlosigkeit deutscher Touristen in ehemals besetztem Gebiet. Auf der anderen Seite aber wendet er sich auch gegen betonierten Deutschenhaß, gegen Unversöhnlichkeit und späte Rache. Nicht nur die Täter, auch die Opfer haben eine Vergangenheit zu bewältigen, und wir, denke ich, haben alle Ursache, ihnen dabei zu helfen. (Staudte in: Orbanz et al. 1991: 165)

Staudte hatte hier das bis dahin noch nicht so bekannte Phänomen beobachtet, dass viele Opfer des Naziterrors sich schuldig fühlten, weil sie überlebt hatten, und ähnliche Verdrängungsleistungen aufbringen mussten wie die Täter. (Ludin 1996: 84)

„Natürlich war mir klar“, meinte Staudte dazu auf der Ostberliner Pressekonferenz vom Oktober 1964,

dass mein Film für manche eine Herausforderung ist, aber ich habe ihn bewusst so angelegt. Herrenpartie möchte die Zuschauer trennen in diejenigen, die sich noch mit den Figuren des Films identifizieren, sich dementsprechend beleidigt fühlen, und in diejenigen, die sich von ihnen distanzieren haben. Ich habe nicht erwartet, dass er von der Gesamtheit des Publikums mit Applaus bedacht wird. (*ddeutsche Neueste Nachrichten* 31.10.1964)

Die dargestellte Spielhandlung des Buches war politisch von großer Relevanz, die darunter durchscheinende gleichnishafte Ebene nicht weniger. Das Ziel der Völkerverständigung wurde nicht nur auf der Leinwand propagiert, sondern schon vorher in die Überlegungen zum Entstehungsprozess eingeflochten.

Das progressivste Element aber war eine künstlerische Konzeption, die Staudte – trotz der linearen Erzählweise weit weg rückte vom Lehnstuhl in *Opas Kino*. Filmkunst wurde für ihn vom zweidimensionalen Ereignis auf der Kinoleinwand zu einem sozialen

Ereignis. *Herrenpartie* forderte seine Rezipienten auf, sich in ein komplexes gesamtgesellschaftliches Happening (Lenhard in: Schmidt-Lenhard 2006: 93ff) einbinden zu lassen. Der ‚Film‘ wäre unvollständig betrachtet ohne die Beachtung des in ihm angelegten sozialpsychologischen Experimentes. Die Richtigkeit von Staudtes Thesen konnte überprüft werden durch die filmisch ausgelöste gesellschaftliche Reinszenierung der behaupteten Sachverhalte.

Indem Staudte sichtbar machte, wer sich womit identifizierte, sich wovon angegriffen fühlte, leistete er seinen Beitrag zur Klärung der Verhältnisse, zur Aufdeckung konservativ-autoritärer Bedrohungen in der Bundesrepublik, zur Schwächung der Restaurationstendenzen seiner Zeit. Allerdings prädestinierte ihn das damals aus Bonner Sicht nicht gerade für eine Reise nach Cannes.

Staudte wollte mit seinen engagierten Filmen Streitgespräche entfachen um moralische Positionen (Staudte in: Orbanz et al. 1991: 161), um den gesellschaftlichen Diskurs anzuregen. Das ist ihm zu seinen Lebzeiten selten gelungen. Die Kommentare bewegten sich sehr oft auf Scheinebenen, man verlegte sich auf nicht adäquate Betrachtungswinkel, so dass die Äußerungen mehr über denjenigen, der sie aussprach, aussagte als über Staudtes Filme. Die Bedeutung Staudtes zu seinen Lebzeiten war enorm, er galt unangefochten als einer der bedeutendsten deutschen Nachkriegsfilmregisseure, das ist abzulesen an den vielen Preisen, die er erhalten hatte, im Inland und im Ausland. Mit einer an ihn erinnernden Eigensinnigkeit halten Menschen an Staudtes Erinnerungsarbeit fest, wie Michael Grisko, für den Staudte „der erste und konsequenteste Analytiker und Chronist der Nachkriegsgegenwart“ ist.

So wenig ihm die Schuld einer Nation als Erklärung ausreichte, so wenig wollte er sie als auch bis auf die Schuld des Einzelnen runterbrechen. Sein Engagement gegen die Unterdrückung, gegen den Faschismus, gegen die Charakterschwäche des Einzelnen und die Despotie ganzer Gruppen war auch immer ein Engagement für die Demokratie, das aufgeklärte, charakterfeste, konfrontations- aber auch kompromissbereite Individuum. (Grisko 2008: 21f)

Insofern sind politische Analysefähigkeit und humanistische Einstellung, die mit Courage und Eigensinn publiziert werden, eine zeitlose Aufforderung zur Nachahmung im Sinne der Demokratie.

Bibliographie

- Arendt, Hannah (1993) *Besuch in Deutschland*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- Arendt, Hannah (1986) *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper Verlag.
- Gregor, Ulrich; Ungureit, Heinz (1966) Wolfgang Staudte. In: Ulrich Gregor (Hrsg.) *Wie sie filmen*. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart. Gütersloh: Mohn, 19-53.
- Grisko, Michael (2007) *Vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland – Der Untertan REVISTED*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Grisko, Michael (Hrsg.) (2008) *Nachdenken über Wolfgang Staudte – Eine Dokumentation zur Veranstaltung im Filmmuseum Potsdam zum 100. Geburtstag*. Siegen: Carl Bösch Verlag.
- Krüger, Michael; Schüssler, Susanne; Stephan, Winfried; Wagenbach, Klaus (Hrsg.) (2009) *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute*. Berlin: Quartbuch.
- Ludin, Malte (1996) *Wolfgang Staudte*. Hamburg: Rowohlt.
- O.A. (1964) Wir sprachen mit Regisseur Wolfgang Staudte. *Norddeutsche Neueste Nachrichten* 31.10.1964. Zeitungsausschnitt im Nachlass.
- Orbanz, Eva; Prinzler, Hans Helmut (1991) *Staudte*, Berlin: Volker Spiess GmbH.
- Schmidt-Lenhard, Uschi und Andreas (Hrsg.) (2006) *Courage und Eigensinn – Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Staudte, Wolfgang (1986) In meinem Beruf als Künstler – Dokumente aus dem Nachlass. *Film und Fernsehen* 9, 36-49.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.) (1977) *Wolfgang Staudte*. Berlin: Volker Spiess GmbH.
- Voss, Margit (2006) Magische Momente. *Filmdienst* 21, 22-26.

Die Autoren sind die Initiatoren und Vorstandsmitglieder der 2011 in Saarbrücken gegründeten *Wolfgang-Staudte-Gesellschaft* (siehe: <http://www.wolfgang-staudte-gesellschaft.de/>). Ein Teil des Wolfgang-Staudte Nachlasses befindet sich zurzeit im Landesarchiv des Saarlandes, wo er mit finanzieller Unterstützung der DEFA-Stiftung durch die Wolfgang Staudte Gesellschaft aufbereitet wird.

Kurzbiographie

Andreas Lenhard, Dipl.-Psychologe, Familientherapeut & Uschi Schmidt-Lenhard, M.A., Germanistin, Publizistin, unterrichtet Deutsch als Fremdsprache. Verschiedene (oft gemeinsame) Veröffentlichungen über Wolfgang Staudte, z.B. das Buch *Courage und Eigensinn* (2006), der Fernsehfilm *Ein unbequemer Moralist* (1996), das

Hörfunkfeature *Wolfgang Staudte – ein politischer Regisseur in Deutschland* (2006).
Zuletzt das Interview *Feigheit macht jede Staatsform zur Diktatur* (Saarbrücker Hefte
108, März 2013).

Schlagwörter

Deutscher Nachkriegsfilm, Trümmerfilme, Wolfgang Staudte, Vergangenheitsbewältigung