



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Geschichte“ als Kulisse? Analyse der Ausstattung von so
genannten Trümmerfilmen.

Verfasser

Michael Hochwarter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt: A 301/317

Matrikelnummer: 0050523

Studienrichtung lt. Studienbuchblatt: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Theater- Film- und
Medienwissenschaftswissenschaft

Betreuer: Univ. – Prof. Dr. Rainer Gries

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Vorwort	IV
Ehrenwörtliche Erklärung.....	V
Motivation des Themas	VI
1. Einleitung	1
I THEORETISCHER TEIL	4
2. Begriffsdefinition Filmausstattung	4
2.1. Betätigungsfelder der Filmarchitektur	4
2.1.1. Die Funktion des Raumes	7
2.1.2. Filmarchitektur: an der Grenze zur Realität gebaut	8
2.2. Vom Bühnenmaler zum Filmarchitekten. Entstehung eines Berufsbildes in filmgeschichtlicher Reflexion.....	12
2.2.1. Erste szenische Gehversuche	12
2.2.2. Die Kamera beginnt den Raum zu erkunden	15
2.2.3. Szenenbild als Ausdruck seelischer Verkrümmungen, realistische Großstadtmotive und Treppen.....	17
2.2.4. Die Entstehung eines neuen Berufsverständnisses	19
2.2.5. Computerunterstützte Szenenbilder	21
3. Der deutsche Nachkriegsfilm.....	22
3.1. Trümmerfilme	24
3.2. Themen und Inhalte des Trümmerfilms.....	29
3.2.1. Der Mensch als Opfer eines unmenschlichen Systems.....	30
3.2.2. Von starken Frauen und gebrochenen Männern. Neuorientierung der Rollenbilder in einer Trümmergesellschaft	32
3.2.3. Lebenssituationen der Nachkriegszeit	34
3.2.4. Trümmerfilme als moralische Instanzen.....	35

II

3.2.5. Die Darstellung des 3. Reichs im Trümmerfilm	36
3.2.6. Der Appell an die Zukunft.....	38
3.3. Filmproduktion unter alliierter Kontrolle.....	39
3.3.1. Französische Filmpolitik	40
3.3.2. Die britische Besatzungszone.....	41
3.3.3. Der amerikanische Weg	43
3.3.4. Die Deutsche Film Aktiengesellschaft. Sowjetisches Schlaraffenland für deutsche Filmemacher.....	44
4. Der italienische Neorealismus	46
4.1. Geschichtliche und politische Dimension des Neorealismus.....	47
4.2. Theoretische Positionen des Neorealismus und seine Abgrenzung zum Trümmerfilm	49
4.3. Germania anno zero (1948). Ein Blick von außen auf die deutsche Seele	52
5. Der Realitätsfaktor im Spielfilm.....	54
II EMPIRISCHER TEIL	60
6. Ausstattungsbezogene Filmanalyse	60
6.1. Darlegung der Forschungsmethode.....	61
6.2. Kameratechnik.....	64
6.3. Forschungsfragen	69
6.4. Die Filme.....	70
7. Ausstattungsanalyse: Die Mörder sind unter uns (1946)	74
7.1. Sequenzprotokoll Die Mörder sind unter uns (1946).....	75
7.2. Inszenierungen urbaner Szenerien. Öffentliche Bilder einer Nachkriegsgesellschaft ..	78
7.3. Architektonische Innenräume als Widerspiegelung menschlichen Innenlebens	86
7.4. Handlungsleitende Requisiten.....	98
7.5. Zusammenfassende Abschlussbetrachtung	103
8. Ausstattungsanalyse In jenen Tagen (1947)	105
8.1. Sequenzprotokoll In jenen Tagen (1947).....	105

III

8.2. Bilder der urbanen Nachkriegsrealität	109
8.3. Stadträume und deren Wechselwirkung mit der Natur.....	111
8.4. Ein Gebäude als NS Symbol.....	116
8.5. Im Kampf gegen die Natur	118
8.6. Von Kriegshandlungen gezeichnete Urbanität	119
8.7. Eine Scheune wird zu einem biblischen Ort.....	122
8.8. Handlungsleitende Requisiten	122
8.9. Zusammenfassende Abschlussbetrachtung.....	126
9. Schlusswort	129
ANHANG	131
Quellenverzeichnis.....	131
Literaturverzeichnis	131
Artikel in Zeitungen.....	137
Artikel in Zeitschriften.....	137
Filme	137
Dokumentationen.....	138
Internetquellen	138
Abkürzungsverzeichnis	139
Abbildungsverzeichnis	140
Abstract	151
Lebenslauf	153

Vorwort

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, meiner Freundin, meinen Freunden und all jenen die mich mit aufmunternden Worten und Ideen, immer wieder anspornten und motivierten. Außerdem möchte ich all den Szenenbildern und Requisiteuren danken, die mir durch ihre Arbeit und Kreativität, einen umfassenden Einblick in das Betätigungsfeld der Filmausstattung ermöglichen.

Für die sehr geduldige Betreuung meiner Arbeit, möchte die Dr. Rainer Gries, außerordentlich danken.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema, bisher weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit, mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am 10.3.2009

Unterschrift

Motivation des Themas

Die Idee zur vorliegenden Arbeit entstand, während der Vorbereitung eines Films, in szenenbildnerischer Tätigkeit, über das Schicksal einer jüdischen Zirkusartistin, während der Zeit des Dritten Reichs, in Österreich. Durch die intensive Beschäftigung mit diesem zeitgeschichtlichen Abschnitt und den damit verbundenen gesellschaftlichen Lebensformen, als auch den Erscheinungen urbaner und privater Lebensräume, begann sich ein Interesse an dem postkriegerischen Zustand einer Gesellschaft zu entwickeln. Um dieses Interesse zu vertiefen und auch in Form einer Diplomarbeit umzusetzen, erschien der deutsche Trümmerfilm als entsprechendes Medium.

1. Einleitung

Hinter dem doch etwas kryptischen Titel, der vorliegenden Arbeit, „Geschichte“ als Kulisse? Analyse der Ausstattung von so genannten Trümmerfilmen, verbirgt sich eine einfache Intention. Im Mittelpunkt des Interesses, steht die Betrachtung, der visuellen Reaktionen eines Mediums, in diesem Fall, des Mediums Film, auf einen eben erst zu Ende gegangenen zeit-, als auch gesellschaftspolitischen Abschnitt der Geschichte, dessen Auswirkungen auch die unmittelbare Gegenwart betreffen. Es handelt sich um den deutschen Trümmerfilm, dessen Spielform, unmittelbar nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Diktatur, in Deutschland entstand. Mit geringen finanziellen und materiellen Mitteln, versuchten deutsche Filmschaffende, im Angesicht der Stunde Null, dem totalen Zusammenbruch aller sozialen und ökonomischen Bereiche der deutschen Gesellschaft, die brachliegende Filmindustrie wieder anzukurbeln. Mit mehr oder weniger großer Unterstützung der Alliierten, entstanden in den vier Besatzungszonen Filme, die auf unterschiedlichste Weise Themen wie Krieg, Diktatur und das Leben in einer Postkriegsgesellschaft thematisierten. In einer Zeit, als das Fernsehen noch nicht den Tagesablauf der Menschen bestimmte, stellte das Medium Film, neben Radio und Printmedien, gerade durch Formate, wie die Wochenschau, eine wichtige gesellschaftliche Informationsquelle dar. Neben der Berichterstattung über Prozesse und Ereignisse im besetzten Deutschland, erkannten die Alliierten auch die Bedeutung des Mediums, für die angestrebten Re-Education und Re-Orientation Programme, welche die deutsche Bevölkerung, einerseits über die verübten Verbrechen der Nazis aufklären, andererseits eine Abkehr vom faschistischen Gedankengut bewirken sollte.¹ „Die Aufklärung zielte darauf ab, die deutsche Bevölkerung von der Schuld zu überzeugen, die die Nationalsozialisten im Namen aller Deutschen auf sich geladen hatten“²

Den deutschen Regisseuren und Produzenten, die trotz aufwendiger Zulassungsbestimmungen, eine Produktionserlaubnis erhielten, blieb nicht viel anderes übrig, als die zerstörten Städte ihres Landes, als Kulissen zu verwenden. Die in Trümmer liegenden Produktionsstätten, waren für einen filmischen Vollbetrieb, noch nicht gerüstet. Die Verwendung der Trümmermotive, bescherte dem deutschen Nachkriegsfilm der ersten Jahre, von 1946 – 1949, auch die wenig schmeichelhafte Bezeichnung Trümmerfilm. Der Begriff wurde von Publikum und Kritik geprägt.³

¹ vgl. Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. Münster: C.J. Fahle. 1965. S. 51.

² ebd. S. 51.

³ vgl. Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hilmar, Hoffmann/Walter, Schobert. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1989. S. 34.

Obwohl die deutschen Filmemacher danach strebten, in ihren Werken, die unmittelbare politische und gesellschaftliche Vergangenheit, auf unterschiedlichen Wegen zu thematisieren, werden die Filme „laut deutscher Filmhistorie als Missgeburt“⁴ interpretiert. Ihnen wird vorgeworfen, dass sie sich dem Thema der Vergangenheitsbewältigung und Verarbeitung auf einem sehr oberflächlichen Niveau näherten und nicht versuchten genauere Zusammenhänge zu benennen, bzw. die Mitschuld des deutschen Volkes aufzuzeigen.⁵ „Die Trümmerfilme der Lizenz – Zeit entsprachen präzise jenem biederen, positivistisch – ökonomischen Modell der Vergangenheitsbewältigung, das die Deutschen einer radikalen Selbstprüfung und einer konsequenten Revision des Vergangenen weitgehend enthob.“⁶

Obwohl sich viele deutsche Trümmerfilme, großer Publikumsmassen erfreuen durften, wurde die Wahl der Drehorte, zumeist zwischen Trümmerbergen, vom Publikum kritisiert. Die Menschen, die mit diesem Anblick tagtäglich konfrontiert waren, suchten im Unterhaltungsangebot des Kinos, nach einer Ablenkung von der tristen, allgegenwärtigen Umgebung. In Bezug auf ihre szenische Ausgestaltung, wurde den Filmen ein künstlerischer Mangel zugesprochen. Fritz Göttler unterstellt in seinen Betrachtungen zum westdeutschen Nachkriegskino, den Filmen eine vollkommene Absenz, jeglicher räumlicher Komposition.⁷

„Einen Eindruck von Beliebigkeit, von Trödel und Gerümpel erwecken diese Filme; was ihnen fehlt ist eine richtige Ausstattung eine wirkliche Einrichtung. Es gibt keine Ordnung in ihnen, es sieht nirgends nach Heimat und Behausung aus. Ein Abstellplatz sind die Dekors, deplaziert das einzelne Objekt in ihnen, konkret nicht zu gebrauchen. Lauter Versatzstücke hat sich der Wiederaufbau dieser Gesellschaft bedient.“⁸

Genau an diesem Kritikpunkt setzt das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit ein. Die ästhetische - szenische Gestaltungsebene der Trümmerfilme, kurz auch Ausstattung genannt, soll einer Untersuchung unterzogen werden. Es soll dabei herausgearbeitet werden, ob die verwendeten Kulissen und Drehorte nur ein Zufallsprodukt darstellen, oder ob trotz marginaler Mittel, auch eine bewusste szenische Ausgestaltung der Filmhandlungen,

⁴ Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/Schobert.. S. 34.

⁵ vgl. Kreimeier, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hilmar, Hoffmann/ Walter, Schobert. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1989. S. 14.

⁶ ebd. S. 13.

⁷ vgl. Göttler, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 203.

⁸ ebd. S. 203.

vorgenommen wurde. In diesem Zusammenhang muss auf die, den abgebildeten Trümmern innewohnende „Geschichte“ verwiesen werden. Die Ruinen, als materialisierte Metapher der Zerstörung, funktionieren gleichzeitig auch als Zeitzeugen der nationalsozialistischen Vergangenheit. Die in Trümmern liegenden Städte spiegeln die ohnmächtigen Machtphantasien der Nazis und deren Konsequenzen, manifestiert in der Destruktion und Verwüstung des Krieges, wieder.⁹ Um die szenische Gestaltung der Filme zu analysieren, wird die Arbeit in zwei große Abschnitte unterteilt. Im ersten, theoretischen Teil, wird eine Annäherung an den Begriff der Filmausstattung vorgenommen, um ein Verständnis für die weitere Bearbeitung zu schaffen. Neben einer Begriffsdefinition, wird diese kreative Filmgestaltungsdisziplin, auch von einem geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, um einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Filmausstattung zu geben.

Der zweite Teil des Theorieblocks, stellt eine mediengeschichtliche Betrachtung des deutschen Trümmerfilms dar. In diesem Zusammenhang, sollen die wichtigsten Stationen, auf dem Weg zu einer neuen deutschen Filmindustrie, benannt werden. Neben einer Zusammenfassung der Themen und Inhalte der Filme, wird auch ein Überblick über die alliierte Filmpolitik erstellt.

Um das Verständnis für den Trümmerfilm und dessen Themen noch zu vertiefen, soll im dritten Kapitel, eine Gegenüberstellung zum italienischen Nachkriegskino, dem Neorealismus, vorgenommen werden. Diese beiden Ausprägungen eines nationalen Nachkriegskinos, werden in der Literatur, oft in Verbindung zu einander gestellt. Die Betrachtung soll herausarbeiten, inwieweit Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede vorhanden sind.

Im vierten und letzten Kapitel des Theorieteils, soll eine Annäherung an den Begriff der Realität, im Film vorgenommen werden. Interessant scheint dieser Punkt, da der Trümmerfilm, seine Schauplätze, oft in den Ruinen der zerstörten, deutschen Städte, etablierte und somit auch einen Ausschnitt aus der zeitgenössischen Alltagsrealität liefert.

Der zweite große Teilbereich der Arbeit, wird durch den empirischen Teil geformt. Mit dem theoretischen Grundgerüst, welches im vorangegangenen Teil erarbeitet wurde, soll mit Hilfe der Filmanalyse nach Lothar Mikos, die Ausstattung von zwei Trümmerfilmen, analysiert werden. Bei den Filmen handelt es sich um **Die Mörder sind unter uns** (1946) und **In jenen Tagen** (1947). Mittels der Forschungsfragen, die in diesem Abschnitt genau

⁹ vgl. Arnold – De Simone, Silke: Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 251 – 253.

ausformuliert werden, sollen die szenischen Gestaltungsmittel der Filme herausgearbeitet werden.

Abgeschlossen wird die Arbeit, durch eine zusammenfassende Abschlussbetrachtung, in welcher die Ergebnisse präsentiert werden sollen.

I Theoretischer Teil

2. Begriffsdefinition Filmausstattung

Im folgenden Kapitel soll versucht werden, eine theoretische Annäherung an den Begriff der Filmausstattung bzw. Filmarchitektur vorzunehmen. Dabei soll einerseits untersucht werden, welchen Beitrag die Ausstattung zum filmischen Endprodukt liefert, andererseits aus welchen Komponenten sich das Arbeitsfeld eines Filmausstatters zusammensetzt. Im Zuge der Aufarbeitung des Themas, soll auch die Entwicklung dieser Disziplin, von Beginn des Filmschaffens (Ende des 19. Jahrhunderts) bis heute, besprochen werden. Im weiteren Verlauf der Arbeit sollen die Termini Filmarchitektur, Ausstattung, Szenenbild und Art Direction als Sammelbegriff für die szenographische Ausgestaltung eines Filmes dienen.

Im Laufe der Filmgeschichte entwickelte sich eine ganze Palette an Bezeichnungen für diese kreative Teildisziplin des Filmschaffens, teils bestimmt durch die Herausbildung nationaler Eigenheiten, oder aber auch durch die Schaffung eines neuen Berufsverständnisses.

Der Begriff der Filmarchitektur, soll auch noch gesondert, in einer Gegenüberstellung zur Disziplin der Realarchitektur diskutiert werden.

Vor allem sollen diese Ausführungen zum Verständnis der folgenden Ausstattungsanalyse beitragen. Interessant wird das Schlagwort Architektur im weiteren Zusammenhang mit den Begriffen Trümmer, urbane Landschaften und Leben, welche noch später im Kontext des Trümmerfilms erwähnt werden.

2.1. Betätigungsfelder der Filmarchitektur

Obwohl die szenische Gestaltung eines Films, einen Großteil seines Erscheinungsbildes, bzw. einen Großteil des rezipierten Inhaltes ausmacht, wird die Teildisziplin ‚Ausstattung‘ in der Gesamtbetrachtung eines Films zu meist wenig beachtet. Sowohl das Interesse der Filmrezipienten, als auch das Interesse der wissenschaftlichen Filmanalyse ist, bis auf das

Genre des so genannten ‚Ausstattungsfilms‘, zumeist an anderen Kategorien des filmischen Schaffens, wie Regiearbeit und Kameraeinstellungen interessiert. Dem für die Kamera geschaffenen Umgebungsraum, in dem einerseits, die Schauspieler agieren, andererseits, die Handlung stattfindet, wird wenig Beachtung geschenkt. Dabei ermöglicht erst die Arbeit der Ausstattungsabteilung, die Etablierung eines Spielraums, in dem die Handlung positioniert werden kann. Alles, was auf der Leinwand zu sehen ist, bis auf die Schauspieler, wird durch die Ausstattung organisiert. „Es ist das Zusammenspiel von Kreativität und handwerklichen Geschick, das aus einem Aufhänger einem Rezept, [...], die Atmosphäre eines Film schafft, den Raum gestaltet, die Farbe und die Schauplätze als Darsteller sui generis einführt.“¹⁰

Filmausstattung wird neben Kostümen und Lichtgestaltung, als selbstverständlicher Bestandteil einer Kinoprojektion angesehen. Besonders schwierig ist, Filmausstattung in lebensechten Szenerien zu erkennen. Umso bekannter und geläufiger die abgebildeten Szenerien sind, desto weniger werden sie bewusst als Filmdekoration wahrgenommen.¹¹ Besonders Sozialdramen greifen auf diese Szenenbilder zurück.

Auch wenn sie bei der Rezeption eines filmischen Produkts, nicht bewusst wahrgenommen wird, so ist Ausstattung bzw. Architektur im Film, permanent im Blickfeld der Kamera.¹² In weiterer Folge wird noch zu sehen sein, dass die Begriffe Filmausstattung und Architektur sehr eng miteinander verwoben sind.

Die speziell für einen Film ‚in Szene‘ gesetzten Räume und deren Dekorationen, sind nicht bloß eine platte Aneinanderreihung von Handlungsorten, in denen das filmische Geschehen stattfindet, sondern sie liefern auch wichtige Zusatzinformationen, zu der durch die Filmfiguren etablierte Handlung. Sie erzählen die Hintergrundgeschichten der Protagonisten. Für das Verständnis des Films wichtige Informationen, welche nicht über den Dialog bzw. über die Körpersprache der Figuren kommuniziert werden, wie z.B. soziale und gesellschaftliche Stellung der Figuren, Hobbies, Vorlieben, usw., können über die Ebene der Ausstattung transportiert werden. Schon durch die wohl durchdachte Ausgestaltung einer Wohnung, oder eines Arbeitsplatzes, kann einer Filmfigur eine bestimmte Biographie attestiert werden.¹³

Genauso verhält es sich mit der Wahl eines Drehortes. Ein düsterer, verregener, urbaner Schauplatz, weckt beim Zuschauer eine andere Erwartungshaltung bezüglich der Filmhandlung, als eine sonnige Heide in den Bergen. Bei der Rezeption eines Films, werden

¹⁰ Körte, Peter: Die Welt war nie genug. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 19.

¹¹ vgl. ebd. S. 19

¹² vgl. Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Wien: Promedia. 1988. S. 17 – 18.

¹³ vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag. 2002. S. 100.

die Figuren jederzeit in einer räumlichen Situation wahrgenommen. Durch die im Drehbuch festgelegte Handlung, werden die Figuren in diesem Raumszenario kontextualisiert. Die Charaktereigenschaften der Figuren werden durch ihre Umgebung geformt und gestalten wiederum diese.¹⁴

Doch die für Filmaufnahmen geschaffenen Räume, sind nicht nur auf Grund ihrer handlungsunterstützenden Aussagen interessant, sondern auch durch die rauminszenatorische Unterteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund.¹⁵ Gleich wie eine Theaterbühne wird auch die Filmkulisse durch ihre Tiefenperspektive „erzählstrategisch und bedeutungsgenerierend eingesetzt.“¹⁶

Die Inszenierung des Raumes ist ein maßgeblicher Faktor für das Medium Film, da ein Film ohne jegliche räumliche Referenz, nur schwer realisierbar ist. Filmische Handlungen ereignen sich immer innerhalb eines Raumes, dessen Wirkung durch die Komponenten Ausstattung, Kostüm, Licht und Kameraeinstellung definiert wird. Signifikante Raumszenarien und Verhältnisse werden gerne verwendet, um über den emotionalen Zustand von Figuren Auskunft zu geben. Eine aristokratische, oligarchische Filmfigur wird sich zumeist in großen herrschaftlichen Hallen wieder finden, während die tragischen Helden, um ihren Leiden einen bildlichen Ausdruck zu geben, oft im Regen stehen.¹⁷

Durch die Schaffung eines szenographischen Gesamtkonzeptes, welches die Auswahl von Drehorten, die Planung und Realisierung diverser Studiobauten, die Erstellung von Farbkonzepten, als auch die wohldurchdachte Auswahl von Möbel, Kleinrequisiten und größeren Ausstattungselementen, wie z.B. Autos beinhaltet, werden Räume geschaffen, in denen die Filmhandlung stattfinden kann. In enger Zusammenarbeit mit den anderen Kreativabteilungen, wie Regie, Kamera, Kostüm und Licht, wird die fiktive Handlung aus der abstrakten Ebene des Drehbuchs herausgelöst. Die Ausstattung erschafft ein räumliches Bild eines Milieus, welches gleichzeitig der Handlungsspielraum der Figuren ist, aus welchen sich wieder die Filmhandlung ergibt. Erst durch die rauminszenatorische Übersetzung des Drehbuches, durch die Ausstattung, wird eine Realität geschaffen, in der die Filmhandlung stattfinden kann. Der für einen Film inszenierte Raum, ermöglicht einerseits dem Rezipienten, die Handlung in einen historischen Kontext einzuordnen, andererseits, wird auch das Verhältnis zur realen Welt, welche außerhalb der Filmprojektion liegt thematisiert.¹⁸

¹⁴ vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler. 2001. S. 70

¹⁵ vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. S. 143.

¹⁶ ebd. S. 143.

¹⁷ vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 70.

¹⁸ vgl. ebd. S. 70.

*„Production Designers must interpret and transform the story, characters and narrative themes into images that encompasses architecture, decor, physical scope, tonality and texture. Production Designers interprets the story and give the characters a living and breathing enviroment.“*¹⁹

2.1.1. Die Funktion des Raumes

„Film ist eine architektonische Kunst: er bildet Räume nicht nur ab, sondern schafft neue Welten.“²⁰ Wie aus diesem Zitat herauszulesen ist, bzw. auch schon im vorangegangenen Abschnitt des Kapitels erwähnt wurde, besteht die Hauptaufgabe der Filmausstattung darin, Räume für die im Drehbuch beschriebene Filmhandlung zu erschaffen. Es liegt in der Verantwortung des Ausstatters, sowohl den fiktionalen Inhalt eines Drehbuches in Bilder zu übersetzen, als auch durch einzelne Elemente, wie Drehorte, Farben, gebaute Studiokulissen, Requisiten, usw. eine ganzheitliche Atmosphäre zu schaffen. Mittels eines optischen Entwurfes, herausgearbeitet aus „Thematik, Emotion und Psychologie“²¹ der Geschichte entstehen Räume, die es dem Regisseur ermöglichen, die Schauspieler agieren zu lassen, bzw. dem Kameramann ein Motiv liefern. Der filmische Raum, welcher auch als diegetischer Raum verstanden wird, entsteht durch die in den einzelnen Kameraeinstellungen, dargestellten Räume, welche mittels Montage zu einem ganzheitlichen Erzählraum zusammengefasst werden.²²

*„Der reale Raum, das Set, in dem sich die Kamera bewegt, wird durch die Kamerabewegung modifiziert und lässt einen filmischen Raum entstehen, der sich halb an die reale, abgebildete Örtlichkeit anlehnt, halb neugeschaffener illusionärer Raum ist.“*²³

Das Vorhandensein einer Raumsituation ist unabdingbar für die Etablierung einer filmischen Handlung. Alleine die Beschaffenheit des kommunizierten Raumes, bestimmt auch schon das Genre der Handlung. Typische Szenerien werden in den unterschiedlichen Genres differenziert eingesetzt. Der amerikanische Western bedient sich der räumlichen Ferne und Leere von Prärie und Wüsten, während der Science Fiction Film zumeist von dem

¹⁹ LoBrutto, Vincent: The Filmmaker's Guide to Production Design. New York: Allworth Press. 2002. S. 2.

²⁰ Kleiner, Felicitas: „Neue Welten. Production Design: Filmische (Lebens-)Räume durchschreiten.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 6.

²¹ Ettetdgui, Peter: Filmkünste: Produktionsdesign. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 2001. S. 9.

²² vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S.67.

²³ Binotto, Johannes: „Gang im Film. Stanley Kubrick und der fragile Raum des Films.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 13.

unbekannten und unerschlossenen Bereichen des Weltalls erzählt, in dessen dunkelsten Ecken zumeist lebensbedrohende Gefahren lauern, oder fremde utopische Zukunftsstädte und deren phantastische, apokalyptische Architekturen, den Raum für Handlung bieten. Selbst die Innenwelt des menschlichen Körpers wird als Handlungsraum thematisiert, zumeist im Genre des Horrorfilms, wenn die Kamera zum Operationswerkzeug wird und geöffnete, verstümmelte Körper zeigt, oder auch die Reise durch den Körper zu einem fantastischen Abenteuer wird, z.B. in **Innerspace** (1987), gleich wie in Jules Vernes Reise zum Mittelpunkt der Erde. Es erschließt sich ein Raum der individuellen, verdrängten Ängste.²⁴

Interessante Situationen ergeben sich auch durch die handlungsbezogene Gegenüberstellung verschiedener Räume, wie es im deutschen und österreichischen Heimatfilm der fünfziger Jahre betrieben wurde. Über den Gegensatz von Stadt und Land werden nicht nur die einzelnen Charaktere beschrieben, sondern auch ihre Beziehungen untereinander. Während die Stadtbewohner als lebensfremd und abgehoben dargestellt werden, sind die Landbewohner im Reinen mit der Natur und gefestigt.²⁵ Dem ländlichen Raum werden Eigenschaften wie natürlich, originär, aber auch geheimnisvoll, zugewiesen.²⁶

Egal welche Art von Raum durch eine Filmhandlung kommuniziert wird, er ist stets „architektonisch komponiert und in einem räumlichen Koordinatensystem definiert, sodaß die bekannten Elemente wie Himmel/Erde, Licht/Dunkelheit, Landschaft/Weltall [...] in der Wahl der Einstellung und in ihrem Ausschnitt wieder wie „gebaute Bildelemente“ wirken.“²⁷

2.1.2. Filmarchitektur: an der Grenze zur Realität gebaut

Um den Begriff der Filmarchitektur genauer beschreiben zu können, soll nun versucht werden, eine theoretische Gegenüberstellung zum Begriff der Realarchitektur zu schaffen. Es sei jedoch gleich an dieser Stelle erwähnt, dass in Filmen oft auch von Realarchitektur Gebrauch gemacht wird, sprich reale, existierende Orte, oft auch als Schauplatz für filmische Handlungen genutzt werden.

Der wesentliche Unterschied dieser beiden Architekturformen besteht darin, dass es sich bei für Filmaufnahmen konstruierte Architekturen, um so genannte „Augenblicksarchitekturen [...] bzw. Wegwerfarchitekturen“²⁸ handelt. ‚Filmsets‘, darunter versteht man im Studio errichtete Filmbauten, bleiben nur solange bestehen, bis sie

²⁴ vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. S. 144.

²⁵ vgl. Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink. 2005. S. 142.

²⁶ vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 71.

²⁷ Wehsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. S. 16.

²⁸ ebd. S. 19.

‚abgedreht‘ sind, also alle Szenen der Handlung, welche sich in diesem ‚Set‘ abspielen abgefilmt wurden.

Dem im Studio konstruierten ‚Filmset‘, steht die real existierende ‚Location‘ gegenüber. Als ‚Location‘ bezeichnet man einen real bestehenden Ort, der für Filmaufnahmen in Anspruch genommen wird. Filmen an einer ‚Location‘ bedeutet jedoch nicht, dass man auf zusätzliche Ausstattung verzichtet. „Auch an authentischen Drehorten - also fern der Künstlichkeit der Studios - war es nötig, die Realität durch zusätzliche Ausstattung zu einem gewünschten Realismus umzuarbeiten“ [...].“²⁹ Neben dem Hinzufügen zusätzlicher Ausstattungselemente können bestehende Architekturen auch durch Beleuchtung, sowie durch Kamerablickwinkel in ein neues Licht gesetzt werden. Durch die Einbindung eines realen Ortes in den Ablauf eines Films, kommt es oft auch zu einer „Fiktionalisierung des außerfilmischen vorgefundenen Raumes.“³⁰ So wird z.B. mit dem New Yorker Bezirk Manhattan, zumeist der gleichnamige Film aus dem Jahr 1979 assoziiert.

Im Unterschied zu einer ‚Location‘ bietet die Studioarbeit einige Vorteile. Neben der Möglichkeit die Materialkosten genau zu kalkulieren, ist man auch nicht auf äußere Einflüsse angewiesen. Ungünstige Witterungsbedingungen, welche Filmaufnahmen an Originalschauplätzen oft negativ beeinflussen können, sind in der Isoliertheit des Studios kein Störfaktor. Außerdem können diese künstlich herbeigeführt werden, wenn sie gewünscht werden. Sind die Dreharbeiten an einem Studioset beendet, werden die aufgebauten Dekorationen wieder in ihre Einzelteile, zumeist Holzplatten zerlegt. Überhaupt beschränken sich die verwendeten Baumaterialien hauptsächlich darauf, eine Imitation realer Bausubstanzen darzustellen. Eine im Studio errichtete Wand eines Zimmers wird nicht mit Ziegel und Mörtel aufgemauert, sondern unter anderem, aus miteinander verschraubten Holzpressspanplatten errichtet. Durch entsprechende Bemalung und Patinierung wird eine perfekte Raumillusion erzeugt.

Unter patinieren versteht man das künstliche Hinzufügen von Alterungs- und Abnutzungserscheinungen, mittels Abtönfarben, Holzbeizen, mechanischer Einwirkung auf die Oberfläche, oder einfach nur durch hinzufügen von Schmutz. Um diesen künstlichen Alterungseffekt logisch zu gestalten und herbeizuführen, bedarf es jedoch einer genauen Beobachtung der Realität. Bestimmte Mitarbeiter der Ausstattungsabteilung, die so genannte Baubühne, oder auch Constructioncrew muss im Stande sein, Alterungsprozesse, welche normalerweise Jahre dauern, z.B. rosten von Metall, oder auch Verschleißspuren an Alltagsgegenständen, innerhalb weniger Stunden herbeizuführen. Durch entsprechende

²⁹ Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. S. 16.

³⁰ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 73.

Patinierung kann ein soeben erst errichtetes Studioset, wie eine seit 30 Jahren bewohnte Wohnung aussehen.

Im Gegensatz zu Bauwerken der alltäglichen, realen Welt, muss sich die erdachte Kulisse nicht an rationale Parameter wie Größenverhältnisse, oder Grundstückseigenschaften, halten. Das Hauptaugenmerk bei der Materialwahl gilt dem Aussehen und nicht der Robustheit der Materialien. Weiters sollte das verwendete Material leicht zu transportieren sein, um auch konstruierte Kulissenwände, frei bewegen zu können. Kulissenbauten sind von keinen permanenten Verschleißerscheinungen betroffen, genauso wenig sind sie der Witterung ausgesetzt.³¹ Da manche gebaute Kulissen, oft nur wenige Augenblicke im fertigen Film zu sehen sind, „scheint die enorme Mühe zur Herstellung und Errichtung der Filmkulissen kaum im Verhältnis zur praktischen bzw. ökonomischen Nachnutzung zu stehen.“³²

Filmarchitektur ist eine vergängliche Architekturform, die für den Zuschauer nicht fassbar ist, keine materielle Erscheinungsform besitzt. Im Gegensatz zu real bestehenden architektonischen Bauten, welche mittels aller menschlichen Sinnesorgane wahrgenommen werden können, ist die Filmarchitektur auf eine Vermittlung mittels Medien angewiesen. Erst durch das Bild, welches mittels Kamera aufgezeichnet und mittels Projektor gezeigt wird, bekommt eine Kulisse die Bedeutung einer architektonischen Form.³³ Ohne materiellen Nutzen besteht die Aufgabe der Dekoration darin einen Raum, für eine im Drehbuch festgehaltene Handlung und deren fiktive Charaktere zu schaffen. Hierin besteht eine der wichtigsten Aufgaben der Filmarchitektur, „Schauplatzbeschreibungen in Architekturentwürfe zu übertragen.“³⁴

Erst durch die zweidimensionalen Filmbilder erhält die Kulisse Bedeutung. Kulissenbauten werden nach der Prämisse errichtet: ‚nur das was im Blickfeld der Kamera ist, muss auch gebaut werden.‘ Die Konzentration der Gestaltung liegt stets auf der, der Kamera und somit dem Rezipienten, zugekehrten Seite einer Wand. Das Aussehen einer Wand oder eines Möbelstücks auf der kameraabgewandten Seite ist unwichtig, interessant ist nur die Schauseite.³⁵

Das Medium Film veranschaulicht dem Zuseher, durch eine Abfolge von Kamerablickwinkeln, einen chronologisch gegliederten Mikrokosmos, mit Zeit und

³¹ vgl. Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film S. 19.

³² ebd. S. 19.

³³ vgl. ebd. S. 16.

³⁴ Esser, Michael: Ein Phantast, kein Modernist. Otto Hunte in den zwanziger und dreißiger Jahren.

Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S.66

³⁵ vgl. Maringer, Alexandra: film_architektur. Wien: Techn. Univ. Dipl. Arb. 2002. S. 15.

Raumimpressionen, in dem auch die Architektur zu einer wichtigen Materie der Handlung wird. Da vom Rezipient aber nur die Bilder wahrgenommen werden, welche von der Kameraapparatur eingefangen werden, muss es sich bei den abgebildeten Räumen, nicht um real existierende Orte handeln. Es ist auch nicht notwendig, jeden Winkel einer Wohnung zu zeigen, da der Zuseher während der Rezeption eines Films, unbewusst durch die gezeigten Bilder eigene Raumverhältnisse erstellt. Genauso wenig ist die Drehortwahl an topographische Parameter gebunden. Losgelöst von zeitbedingten und örtlichen Entfernungen kann eine Filmfigur, seine im Studio gebaute Wohnung verlassen und sich nur Augenblicke später auf der Strasse befinden, die aber an einem real existierenden Ort inszeniert wurde.³⁶

Zusammenfassend kann man zum Vergleich zwischen Real- und Filmarchitektur festhalten, dass Filmarchitektur lediglich versucht, real erscheinende Bauten für eine fiktive Filmhandlung und deren fiktive Charaktere zu gestalten. Dabei darf man aber nicht außer Acht lassen, dass die Einrichtung der Schauplätze, nie nur eine schmückende Aufgabe erfüllt, sondern auch die Stimmung eines Films mitgestaltet. Sie besitzt eine wichtige Erzählfunktion und kann auch eine eigene, mitspielende Rolle übernehmen.³⁷

Funktion und Konstruktion, zwei wesentliche Grundkonstanten der realen Baukunst, spielen in der Planung und Durchführung von filmarchitektonischen Bauten nur eine untergeordnete Rolle. Im Mittelpunkt stehen Fragen des bildhaften Entwurfs, der Symbolträchtigkeit, als auch der Aussagekraft.³⁸

Filmarchitektur benützt „kommunikative und präfigurative“³⁹ Zeichen um mit dem Zuseher in Kontakt zu treten. Dementsprechend operiert sie auf einer stimmungsorientierten, psychologischen Ebene. Anders als die Architektur eines realen Raumes, ist sie nicht darauf ausgerichtet, dem menschlichen Gebrauch zu dienen. Die Konstruktion ist darauf ausgerichtet, ein Bedeutungsfeld im Zusammenhang, mit der Geschichte des Films, zu benennen. Im Mittelpunkt steht ihr Beitrag zur Dramaturgie des Drehbuches, welcher sich aus Schauplätzen, bzw. der Konstruktion von sinnbildlichen Räumen zusammensetzt. Ihre Objekte haben nicht nur einen Nutzen, sondern sie transportieren auch eine Botschaft.⁴⁰

³⁶ vgl. Maringer: film_architektur, S. 22 – 23.

³⁷ vgl. Kleiner: „Neue Welten. Production Design: Filmische (Lebens-)Räume durchschreiten.“ FilmDienst, 58 S. 6.

³⁸ vgl. Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film S. 20.

³⁹ ebd. S. 20.

⁴⁰ vgl. ebd. S. 20.

2.2. Vom Bühnenmaler zum Filmarchitekten. Entstehung eines Berufsbildes in filmgeschichtlicher Reflexion

Da im vorangegangenen Abschnitt des Kapitels die Begriffe Filmarchitekt, Ausstattung, bzw. Szenenbild eingeführt wurden, soll nun anhand einiger filmhistorischer Fakten versucht werden, diese Begriffe näher zu erläutern. Im Laufe der Zeit veränderten sich die Berufsbezeichnungen, der Filmschaffenden, die wir heute als Production Designer oder Art Directoren bezeichnen. Doch wie entwickelte sich dieses Handwerk und unter welchen Bedingungen entwickelte es sich? Vor allem wird zu untersuchen sein, wie sich unterschiedliche Themen und Genres, auf die Ausstattung der Filme auswirkten, bzw. wie Ausstattung ein Genre prägen kann.

Besondere Aufmerksamkeit gilt bei dieser Betrachtung, sowohl den Umständen, als auch den ständig neu geschaffenen, kreativen Ausdrucksformen, die diese Teildisziplin, des Gesamtkunstwerks Film im Laufe ihrer Entwicklung hervorgebracht hat. Außerdem wird auch zu beobachten sein, wie die Kreativen auf neue Techniken, wie Ton- und Farbfilm reagierten.

2.2.1. Erste szenische Gehversuche

„Weil er [der Film, Anm. laut Verfasser] ein derart öffentliches Medium ist, handelt er – ob beabsichtigt oder nicht – von unserem Zusammenleben.“⁴¹ Bereits im Geburtsjahr der Kinematographie, 1895, zeigten die ersten bewegten Bilder Sujets, welche im Laufe der Filmgeschichte immer wieder aufgegriffen und verarbeitet wurden. Sowohl Aufnahmen urbaner Szenerien, als auch fantastische Zukunftsvisionen waren die Themen dieser ersten Projektionsversuche. Somit kann man den Beginn der so genannten Filmausstattung, mit dem erscheinen der ersten Filme datieren. Als die Gebrüder Louis und Auguste Lumière 1895 in Paris ihrer ersten Filme vor Publikum zeigten, beinhalten diese bereits Ausschnitte aus dem täglichen städtischen Leben. Natürlich kann man zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einer bewussten künstlerischen Ausgestaltung der Filme in Bezug auf Ausstattung und Drehorte sprechen, jedoch sollte die Verwendung urbaner Motive und die damit verbundenen gesellschaftlichen Vorgänge einen großen Einfluss auf das weitere internationale Filmschaffen haben. Die Lumières erkannten in der neuen Technologie eine einmalige Gelegenheit, die Realität zu reproduzieren. Ihre Filme erzählten keine dramaturgisch

⁴¹ Monaco, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 2002. S. 285.

konzipierten Geschehnisse, sondern beschränkten sich darauf eine Schauplatzbeschreibung zu leisten, als auch einen Moment und eine Stimmung zu repräsentieren. In **La Sortie des usines Lumière** (1895) werden die Angestellten der Fotofabrik der Lumières beim Verlassen des Gebäudes, durch das große Fabriktor gezeigt. Einen allgemeinen öffentlichen Schauplatz wählte man für **L' Arrivée d'un train à La Ciotat** (1895). Zu sehen ist das Eintreffen eines Zuges am Bahnhof von Ciotat.⁴²

Das Hauptinteresse an der neuen Erfindung bestand einerseits darin mittels einer bestimmten Anzahl von aufgenommen Einzelbildern, heutzutage 24 pro Sekunde, bewegte Bilder zu erschaffen, andererseits über die Möglichkeit zu verfügen, eine naturalistische Abbildung der Realität zu produzieren. Die Darstellung wirklichkeitsnaher Alltagsszenen bestimmte die Inhalte der ersten, oft nur sekunden- bzw. minutenlangen Filme.⁴³ Auch wenn, die in diesen Filmen abgebildeten städtischen Architekturen, nur von sekundärer Bedeutung waren, bzw. sie nur zufällig als Motiv gewählt wurden, kann man diese Architekturdarstellungen als ersten Einfluss auf die filmische Ausstattung bezeichnen.⁴⁴

Doch noch im gleichen Jahr, 1895, erfolgte eine erste bewusste Verwendung von öffentlicher Realarchitektur. In ihren weiteren Filmen **La place des cordeliers à Lyon** (1895), sowie **Place de la concorde** (1895), wurde der öffentliche Raum und seine Bewegungen, bewusst als Motiv verwendet. Neben diesen ersten dokumentarischen Stadtdarstellungen, wurde in **Demolition d'un mur** (1895), Architektur im Kontext mit Zerstörung gesetzt. Der Film dokumentiert den Abbruch einer Hausmauer in Lyon. Gemein ist den Filmen, dass sie neben dem Zeitraum der Handlung auch einen Realitätsraum wiedergaben. Im konkreten Fall eine Stadtlandschaft. Die Handlung spielt sich in einem festgelegten, urbanen Raum ab und beschreibt somit die Stadt als natürlichen Lebensraum des Menschen.⁴⁵

Doch das neue Medium wurde nicht nur für dokumentarische Zwecke benutzt, schon sehr früh wurde das künstlerische Reservoir von Film entdeckt. Als einer der ersten, erkannte Georges Méliès die kreative Leistungsfähigkeit des neuen Mediums.

„Als künstlerischer Pionier war er derjenige, der den Film zur „Lichtspielkunst“ machte, indem er unter Einbeziehung aller anderen Künste (Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Literatur) ins Reich der Phantasie und der Illusion vorstieß.“⁴⁶

⁴² vgl. Monaco: Film verstehen. S. 286

⁴³ vgl. Faulstich: Filmgeschichte. S. 19. siehe auch: Monaco: Film verstehen. S. 285 – 287.

⁴⁴ vgl. Weishmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. S. 27

⁴⁵ vgl. ebd. S. 28.

⁴⁶ ebd. S. 28.

Bereits 1902 erschafft Méliès in seinem Film **Le Voyage dans la lune** (1902) eine fantastische Märchenwelt, in welcher der Zuseher sich auf eine Reise zum Mond begibt. Mittels gemalter, in einem Atelier aufgebauter Kulissen, die in ihrer Machart, Theaterkulissen nachempfunden waren und extra für diese Zwecke angefertigte Kostüme, erzeugte Méliès eine aufregende Illusion, gebannt auf Film.⁴⁷

Schon zu diesem frühen Zeitpunkt des Filmschaffens, lässt sich eine Hinwendung zur Atelierarbeit feststellen. Wie sich noch zeigen wird, sollte die Studioarbeit in den ersten Jahrzehnten des internationalen Filmgeschäfts, zu einer Institution werden.

Die Dekorationen, welche Méliès für seine Filme anfertigte, basierten auf Arbeitstechniken des klassischen Theaterbühnenbaus, wobei er seine Konstruktionspläne und Umsetzungsideen, laufend ergänzte und verfeinerte. Die von Méliès angefertigten Skizzen zu seinen Bühnenbildentwürfen wurden von Theatermalern und Dekorateurs umgesetzt. Der Begriff Bühnenbild kann in diesem Zusammenhang damit gerechtfertigt werden, da die damaligen Filmkulissen gleich den Theaterkulissen in zweidimensionaler Perspektive gemalt wurden, weshalb man auch in diesem Zusammenhang oft vom ‚abgefilmten Theater‘ spricht.⁴⁸ „Die zum Teil pittoresk und surreal-metaphysisch gemalten Kulissendekorationen und das unirdische Licht verstärkten noch den Eindruck des antinaturalistischen.“⁴⁹

Neben der Einführung von extra für die Dreharbeiten angefertigten Kulissen, entwickelte Méliès auch Tricks und Effekte, welche durch „den Illusionismus des Jahrmarkt-Schaustellers oder des Zaubertheaters“⁵⁰ beeinflusst wurden. Durch die Verwendung von Rückprojektionen, Kamerastopptricks, Zeitlupe, Modellbauten und vielen anderen innovativen Ideen, bereicherte er nicht nur das Repertoire der Filmsprache, sondern schuf auch neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks.⁵¹ Vor allem die Verwendung von Modellen und deren Integration, in die Handlung eines Films, sollte in weiterer Folge in der Filmgeschichte immer wieder auftauchen und ständig neue kreative Ausdrucksmöglichkeiten erschaffen.

Ein Beispiel für das Voranschreiten des Studiosystems, stellte Pathe-Freres dar. Neben eigenen Tischler- und Bühnenwerkstätten, verfügten damalige Studios über einen Stab von Filmausstattern, die für die Dekors der jeweiligen Produktionen verantwortlich waren. Die französischen Studios verfügten über einen unerschöpflichen Fundus von gemalten Standarddekorationen, welche für tragische, spaßige oder melodramatische Szenen immer

⁴⁷ vgl. Weishmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, S. 31.

⁴⁸ vgl. ebd. S. 32.

⁴⁹ ebd. S. 33.

⁵⁰ ebd. S. 29.

⁵¹ vgl. ebd. S. 29

wieder verwendet wurden.⁵² Trotz der Versuche durch aufgemalte optische Täuschungen, ein Gefühl von Tiefe zu vermitteln, blieben die zu meist in Zentralperspektive gefilmten Kulissen, einer zweidimensionalen Platttheit verhaftet.⁵³

2.2.2. Die Kamera beginnt den Raum zu erkunden

Der französische Szenenbildner und Experte auf dem Gebiet der Filmgeschichte, Léon Barsacq beschreibt das Jahr 1908 als den entscheidenden Zeitpunkt des Filmdesigns.⁵⁴ Mit der Einführung der bewegten, vom Stativ befreiten Kamera, die zum ersten Mal in Fritz Langs **Der letzte Mann** (1924) zu nie da gewesener Perfektion fand⁵⁵, war der Anspruch an die Ausstattung gestellt, neue realistischere Kulissen zu entwerfen. Die neuen Möglichkeiten die, die Kamerabewegungen mit sich brachten, verlangten Kulissen, die in ihrer Konstruktion, eine Raumwirkung erzeugten, also ein dreidimensionales Bild lieferten. Die Kamera wurde zu einem agilen Bestandteil der Handlung. Durch die neuen filmischen Ausdrucksmöglichkeiten, änderten und novellierte sich auch die Produktionen. Durch aufwendigere und teurere Filme wollte man neue und vor allem größere Publikumsmassen erschließen. **Cabiria** (1914) in Italien, **Intolerance** (1916) in den USA oder **Metropolis** (1925) in Deutschland sind nur ein paar Beispiele für die Neuorientierung des Kinos zur riesigen Attraktion.⁵⁶

In den USA galten die 1910er und 1920er Jahre, als die großen Jahre der Filmstudios. Sowohl Innenräume, als auch Aufnahmen des öffentlichen Lebens, wie z.B. Straßensituationen, wurden in den Studios, bzw. deren Außengelände realisiert. Produktionsfirmen wie etwa Paramount verfügten über eigene Ausstattungsbüros mit großen Mitarbeiterressourcen, welche nicht nur die szenische Ausführung der Filme innehatten⁵⁷, sondern auch mit der Aufgabe betraut wurden, „einen typischen, wieder erkennbaren Studio-Look zu kreieren.“⁵⁸

Doch auch in den USA gab es eine Hinwendung zum Originalschauplatz. Das vielleicht ‚amerikanischste‘ aller Filmgenres, der Western, wurde zumeist an Originalschauplätzen gedreht, wobei auch die berühmten noch heute teilweise existenten Westernstädte errichtet wurden. **The Great Train Robbery** (1903) gilt als der erste Western der Filmgeschichte. Das Westerngenre, wird als amerikanische Version des Heimatfilms

⁵² vgl. Weishmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, S. 37.

⁵³ vgl. ebd. S. 40.

⁵⁴ vgl. Ettetdgui: Filmkünste: Produktionsdesign, S. 7.

⁵⁵ vgl. Binotto: „Gang im Film. Stanley Kubrick und der fragile Raum des Films.“ FilmDienst, 58 S. 13.

⁵⁶ vgl. Ettetdgui: Filmkünste: Produktionsdesign, S. 8

⁵⁷ vgl. ebd. S. 8.

⁵⁸ ebd. S. 8.

interpretiert, da es die weite unerschlossene Wildnis der amerikanischen Landschaft, zum Schauplatz machte.⁵⁹

Während der amerikanische Western, die Prärie als Handlungsort wählte, konzentrierte man sich in Europa auf urbane Schauplätze. In Frankreich erfreute sich das Genre des Cinéromans großer Beliebtheit. Verweisend auf den französischen Fortsetzungsromanen des 19. Jahrhunderts, versetzt mit Thriller-Suspense- und Actionelementen, stellte der Cinéroman eine Alternative zu den in Frankreich, zu dieser Zeit vorherrschenden ‚Kunstfilmen‘ dar. Das populärste Filmbeispiel dieser Gattung ist wohl **Fantômas** (1913/14), dessen Handlung in Paris angesiedelt ist. Neben den spätbarocken Innenräumen, beeindruckten vor allem die Abbildungen realer Architektur. Aufnahmen der heruntergekommen suburbanen Lebensräume⁶⁰, vermögen „mit scheinbar vertrauten Details und poetischen Bildern die Topographie von Paris in eine Phantasmagorie von Unheil und Schrecken zu verwandeln.“⁶¹

Betrachtet man das Filmschaffen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts sollte man auch einen kurzen Blick nach Italien werfen. Vor dem Hintergrund der römischen Vergangenheit und volkstümlicher Mythen Erzählungen, entstanden historische Monumentalfilme, auch Antik-, oder Sandalenfilme genannt. Auf den Freigeländen der italienischen Filmstudios entstanden kolossale Kulissenbauten, die den Glanzzeiten des römischen Kaiserreiches in nichts nachstehen sollten.⁶² Die konstruierten und gebauten historischen Architekturen in Filmen, wie **Quo Vadis** (1913) oder der schon erwähnte **Cabiria** (1914) bestachen jedoch nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch ihre Detailverliebtheit. Mittels kunstvoll gestalteter Arkadengängen, Pilaster, Brüstungen, etc., wurden Dekorationen von unglaublicher Raumtiefe und Wirkung geschaffen, welche auch den neuen Möglichkeiten der bewegten Kamera entgegen kamen.⁶³ „Und sobald die Kamerabewegung zum anerkannten filmischen Stilmittel avancierte, löste sich auch das Aufgabenfeld des Bühnenbildners von dem des Raumausstatters.“⁶⁴

Der Filmarchitekt Giovanni Pastrone, bediente sich als einer der ersten seiner Zunft, der verkürzten Perspektive, um perfekte Raumillusionen zu erschaffen. Neben der verstärkten Tiefenwirkung bediente man sich, neben Leinen und Karton, auch neuer Baumaterialien wie Holz und Gips. Die innovativen Kulissenkonstruktionen der italienischen Szenenbildner

⁵⁹ vgl. Faulstich: Filmgeschichte, S. 36.

⁶⁰ vgl. Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, S. 41 – 42.

⁶¹ ebd. S. 42.

⁶² vgl. Faulstich: Filmgeschichte, S. 38

⁶³ vgl. Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, S. 62.

⁶⁴ ebd. S. 62.

beeinflussten auch die amerikanischen Berufskollegen. In D.W. Griffiths Filmepos **Intolerance** (1916) orientiert sich die gebaute Kulisse der babylonischen Episode stark an den italienischen Vorbildern.⁶⁵

Bereits Ende der 1910er Jahre hatte sich eine Vielfalt von Berufsbezeichnungen herausgebildet. In Italien entwickelte sich der Begriff „scenografia“, der dem deutschen Szenenbilder oder Szenograph sehr nahe ist. In der deutschen Filmbranche war zu jener Zeit auch bereits der Begriff des Ausstatters gängig, der sich jedoch auf Grund seiner Ähnlichkeit zum Begriff Raumausstatter keiner großen Beliebtheit erfreute. In Frankreich gab es den chef décorateur oder auch den accessoiriste. Im englischen Sprachraum entwickelten sich der technical director, der im Lauf der 20er Jahre zum Art Director wurde.⁶⁶

2.2.3. Szenenbild als Ausdruck seelischer Verkrümmungen, realistische Großstadtmotive und Treppen werden zu Attraktionen

Eine tief greifende Veränderung der Berufsbezeichnungen und eine damit verbundene Veränderung des Berufsverständnisses, sollte erst in den 30iger Jahren stattfinden. Das Filmschaffen in den 1920iger Jahren wurde begleitet, von einer Reihe von Neuerungen. In Reaktion auf den ersten Weltkrieg entstand das Genre des Kriegsfilms, in Russland beschritt die Montage dank Sergej M. Eisenstein neue Wege und 1927 wurde in den USA der erste Tonfilm, **The Jazzsinger** (1927), gezeigt.⁶⁷

In Deutschland entwickelte sich zu jener Zeit eine Filmgattung, die bis heute noch in jeder filmgeschichtlichen Aufarbeitung ihre Erwähnung findet, nicht zu letzt aufgrund ihrer beeindruckenden Szenenbilder, der deutsche expressionistische Stummfilm. „Beim expressionistischen Film wurden die Störungen der menschlichen Seele quasi nach außen gekehrt und dem Zuschauer als Gestaltwerdung des eigenen Unbewussten wieder entgegengehalten.“⁶⁸ „Der expressionistische Film ist ein Spiegelbild der geistig-kulturellen Strömungen der Weimarer Zeit.“⁶⁹ Durch seine absonderlichen, verkanteten und Angst einflößenden Kulissen findet eine Wirklichkeitsentrückung statt, welche sich auf die sozialen

⁶⁵ vgl. Midding, Gerhard: Mutmaßungen in Babylon. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 35.

⁶⁶ vgl. ebd. S. 33 – 35.

⁶⁷ vgl. Faulstich: Filmgeschichte. S. 53 – 56.

⁶⁸ ebd. S. 72.

⁶⁹ Kreimeier, Klaus: Metaphysik des Dekors. Marburg: Schüren. 1994. S. 8.

und politischen Ängste der Weimarer Republik beziehen. Die deformierten Architekturen in denen sich die Protagonisten bewegen, fungieren als Abbilder ihrer inneren Befindlichkeiten. Die Bestimmungen realer Architektur wurden gebrochen und in neue Zusammenhänge gesetzt.⁷⁰ „Sein „gotisches“ Material (Eisner), seine Affinität zur späten (Schauer-)Romantik reflektieren eine verbreitete Neigung zur Wirklichkeitsflucht, zur Abkehr von der Geschichte.“⁷¹

„Die Senkrechten spannen sich diagonal, Häuser begrenzen sich schiefwinkelig, Flächen verschieben sich rhomboid, die einfachen Bewegungstendenzen der normalen Architektur, durch Senkrechte und Horizontale ausgedrückt, sind in ein Chaos gebrochener Formen verwandelt, die Bewegung hat sich selbstständig gemacht.“⁷²

Filme wie **Das Cabinet des Doktor Caligari** (1920), **Faust** (1926), oder auch **Der Golem und wie er in die Welt kam** (1920) faszinieren durch ihre abstrusen, alptraumhaften Kulissen und Requisiten. Korrespondierend zu den extrem stilisierten Dekors und Requisiten dieser Filmgattung, wurde auch die Beleuchtung gewählt. Düstere und mysteriöse Lichtstimmungen verstärkten noch das Gefühl des Unheimlichen bzw. Phantastischen. Der deutsche expressionistische Stummfilm ist jedoch nicht nur aufgrund seiner sowohl gemalten, als auch gebauten Kulissen interessant, sondern auch wegen der Verwendung und Weiterentwicklung zahlreicher Tricks und Illusionen.⁷³ Das Schüfftan-, oder auch Spiegeltrickverfahren genannt, ermöglichte es z.B. die riesige Hauptverkehrsstrasse mit tausenden Schnellbahnen, Autos, Flugzeugen und Menschen im Film **Metropolis** (1927) zu realisieren. Ebenfalls für Metropolis wurde mittels dieses Trickverfahrens, ein ‚Turm zu Babel‘ als Miniaturmodell gebaut, da seine vorgesehene Größe mit 500 Meter nie als maßstabsgetreue Kulisse realisiert hätte werden können. Mittels Glasscheiben, welche mit kleinen Spiegelflächen bestückt waren, konnten Schauspieler, die sich in punktuell, in Originalgröße gebauten Abschnitten der Kulisse bewegten, mit der Miniaturnachbildung im Filmbild zusammenfügt werden.⁷⁴ In den darauf folgenden Jahren wurden die Trickverfahren immer weiterentwickelt und boten somit immer neue Möglichkeiten. Neben dem wirklichkeitsfernen Expressionismus, etablierte sich der vom „Realismus abgeleitete Begriff

⁷⁰ vgl. Kreimeier: Metaphysik des Dekors. S. 22 – 23.

⁷¹ ebd. S. 8.

⁷² Weihsman: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. S. 102.

⁷³ vgl. ebd. S. 101 – 110.

⁷⁴ vgl. Hunte, Otto: Der Baumeister von Metropolis erzählt. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S.78.

Neue Sachlichkeit.“⁷⁵ In der Bestrebung „objektiv – wissenschaftliche Beobachtung“⁷⁶ zu betreiben, entstanden Filme, wie z.B. **Berlin – Symphonie einer Gross-Stadt** (1927), auch Querschnittsfilme genannt, deren Konzentration auf dem Bild der Metropole oder der Strasse lag. Das Hauptaugenmerk galt dabei den existenten Realarchitekturen der Stadt bzw. darauf den Tagesablauf einer Metropole, ohne inszenierte Handlung, nur durch den Blick der Kamera darzustellen.⁷⁷

„Die sorgfältige Kameraarbeit mit ihren graphisch kalkulierten Einstellungen von Fabriken, Straßenbahnen, Schaufensterdekorationen, Café, Achterbahn, Maschinenrädern und Menschenmassen und die musikalische Struktur dieser Stadtsymphonie machten den Film zu einem der wichtigsten „dekorlosen“, jedoch nicht abstrakten Filme.“⁷⁸

Ein weiteres Genre, welches mittels der Ausstattung zu begeistern wusste, stellt der amerikanische Revue- und Musicalfilm dar. Ein Großteil des Erfolgs jener Filme, basiert auf den glamourösen und ausschweifenden Szenenbildern. Neben exotischen, ornamentalen Verzierungen, haufenweise Requisiten und Kitsch im Überfluss, stellte das immer wiederkehrende Motiv der Treppen, die Krönung eines jeden Revuefilms dar.⁷⁹ „Dieses Treppentableau, bestehend aus mehreren steilen Stufen oder ganzen Podien, übernahm man von den so genannten „Ziegfeld-Follies-Walk“ der berühmten Broadway-Truppe Flo Ziegfeld-Follies.“⁸⁰ Es muss an dieser Stelle wohl nicht erwähnt werden, dass die pompösen Bühnenarchitekturen dieser Filmgattung wohl nur als Ausschmückung dienten, wenn gleich sie auch einen ungebrochenen Einfluss sogar noch auf heutige Revue- und Musicalaufführungen ausüben.⁸¹

2.2.4. Die Entstehung eines neuen Berufsverständnisses

Einen entscheidenden Umbruch im Berufsverständnis und Selbstverständnis der Filmarchitekten fand im Jahr 1939 statt, als William Cameron Menzies, der verantwortliche Filmarchitekt, im Abspann zu **Gone with the Wind** (1939) als Production Designer aufgeführt wurde. Der neue Begriff des Production Designers revolutionierte das Berufsbild

⁷⁵ Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. S. 56.

⁷⁶ ebd. S. 56.

⁷⁷ vgl. ebd. S. 56 – 58.

⁷⁸ ebd. S. 58.

⁷⁹ vgl. ebd. S. 156.

⁸⁰ ebd. S. 154.

⁸¹ vgl. ebd. S. 153 – 154.

einer ganzen Gilde. Der Begriff wurde von David O. Selznick, dem Produzenten des Films, eingeführt, mit dem er Menzies beachtlichen Anteil, an diesem großen Hollywood - Filmerlebnis ehren wollte.⁸² Menzies erweiterte die Dimensionen des kreativen Schaffens der Ausstatter. Neben der Erstellung von Storyboards für jede einzelne Kameraeinstellung, der Suche nach geeigneten Locations, dem Kostümdesign, oblag ihm auch die Planung und Konzeption von Lichtstimmungen. Vereinfacht ausgedrückt, übernahm Menzies die gesamt künstlerische Leitung des Projekts, welche im Anschluss an die Dreharbeiten auch noch das Design der Filmplakate und anderer Merchandisingprodukte beinhaltete, kurz gesagt das umfassende Design des Films. Durch die neue Bezeichnung Production Designer, stiegen die Assistenten zu Art Directoren auf, welche nun für die Budgetüberwachung, Einhaltung von Zeitplänen und den Bau der Sets verantwortlich waren.⁸³

Eine weitere Neuerung der 30iger Jahre, die den Filmarchitekten neue Ausdrucksmöglichkeiten bot, war die Einführung des Farbfilms. Die bewusste und konzeptionierte Einsetzung von Farben erweiterte die Filmausstattung um eine weitere psychologische Komponente. Figuren und Schauplätze konnten von nun an durch die Verwendung von Farbdramaturgien in ihrer filmischen Wirkung mit mehr Bedeutung besetzt werden.⁸⁴

Nach der künstlerischen und geistigen Stagnation des Zweiten Weltkriegs, der sich auch auf die Filmindustrie auswirkte, gab es vor allem in Europa, aber auch den USA eine Hinwendung zum Originalschauplatz. Wurden früher die im Studio konstruierten Filmwelten mit Originalschauplätzen nur bereichert, so drehte man nun Filme komplett am Originalschauplatz. Die Helden des Film Noir kämpften, gegen die undurchschaubaren Wirren des korrupten Großstadtschungels, während in Deutschland und Italien der Trümmerfilm bzw. der Neorealismus, sich mit den Leben und Schicksalen der in den Trümmern lebenden Menschen, bzw. mit den neu entstandenen Lebensbedingungen auseinandersetzten.⁸⁵

Auch in Hollywood wurde der Begriff des Szenenbildes um die Dimension des Realschauplatzes erweitert. In den späten 50er Jahren, die gleichzeitig das Ende der großen Hollywoodstudios bedeuteten, entstanden Filme wie **Bonnie and Clyde** (1967) oder **Easy Rider** (1969). Neben der stärkeren Darstellung der Wirklichkeit, die durch das Drehen

⁸² vgl. Ettetdgui: Filmkünste: Produktionsdesign, S. 8.

⁸³ vgl. ebd. S. 8.

⁸⁴ vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 147.

⁸⁵ vgl. Faulstich: Filmgeschichte, S. 119 – 142.

außerhalb der Studioanlagen bewirkt wurde, waren die Produktionen auch wesentlich kostengünstiger.⁸⁶

2.2.5. Computerunterstützte Szenenbilder

Zuletzt sollen auch noch kurz die Special Visual Effects erwähnt werden, die man schon aus der Frühzeit des Kinos kennt, die jedoch mit dem Einstieg ins Computerzeitalter noch nie da gewesene Möglichkeiten bieten, Architekturen digital entstehen zu lassen. Zumeist werden Hintergründe jeglicher Art erstellt und per Bluescreen- oder Greenscreenverfahren in den Film eingearbeitet. Genres wie der Science Fiction- oder Actionfilm greifen gerne auf diese CGI (computergenerated images) Effekte zurück.

Neben mit Effekten überladenen Filmen, wie die jüngsten **Star Wars** (1999 – 2005) Filme, werden digitale Effekte, aber auch zu Erschaffung neuer, noch nicht gesehener Räume verwendet, wie z.B. in **Sin City** (2005), dessen von der Comicvorlage adaptierte Look, ohne den Einsatz von CGI Bildern wohl in diesem Maße nicht hätte umgesetzt werden können.

Die Computertechnik besteht nicht nur durch ihre vielfältigen Einsatzmöglichkeiten, sondern auch durch ihre relativ kostengünstige Umsetzung. Filmwelten, welche per Mausclick entstehen sind in ihrer Produktion um ein Vielfaches günstiger zu produzieren, als im Studio arrangierte Setbauten. Das Repertoire an Trickverfahren entwickelte sich über die Jahrzehnte und ist schier unerschöpflich. Bereits in der Stummfilmzeit, wurden durch experimentelle Manipulationen der Filmaufnahmen aufregende Effekte, wie z.B. Menschen, welche von einem Augenblick auf den anderen verschwanden, eingesetzt. Durch das so genannte Stopptrickverfahren, welches auf der Technik von Einzelfotographien beruht, wurde 1933 King Kong zum Leben erweckt.⁸⁷

Auch im heutigen Gebrauch noch sehr gerne eingesetzt, sind Miniaturen. Sie werden zumeist verwendet, um Szenen, die in realen Dimensionen Unmengen des Produktionsbudgets verschlingen würden, umzusetzen. Durch den genau kalkulierten Einsatz von Dimension und Perspektive lassen sich fantastische Illusionen erzeugen, welche im filmischen Endprodukt, nicht als Modell wahrgenommen werden.⁸⁸ Natürlich muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass sämtliche andere Techniken, welche im Laufe der Filmgeschichte

⁸⁶ vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. S. 9.

⁸⁷ vgl. Mulack, Thomas/ Rolf, Giesen: Special Visual Effects. Planung und Produktion. Gerlingen: Bleicher. 2002. S. 12.

⁸⁸ vgl. Olsen, Robert L.: Art Direction for Film and Video. Wildwood: Butterworth-Heinemann. 1999. S. 31.

entstanden, wie Rückprojektion und Matte Painting ⁸⁹, heutzutage von den computeranimierten Effekten ersetzt wurden und eigentlich nur mehr als Stilmittel und nicht mehr als Mittel zum Zweck eingesetzt werden.

3. Der deutsche Nachkriegsfilm

Im Zusammenhang mit dem Ende des 2. Weltkriegs und der Kapitulation des Naziregimes, wird der Begriff der ‚Stunde Null‘ immer wieder in den jeweiligen Diskurs eingebracht. Dieser Begriff, welcher in seiner Kürze und Schlichtheit den Zustand im zerstörten Deutschland, sowohl auf politischer, ökonomischer, gesellschaftlich - kultureller, als auch sozialer Ebene, treffender nicht formulieren könnte, findet seine Erwähnung auch immer wieder in filmhistorischen Diskussionen, betreffend den deutschen Nachkriegsfilm.

Mit der Zerschlagung der Hitlerdiktatur stand auch die deutsche Filmindustrie, welche in den Jahren der Schreckensherrschaft einen wichtigen Bestandteil der Propagandapolitik und Ideologieproduktion darstellte, vor einem Scherbenhaufen. Neben den, die gesamte Bevölkerung betreffenden Zäsuren, hatten die Filmschaffenden auch mit speziell die Filmbranche betreffenden Schwierigkeiten zu kämpfen. Abgesehen von den unterschiedlichen filmpolitischen Herangehensweisen der vier Besatzungsmächte, sowohl auf Produktionsseite, wie zerstörte Studioanlagen, als auch auf Distributionsseite, z.B. in Trümmer liegende Filmtheater, mussten sich die Filmemacher auch mit dem Problem der ideologischen Kontinuität auseinandersetzen.⁹⁰ Die meisten deutschen Filmschaffenden und Schauspieler arbeiteten für die massenbeeinflussende Maschinerie des Propagandaminister Goebbels, teils aus Überzeugung, aber auch um einer möglichen Einberufung zur Wehrmacht zu entgehen. Viele namhafte Flüchtlinge des deutschen Filmgeschäfts, entschieden sich für internationale Karrieren.⁹¹

Trotz Bemühungen seitens der Alliierten, die deutsche Filmszene zu entnazifizieren, konnten Regisseure wie Veit Harlan, in dessen Filmographie auch der antisemitische Hetzfilm **Jud Süß** (1940) aufscheint, ihre Arbeit wieder aufnehmen. Somit schien ein Ansatz dieser ‚Stunde Null‘, nämlich eine neue, politikfreie Filmindustrie zu schaffen, bereits in seinen Anfängen konterkariert. „Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS- Films

⁸⁹ vgl. Mulack/Giesen: Special Visual Effects. Planung und Produktion, S. 15.

⁹⁰ vgl. Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953, Berlin: Henschel Verlag, 1991, S.362.

⁹¹ vgl. Faulstich: Filmgeschichte, S. 138.; siehe auch: Bathrick, David: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino, Hrsg. Irmbert, Schenk, Marburg: Schüren, 2000, S. 83.

und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, dass man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann.⁹² Obwohl in diesem Zitat ausdrücklich die westdeutsche Filmproduktion angesprochen wird, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich dieses Urteil auch auf Filmschaffende aus der sowjetischen Besatzungszone ausweiten lässt. Wolfgang Staudte z.B. der Schöpfer des ersten deutschen Nachkriegsfilms, **Die Mörder sind unter uns** (1946), arbeitete ebenfalls unter dem Regime, jedoch mit großem ideologischen Abstand.⁹³

Ungeachtet der Auflagen, unter anderem auch Zensurmaßnahmen und Restriktionen der einzelnen Besatzungsmächte, schafften es engagierte Filmemacher Produktionslizenzen zu erwerben und wieder ein Tagesgeschäft aufzunehmen.

Betrachtet man die Phase des deutschen Nachkriegsfilms, in diesem Zusammenhang wird keine Unterscheidung zwischen West- und Ostdeutschland vorgenommen, dieser Aspekt wird im Kapitel 3.2. genauer untersucht werden, deren Beginn die Kapitulation am 8. Mai 1945 markiert und deren Ende mit der Erklärung der deutschen Unabhängigkeit vom 5. Mai 1955 beginnt, lässt sich feststellen, dass mehrere Spielfilmgenres in diesem Jahrzehnt den deutschen Filmmarkt bestimmten. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass mit der Erlangung der deutschen Souveränität nicht sofort eine Bruchlinie einsetzte, die eine Abkehr von den Themen und Spielformen der Nachkriegsfilmproduktion bedeutete. Bis in die frühen sechziger Jahre dominierten Historienfilme, wie **Sissi** (1955), Literaturadaptionen, **Die Buddenbrooks** (1959), Kriminalfilme, **Das Mädchen Rosemarie** (1958), oder auch das neu entdeckte Genre des Kriegsfilms und Antikriegsfilms, z.B. **08/15** (1954) den Kinomarkt.⁹⁴

Eine Umorientierung, bzw. Revolution fand im Jahre 1962 statt, als junge Filmschaffende unter dem Motto ‚Papas Kino ist tot‘ eine Erneuerung, der zu dieser Zeit desolaten, deutschen Filmindustrie, in Form des Oberhausener Manifestes, forderten.⁹⁵

Der Begriff des deutschen Nachkriegskinos subsumiert kein homogenes Bild einer thematischen und ästhetischen Geschlossenheit, sondern beschreibt eine Ansammlung verschiedenster Stoffe. Neben den, in dieser Arbeit im Blickpunkt stehenden Trümmerfilm, lockten aber auch Gegenwarts- und Arztfilme das Publikum in die Kinosäle.⁹⁶ Diese Genres werden hier keiner gesonderten Untersuchung unterzogen, werden jedoch in den Diskurs

⁹² Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 13.

⁹³ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. S.366.

⁹⁴ vgl. Faulstich: Filmgeschichte. S. 138.

⁹⁵ vgl. ebd. S. 176.; siehe auch: Grob, Norbert: Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 217.

⁹⁶ vgl. ebd. S. 137.

eingebunden, sofern die eine bedeutende Funktion für die Erläuterung des Trümmerfilms haben.

3.1. Trümmerfilme

Im Gegensatz zu anderen vom Krieg betroffenen europäischen Ländern, herrschte nach Ende des 2. Weltkriegs unter den deutschen Filmemachern eine pessimistische Grundstimmung. Auf Grund des Ausmaßes der Zerstörung, es stand unter anderem nur „ein Drittel der Vorkriegskinokapazität“⁹⁷ zur Verfügung, befürchtete man, dass die Filmproduktion in den ersten Jahren der Nachkriegszeit, nicht möglich sei. Genährt wurde diese Angst, durch zahlreiche Restriktionen und Auflagen seitens der alliierten Besatzungsmächte. Besonders von Seiten der Amerikaner bestand großes Interesse, den potenziellen deutschen Zuschauermarkt für Produktionen aus Hollywood zu erschließen.⁹⁸ „Der Kulturreferent der amerikanischen Besatzungsmacht in Berlin, der Schauspieler Peter von Eyck, bekräftigte diese Prognose, als er Anfang 1946 verkündete, in den nächsten fünf Jahren würden in Deutschland ausschließlich Amerikaner Filme produzieren.“⁹⁹

Ein Umdenken erfolgte in Reaktion auf die liberale Filmpolitik der alliierten Verbündeten. Insbesondere der Umstand, dass in der sowjetischen Zone, bereits im Mai 1946 die erste Klappe, des ersten deutschen Nachkriegsfilms **Die Mörder sind unter uns** (1946) von Wolfgang Staudte, geschlagen wurde, veränderte die Haltung der Amerikaner, welche von ihrer kolonialpolitischen Filmpolitik abrückten. Mit **Die Mörder sind unter uns** (1946), war der Grundstein für eine neue deutsche Filmindustrie gelegt worden, gleichzeitig handelte es sich um die Geburtsstunde des so genannten Trümmerfilms.¹⁰⁰

In keinem anderen vom Krieg betroffenen, europäischen Land, drückte die Nachkriegsfilmbewegung so deutlich ihre Themen und Inhalte bereits in ihrer Genrebezeichnung aus. In Italien dominierte der Neorealismus, während in Frankreich eine „Anknüpfung an den poetischen Realismus der Vorkriegszeit“¹⁰¹ stattfand. Zu erwähnen in diesem Zusammenhang ist, dass die Bezeichnung ‚Trümmerfilm‘ eher durch die Filmkritik

⁹⁷ Bathrick: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino. Hrsg. Schenk. S. 81.

⁹⁸ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. S. 385.

⁹⁹ ebd. S.362.

¹⁰⁰ vgl. Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 10.

¹⁰¹ Korte, Helmut/ Werner, Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Werner, Faulstich. Frankfurt am Main: Fischer. 1995. S. 13.

und das Publikum geprägt wurde, als durch die Filmschaffenden selbst. Die Periode des Trümmerfilms umfasst die Jahre 1946 – 1949. Mit Beginn der fünfziger Jahre setzte die Phase des Heimatfilms ein, welche eine Abkehr von den Themen des Trümmerfilms bedeutete.¹⁰²

In der neuen Produktionssituation nach dem Krieg erkannten die Filmschaffenden eine Möglichkeit zu einem Neubeginn. Inhaltlich, als auch ästhetisch wollte man neues schaffen, aber auch einen Blick auf die gegenwärtigen Probleme werfen.¹⁰³

Wie die Bezeichnung Trümmerfilm schon impliziert, bildet zumeist das Antlitz der zerstörten Städte den szenischen Hintergrund für die Filmhandlungen. Die Trümmer- und Ruinenwüsten, wurden jedoch nicht nur als Hintergrund inszeniert, sondern als „optische Metapher und materielle Grundlage für Elend, Verzweiflung und Zerrissenheit“¹⁰⁴ der Menschen und Charaktere, welche in diesen Ruinen ihr Dasein fristeten, verwendet.

Auf psychologischer Ebene verweisen „die symbolischen Bilder des Trümmerfilms auf Tiefliegendes, Verborgenes, Verschüttetes, Vergangenes.“¹⁰⁵ Die einzelnen Filmbilder wurden zu Röntgenaufnahmen einer deutschen Gesellschaft, welche nicht nur mit realen materiellen Zerstörungen zu kämpfen hatte, sondern auch mit tief in der Seele verankerten mentalen Trümmern. „Realität und metaphorische Bedeutung der Trümmerwelt, [...] szenisch – symbolhafte Andeutungen der Hoffnung traten in den Vordergrund [...] um das Material abzugeben für die vorbildhafte Wegweisung ihrer Bewältigung.“¹⁰⁶

Da bereits das Verhältnis von Filmkritik und Publikum zum deutschen Trümmerfilm kurz angesprochen wurde, soll es an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden, da eine Auseinandersetzung mit dem Thema einen Einblick in die zeitgenössische Filmrezeption und Diskussion gibt.

Obwohl bereits im Jahr 1946 die deutschen Kinos 450 Millionen Zuschauer, im darauf folgenden Jahr sogar 600 Millionen zählten,¹⁰⁷ wurden die neuen Produktionen aus dem eigenen Land durchwegs kritisch beurteilt. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die genannten

¹⁰² vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 34.

¹⁰³ vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 174.

¹⁰⁴ Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag Gesellschaft. 1995. S. 46.

¹⁰⁵ Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962 ; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 34.

¹⁰⁶ Becker, Wolfgang/ Norbert, Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen: Leske + Budrich. 1995. S. 65.

¹⁰⁷ vgl. Bathrick: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino. Hrsg. Schenk. S. 81.

Zuschauerzahlen auch die Filmvorstellungen ausländischer Filme beinhalten. Für die hinterfragende Haltung finden sich in Kritik und Literatur mannigfaltige Gründe und Hinweise.¹⁰⁸

Von der Rezeptionsseite aus betrachtet lässt sich das Argument der tristen Gegenwartsdarstellung feststellen. Die Kamera des Trümmerfilms, die nur in wenigen Ausnahmen ihren Blick nicht auf die allgegenwärtige Verwüstung richtete, zeichnete auf der Leinwand ein Bild nach, mit welchem der Zuseher permanent konfrontiert war, sobald er/sie den Kinosaal wieder verließ. Die ständige optische Präsenz der Trümmer, bestimmte das alltägliche Leben der damaligen Generation. Nur zu gut lässt sich also verstehen, dass die Menschen eine Ablenkung von der tristen Wirklichkeit im Kino suchten. Jedoch wurde dieser Wunsch von den Filmemachern nicht berücksichtigt. Die Hinwendung zu einer neuen Raumsituation erfolgte erst durch den Heimatfilm, in dessen Bilder die unberührte, von Verwüstung verschonte Natur, ihre Magie verbreitete und das Publikum von alltäglichen Ängsten ablenkte.¹⁰⁹

Mittels der explizierten Inszenierung der deutschen Ruinenstädte und auch den damit verbundenen, illustrierten Mangelercheinungen der Nachkriegszeit, sollten die Filme beim Zuseher eine Reaktion hervorrufen, dadurch bedingt, da sie mit der Nachkriegsrealität, auf der Kinoleinwand konfrontiert wurden. Gleichzeitig boten die Filme aber auch eine Reflektionsmöglichkeit zum täglichen Leben. Die Botschaften der Filme sollten in den Augen ihrer Produzenten als grundsätzliche Identifikationsangebote formuliert und als Reflexion den Ereignissen zur Seite gestellt werden.¹¹⁰ Doch gerade die Aufarbeitung zeitbezogener Probleme, die Benennung materieller Knappheit, als Weg geistiger und sozialer Neuorientierung, wurde vom Publikum mit Ablehnung quittiert.¹¹¹

Wichtig ist in diesem Zusammenhang darauf zu verweisen, dass der Trümmerfilm sehr wohl große Zuschauermengen in die Kinos lockte und teils auch begeisterte Aufnahme fand. Weiters darf auch nicht vergessen werden, dass die Filme „eine wesentliche Quelle für zeitgenössisches Selbstverständnis“¹¹² darstellen.

Auf Seiten der Filmkritik und Filmwissenschaft lassen sich mehrere Positionen ausmachen, welche sich mit dem Trümmerfilm auseinandersetzen. Zwei wesentliche Punkte, die in diesen Betrachtungen immer wieder auftauchen, sind Ästhetik und Inhalt der Filme.

¹⁰⁸ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 19.

¹⁰⁹ vgl. Faulstich: Filmgeschichte. S. 141 – 142.

¹¹⁰ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 13.

¹¹¹ vgl. ebd. S. 14.

¹¹² Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 34.

Den deutschen Filmemachern jener Tage, wird oft der Vorwurf der ästhetischen Anknüpfung an das Weimarer Kino gemacht. Tatsächlich, wie man auch in weiterer Folge am Beispiel von **Die Mörder sind unter uns** (1946) sehen wird, bediente man sich der ästhetischen Gestaltungsmittel des deutschen expressionistischen Stummfilms. Die düsteren, endzeitgleichen Ruinen wurden ähnlich den verzerrten, klaustrophobischen Studiokulissen der 20iger Jahre in Szene gesetzt, mit der Absicht sie in ähnlicher Weise zu operationalisieren, um das irritierte Gefühlsleben der Filmfiguren nach außen zu kehren. Ähnlich wie der Somnambule Cesare im **Cabinet des Doktor Caligari** (1920), wandeln die Protagonisten verloren durch die Schlagschatten werfenden Ruinen, die durch ihre Ausleuchtung noch bedrohlicher und einschüchternder wirken. Die realen materiellen Trümmer verweisen auf seelische Schutthaufen und unterstreichen die verzweifelte, deprimierte Weltsicht, die den meisten Charakteren innewohnt.¹¹³

Reflektiert man jedoch genauer über diesen Vorwurf der ästhetischen Anknüpfung an den Expressionismus, kommt man zu dem Schluss, dass die Filmemacher nicht viele andere Möglichkeiten hatten, als sich auf das goldene Zeitalter der deutschen Filmsprache zu besinnen. Einerseits suchte man nach einer Abkehr von jeglicher nationalsozialistischer Ikonographie, andererseits versuchte man Not und Elend der Gegenwart abzubilden. Die expressionistische Bildsprache schien für dieses Vorhaben wie geschaffen. Auch darf nicht vergessen werden, dass die rasche Wiederaufnahme des Produktionsprozesses, eine Formulierung einer neuen Filmästhetik aus zeitbedingten Gründen unmöglich machte. Außerdem lässt sich dieses Urteil nicht auf die gesamte Schaffensperiode des Trümmerfilms ausweiten. Auch wenn Filme diese Stilmittel aufgegriffen, so wurden sie dennoch nicht in allen Trümmerfilmen in diesem starken Ausmaß, wie in die **Die Mörder sind unter uns** (1946) verwendet.¹¹⁴

Neben ästhetischen Bedenken sind auch Bemerkungen zu inhaltlichen Themen zu finden. Zumeist richtet sich die Kritik von Seiten der Filmtheorie gegen die Botschaften sowie moralischen Appelle, welche mittels der Filmhandlung kommuniziert werden. Die Auseinandersetzung mit diesem speziellen Kritikpunkt, erfordert eine Benennung der intendierten Aussagen der Filme. Subsumiert man die Grundaussagen des Trümmerfilms, lässt sich eine Tendenz zu zeitbezogenen Themen feststellen, zumeist die Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die Nachkriegsgesellschaft. Genau an diesem Punkt entzündet sich die Kritik. Obwohl den Filmen moralische Appelle und Botschaften attestiert werden, wird

¹¹³ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953, S. 367.

¹¹⁴ vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 168 – 170.

gleichzeitig argumentiert, dass sie sowohl, keine auf Fakten basierenden Betrachtungen des Nationalsozialismus, im Zusammenhang mit Erklärungen beinhalten, als auch dass sie auf Untersuchungen der Gesellschaftsstrukturen der 30iger und 40iger Jahre verzichten. Im Verständnis der Filmtheorie, ist die Themenbearbeitung eher oberflächlicher Natur, wobei sie zu dem Kern der Probleme nicht durchdringt.¹¹⁵

„Gemeinsam ist den Filmen, dass sie sich mit den Erscheinungsformen der faschistischen Diktatur, wie auch mit den Lebensbedingungen der Nachkriegszeit auseinandersetzen, ohne zu einem Begreifen der Zusammenhänge durchzudringen und die Politik, die Deutschland zerstört hat, anders denn als geschichtsloses Verhängnis zu zeichnen.“¹¹⁶

In filmtheoretischer Sichtweise findet keine Verarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit statt. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Hitlerregime tritt zugunsten einer politischen, gepaart mit moralischen Ansätzen, Betrachtungsweise zurück, welche gleichzeitig als Ausweg aus den Entbehrungen und der Trostlosigkeit der Trümmerlandschaften, in eine neue Gesellschaft kommuniziert wird.¹¹⁷ Vor allem die Darstellung des deutschen Volkes als hilfloses Opfer einer Diktatur, der Verfall in „biederer Selbstmitleid“¹¹⁸ steht im Mittelpunkt der Diskussion. Die Vergangenheitsbewältigung, welche eine „Selbstprüfung und Revision“¹¹⁹ der unmittelbaren politischen und ideologischen Vergangenheit voraussetzen würde, tritt zu Gunsten einer Appellierung an „Lebensmut und Wiederaufbauwillen“¹²⁰ zurück. Es wird sozusagen ein Schlussstrich gezogen. Schnurre geht in seinen Betrachtungen soweit, dass er den Filmen, jegliche zeitpolitische Relevanz abspricht. Er argumentiert, dass der Trümmerfilm seine „Pseudoaktualität einzig von außen, aus der Kulisse, vom Requisit“¹²¹ bezieht. Diese Behauptung führt zu der oftmals angeführten Behauptung, der deutsche Film der Nachkriegszeit habe „vor der Geschichte kapituliert.“¹²²

¹¹⁵ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 13.

¹¹⁶ Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 14.

¹¹⁷ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 15.

¹¹⁸ Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 13.

¹¹⁹ ebd. S. 13.

¹²⁰ ebd. S. 14.

¹²¹ Schnurre, Wolfdietrich: Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift. Der Deutschespiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung. Band 38. Hrsg. Gerhart, Binder. Stuttgart. 1950. zitiert nach: Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 23.

¹²² Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 20.

Abschließend lässt sich feststellen, dass der Vorwurf der oberflächlichen Vergangenheitsbewältigung sicherlich seine Begründung findet, die jedoch „oft allzu harsche Kritik von deutscher Seite am Trümmerfilm ist insofern unfair, als sie ahistorisch die vielfältigen Restriktionen unter denen die Filme entstanden sind, ignoriert.“¹²³ Zumeist erfreuten sich deutsche Trümmerfilme im benachbarten Ausland besserer Aufnahme als im Land ihrer Herstellung.¹²⁴

3.2. Themen und Inhalte des Trümmerfilms

Um das Verständnis für den Trümmerfilm weiter zu vertiefen, soll nun versucht werden, einen Überblick der Themen und Inhalte dieser Filmgattung zu erstellen. Wie in Kapitel 5 genauer ausgeführt wird, verfügt auch das Medium Spielfilm durchaus über Qualitäten einer sozialhistorischen Quelle und kann somit auch als Spiegel einer Gesellschaft funktionieren.¹²⁵ Gerade in diesem Zusammenhang stellt der deutsche Trümmerfilm ein interessantes Beispiel dar, da er durch seinen direkten Zeitbezug, zeitlich, als auch räumlich, Probleme und Lebenssituationen der Nachkriegszeit auf inhaltlicher Ebene, wenn manchmal auch nur latent, behandelt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, welche Identitäts- und Identifikationsangebote die Filme in einer „Periode [...] radikalen Verlust an kollektiven Sinndeutungen, politischen Orientierungen und Zukunftsperspektiven“¹²⁶ vermittelten. Für diese Betrachtung wird von der Theorie Siegfried Kracauers ausgegangen, dass Spielfilme einen Gesellschaftsquerschnitt liefern können. Strukturelle Komponenten einer Nation, wie z.B. Politik oder Mentalität, lassen sich an ihren Filmprodukten, die in diesem Zusammenhang auch als Kulturgut verstanden, ablesen.¹²⁷

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass das Medium Film als künstlerisches – ästhetisches Kommunikationsmittel einer Gesellschaft, in einer ständigen Wechselwirkung mit ihr steht und auch über sie reflektiert.¹²⁸ Zu beachten sind auch Unterschiede zwischen west- und ostdeutschen Filmen, die auch explizit angesprochen werden sollen.

Ein immer wieder kehrendes Thema des Trümmerfilms, stellt die unmittelbare geschichtliche Vergangenheit Deutschlands dar. Eine Auseinandersetzung mit dem

¹²³ Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 54.

¹²⁴ vgl. ebd. S. 54.

¹²⁵ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 11.

¹²⁶ ebd. S. 6.

¹²⁷ vgl. ebd. S. 15.

¹²⁸ vgl. ebd. S. 16.

nationalsozialistischen Hitlerregime findet statt. Durchaus mit der Absicht versehen, diesen Zeitabschnitt inhaltlich und thematisch zu verarbeiten und somit einen Beitrag zur Bewältigung der Vergangenheit zu leisten, nehmen sich die Filme unterschiedlicher Aspekte an. Um diese Aspekte separiert bearbeiten zu können, wird das Thema in Teilbereiche aufgesplittet. Im Mittelpunkt stehen hier einerseits, der einzelne Mensch als Teil des Systems, aber auch konfrontiert mit den Folgen und Auswirkungen des Nationalsozialismus, sowie der Nachkriegssituation, andererseits die gesamtgesellschaftliche Perspektive, in deren Zusammenhang Parameter wie Wiederaufbau, sowohl auf geistiger, wie auch politischer Ebene von Interesse sind.

3.2.1. Der Mensch als Opfer eines unmenschlichen Systems

Die Helden des Trümmerfilms, unabhängig ihres Geschlechts, aber stets Identifikations- und Projektionsangebot für den Zuseher, sind Personen, die sich durch eine gewisse Menschlichkeit auszeichnen. Die Zeit des Regimes erlebten sie als passive Mitläufer, die permanent mit einem inneren Konflikt zu kämpfen hatten. Keiner der Protagonisten wird als überzeugter Nazi dargestellt, selbst wenn sie in den Machtapparat verwoben waren, kommen sie im Laufe der Filmhandlung an einem Punkt, an dem der innere Widerstand zu wachsen beginnt. Die Filme verweisen auf den Umstand, dass es keinen nennenswerten Widerstand gegen den Nationalsozialismus gegeben hat. Die Filme projizieren diese These, jedoch nicht auf das Publikum. Die Menschen, die im Dritten Reich lebten, werden diesbezüglich nicht kritisch hinterfragt. Ihre Darstellung zielt darauf ab, sie als fast ohnmächtiges Opfer einer politischen Bewegung und deren historischen Vorgängen zu zeigen.¹²⁹

Zumeist verfügen die Charaktere über einen intellektuell – künstlerischen Hintergrund, der sie auf sozialer und geistiger Ebene von den Befürwortern abhebt.¹³⁰ Im Vordergrund der Betrachtung, steht die Persönlichkeit des Protagonisten und ihre Veränderung durch die Geschehnisse der Zeit. Die geschichtliche Dimension der Zeit wird anhand ihrer Auswirkungen auf die Charaktere beurteilt.¹³¹ Somit wird sie, die Zeit, „zum Hintergrund des Geschehens.“¹³²

¹²⁹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 22.

¹³⁰ vgl. Thiele, Jens: Die Lehren aus der Vergangenheit: Rotation (1949). Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Werner, Faulstich. Frankfurt am Main: Fischer. 1995. S. 138.

¹³¹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 30.

¹³² ebd. S. 30.

Die Opferdarstellung wird durch die Betonung der Unmenschlichkeit der nationalsozialistischen Herrschaft und deren Anhänger verstärkt. Im Mittelpunkt der Darstellung steht das Verbrechen der Nazis, das „tugendhafte und moralische Verhalten“¹³³ der ‚guten Menschen‘ zu attackieren und zu untergraben. In diesem Zusammenhang verweisen die Filme auf die Tatsache, dass dieses Vorgehen gegen die Menschlichkeit, auch ein Mitgrund für die Niederlage der Machthaber darstellt.¹³⁴

Hieraus lässt sich folgende Schlussfolgerung ableiten: das Gute im Menschen hat sich auch während der Herrschaft des 3. Reiches durchgesetzt. Die immer fortwährende Anwesenheit der Menschlichkeit, wird als Zuversicht für die Gegenwart und Zukunft inszeniert.¹³⁵

Gleichzeitig vereinigen die Schergen des Nationalsozialismus alle Eigenschaften klassischer Filmbösewichte. Neben ihrer stereotypen physischen Erscheinung, zumeist klein und dunkelhaarig, ist ihre gesellschaftliche Herkunft meist im proletarischen Kleinbürgertum angesiedelt. Oft bleiben die Täter jedoch unerkant und operieren unter dem Deckmantel des Systems. Die Identitäten der Täter, sind von sekundärer Bedeutung. Es gibt keine direkten, personellen Hinweise, auf die Häscher des nationalsozialistischen Systems.¹³⁶ Selbst Adolf Hitler als personifizierter Inbegriff des NS Regimes, wird in „keinem der Filme [...] mit Namen benannt.“¹³⁷ In wenigen Ausnahmen wird die geistige Wandlung eines Charakters von faschistischen Gedankengut zu oppositionellen Handeln in den Mittelpunkt der Geschichte gestellt. Es handelt sich dabei jedoch nie um überzeugte Nazis. Ein gewisser Grundzweifel ist diesen Personen stets verhaftet.¹³⁸

Überzeugte Verfechter des Dritten Reichs werden eindeutig als Täter definiert. Sie haben den Krieg verursacht und die damit verbundenen Verluste zu verantworten. Ihnen wird die Schuld am Leiden der deutschen Nachkriegsbevölkerung zugesprochen, wobei die Motive ihrer Handlungen im Unklaren bleiben.¹³⁹

An dieser Stelle muss die erste Differenzierung zwischen ost- und westdeutschen Trümmerfilmen vorgenommen werden. Während in den westdeutschen Besatzungszonen das Schicksal als abstrakter Indikator für die Repressionen des Kriegs und der Nazis angeklagt wird, bemühen sich Filme der sowjetischen Zone, politische Motive und genaue, auch teils

¹³³ Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 28.

¹³⁴ vgl. ebd. S. 28.

¹³⁵ vgl. ebd. S. 29.

¹³⁶ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 173 – 174.

¹³⁷ ebd. S. 173.

¹³⁸ vgl. ebd. S. 167.

¹³⁹ vgl. ebd. S. 172.

personelle Zuständigkeiten anzuklagen.¹⁴⁰ Im Mittelpunkt der ostdeutschen Filme, steht der Appell an eine neue Menschlichkeit, welche durch den Willen zum Wiederaufbau erlangt werden soll. Außerdem bedarf es einer Abkehr vom nationalsozialistischen Gedankengut. Der westdeutsche Film enthebt den Menschen seiner Verantwortung, für das Geschehene. Angeklagt wird die ruchlose Instrumentalisierung des Menschen durch die Nazis.¹⁴¹

3.2.2. Von starken Frauen und gebrochenen Männern.

Neuorientierung der Rollenbilder in einer Trümmersgesellschaft

In den Charakterzeichnungen des Trümmerfilms nimmt das Geschlecht der Protagonisten eine handlungsimmanente Bedeutung ein. Dem Bild der erstarkten, selbstbewussten Weiblichkeit, wird der physisch, wie psychisch beschädigte Kriegsheimkehrer gegenübergestellt. Gebeutel von den Schrecken und Erlebnissen des Kriegs sind die Männer nicht mehr in der Lage, ihre Rolle als Familienvater und Ernährer zu erfüllen. Einem „pathetisch – weinerlichen“¹⁴² Habitus verfallen, sind die Männer auf starke Frauen angewiesen, die sie wieder in das gesellschaftliche Leben einführen.¹⁴³

Der Verlust der Rolle des Familienoberhaupts, führt zu einem Bruch zwischen alter und junger Generation im sozialen Gesamtbild. Die Heimkehr des Vaters bedeutet oft eine Zerreißprobe für die Institutionen Ehe und Familie. Die Gemeinschaft der Familie, stellt aber auch den Ausweg aus den Depressionen des Mannes dar und verleitet zu einem lebensbejahenden Umdenken¹⁴⁴, wie z.B. in **Irgendwo in Berlin** (1946).

Die Beziehung von Mann und Frau, wird durch die Unselbstständigkeit der Männer gekennzeichnet. Unfähig sich in der Trümmerwelt zu Recht zu finden und zu behaupten, sind sie auf das gestärkte, selbstständige, weibliche Geschlecht angewiesen. Die Frauen agieren als Unterstützung im Selbstfindungsprozess der hilflosen Männer. Während der Mann zumeist eindimensional als körperliches und geistiges Wrack dargestellt wird, ist das Frauenbild differenzierter. Die Ablegung des klassischen Rollenbildes, verbunden mit Kinderbetreuung, Hausarbeit, Abhängigkeit von einem Mann, bedeutet eine Neuorientierung der Gesellschaft.

¹⁴⁰ vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 172.

¹⁴¹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 184.

¹⁴² Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/ Schobert. S. 53.

¹⁴³ vgl. Perinelli, Massimo: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. Hamburg: Lit. 1999. S. 98 – 102.

¹⁴⁴ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 208 – 209.

Während sich Männer in der ungewohnten Situation wieder finden den Haushalt führen zu müssen, wird die „weibliche Berufstätigkeit als typisches Moment der Alltagsrealität“¹⁴⁵ dargestellt. Vor allem in Filmen der östlichen Besatzungszone ist diese Tendenz deutlich festzustellen.¹⁴⁶ Das Vordringen der Frau auf den Arbeitsmarkt, einer männlichen Domäne, unterstreicht den Rollentausch der Geschlechter. Massimo Perinelli spricht in diesem Zusammenhang vom kaputten Phallus des Mannes.¹⁴⁷

Die Betätigung von Frauen, auf vormals den Männern vorbehalten gesellschaftlichen Ebenen, erklärt sich durch ihre Anpassungsfähigkeit, die ihnen ein Zurechtkommen in der Nachkriegssituation ermöglicht. Durch ihre emotionale, innere Reife gelingt es den Frauen, sich eher auf die Begebenheiten der zerstörten Infrastruktur und aufgelösten Gesellschaftsformen einzustellen, als dem beschädigten männlichen Geschlecht.¹⁴⁸

Häufig wird die Übernahme der männlichen Rolle, durch die Frau mit dem Motiv der Liebe erklärt. Aus Liebe zu ihrem Mann und ihrer Familie übernimmt die Frau die Versorgerfunktion, muss aber gleichzeitig nicht, ihre Rolle als Mutter einbüßen. Für den Mann bedeutet diese Liebe, den Ausweg aus einer hoffnungslosen Situation, manifestiert in der Nachkriegsrealität. Die Liebe der Frau zu ihrer Familie resultiert aus der fortwährenden Bereitwilligkeit zur Rückstellung ihrer eigenen Interessen, Selbstentsagung und Assimilation.¹⁴⁹

Obwohl das Bild der Frau, entgegen tradierten Gesellschaftsbegriffen, als arbeitsam, willensstark und selbstsicher gezeichnet wird, entspricht die äußerliche Erscheinung stereotypen Darstellungsformen. Während gebildete Frauen als „graue Mäuse“¹⁵⁰ in Erscheinung treten, werden sinnliche, attraktive Frauen über klassische Parameter, wie äußere Erscheinung, Schminke und Kleidung definiert.¹⁵¹

Starke Frauen, welche ihre weiblichen Reize bewusst einsetzen und zeigen, stellen eine Gefährdung moralischer Gesellschaftsvorstellungen dar. Die Gleichstellung von Frauen auf beruflicher, sowie politischer Ebene, bedeutet für die Männer eine Gefährdung auf körperlicher, als auch seelischer Ebene.¹⁵²

¹⁴⁵ Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 231.

¹⁴⁶ vgl. ebd. S. 231 – 234.

¹⁴⁷ vgl. Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 98.

¹⁴⁸ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 262.

¹⁴⁹ vgl. ebd. S. 261 - 263.

¹⁵⁰ ebd. S. 259

¹⁵¹ vgl. ebd. S. 259 – 261.

¹⁵² vgl. ebd. S. 260.

3.2.3. Lebenssituationen der Nachkriegszeit

Die Thematisierung von zwischenmenschlichen Beziehungen ist eng verbunden mit der Darstellung alltäglicher Lebensrealität im besetzten Deutschland. Vor allem die Behandlung von Mangelsituationen und deren Auswirkungen auf das gesellschaftliche Konstrukt stehen im Vordergrund. Die Lebensmittelknappheit der Nachkriegsjahre bedeutet nicht nur einen stetigen Verlust an körperlicher Energie und damit verbundener, geringer Leistungsfähigkeit, sondern auch eine Gefahr für sittliche – moralische Werte und Normvorstellungen. Weiters beschreibt der Umstand fehlender Nahrungsmittel und das damit verbundene Sujet des Hungers, die Verbitterung, die der deutschen Gesellschaft innewohnt, bezogen auf die jüngste politische Vergangenheit bzw. der aktuellen Gegenwart.¹⁵³

Besonders betroffen ist die junge vaterlose Generation. Während Mädchen und junge Frauen, Gefahr laufen sich in Prostitution zu verstricken und in Abhängigkeit von Zuhältern zu geraten, sichern sich Jungen, organisiert in Kleingruppen, ihr Überleben mittels kleiner krimineller Delikte und Schwarzmarkthandel.¹⁵⁴

Überhaupt wird der Schwarzmarkt als Inbegriff der damaligen Alltagsrealität gezeigt. Es werden alle möglichen Waren, nicht nur lebensnotwendige, sondern auch Luxusartikel wie Zigaretten, feilgeboten. Szenisch ist der Schwarzmarkt in schmierigen, heruntergekommenen Spelunken und Hinterhöfen angesiedelt, was den Eindruck, illegalen Handelns noch bekräftigt. **Berliner Ballade** (1948) und **Freies Land** (1946) sind Filmbeispiele, in denen das Schwarzmarkttreiben, zu einem integralen Bestandteil der Handlung zählt.¹⁵⁵

Eine gesellschaftspolitische Erscheinung der Nachkriegszeit, welche auch im Trümmerfilm aufgegriffen wird, ist die Beziehung deutscher Teenager und Frauen zu Besatzungssoldaten. Zumeist wird die Beziehung der ‚Fräuleins‘ zu den Soldaten, mit einer, den Deutschen, oppositionellen Ausgelassen- und Zufriedenheit erklärt. Motive wie Helligkeit, entgegen den schaurig – düsteren Ruinenlandschaften und fetzige Jazzmusik bedeuten eine, wenn auch nur kurze Flucht, aus dem tristen Alltag. Erscheinungen des amerikanischen Alltagslebens scheinen eine besonders große Faszination, auf die deutschen Frauen zu haben. Filmbeispiele zu diesem Thema sind **...und über uns der Himmel** (1947) und **Straßenbekanntschaft** (1948).¹⁵⁶

Zwei weitere Personengruppen, welche auch als Ausschnitt der Lebensrealität gezeigt werden, sind Opfer des Nationalsozialismus und Flüchtlinge. Während die Opfer, wie die aus

¹⁵³ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S.221 – 222.

¹⁵⁴ vgl. ebd. S. 222.

¹⁵⁵ vgl. ebd. S. 223 – 226.

¹⁵⁶ vgl. ebd. S. 233 – 236.

dem Konzentrationslager zurückgekehrte Susanne in **Die Mörder sind unter uns** (1946), als starke, durch ihr Martyrium gereifte Personen gezeichnet werden, obliegt es den Flüchtlingen, die Rolle der unglücklichen Kriegsoffer einzunehmen. Im Zusammenhang mit den Flüchtlingen wird oft auch der Themenkomplex der Bürokratie aufgegriffen. Neben den sozialen Missständen, wie mangelnder Wohnungssituation und Erwerbslosigkeit, wird auch die Problematik fehlender Ausweispapiere angesprochen. Die Flüchtlinge, meist von untergeordneter gesellschaftlicher Stellung sind einerseits, auf öffentliche Stellen und Behörden angewiesen, andererseits auf die Unterstützung der Ortsansässigen.¹⁵⁷

Auch die Behandlung tagespolitischer Themen markiert einen Unterschied zwischen ost- und westdeutschen Produktionen jener Zeit. Während in Filmen der sowjetischen Besatzungszone eine offene Auseinandersetzung mit sozialen Problemen der Nachkriegszeit, wie Kriminalität, vor allem unter den jungen Menschen, Umsiedlerproblematik, Neuverteilung des Grundbesitzes, etc., stattfindet, erscheinen die Filme der Westzonen von tagespolitischen Geschehnissen keine Notiz zu nehmen. Reale Veränderungen werden durch die Filme kaum reflektiert.¹⁵⁸

3.2.4. Trümmerfilme als moralische Instanzen

Im künstlerischen Selbstverständnis der deutschen Filmschaffenden jener Zeit, hatte der moralische Anspruch einen nicht unwesentlichen Anteil. Der deutschen Bevölkerung, die nicht nur vor einen ökonomischen Verfall, bedingt durch die Kriegszerstörung stand, sondern auch mit sozialen Mängeln zu kämpfen hatte, wurde eine Musterpalette von moralischen Vorstellungen und Verhaltensweisen zurecht gelegt, die den Weg in eine neue Zeit ebnet und begleiten sollten.

Es kann also festgehalten werden, dass die Filme mit der Absicht versehen waren einen „Beitrag zur Herausbildung politischer Kultur und staatsbürgerlicher Moral“¹⁵⁹ zu leisten. Neben den angebotenen Zukunftsperspektiven, sollte aber auch eine moralische Verarbeitung bzw. Bewältigung der Vergangenheit geleistet werden. Obwohl die Filme eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit forderten, darf nicht übersehen werden, dass keine direkte Bewältigung unmittelbarer politischer Geschehnisse stattfand, sondern die deutsche Historie für eine Thematisierung der Gegenwart, als auch der

¹⁵⁷ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949, S. 235 - 241.

¹⁵⁸ vgl. ebd. S. 245 – 246.

¹⁵⁹ Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, S. 14.

Zukunft, verwendet wurde. Die Vergangenheit, wurde verwertbar gemacht, für die Zeit nach dem Zusammenbruch der Diktatur, die Zeit der ‚Stunde Null.‘¹⁶⁰

Hauptsächlich zielte diese Vorgehensweise darauf ab, die Bevölkerung auf eine neue politische Zeit vorzubereiten und zu sensibilisieren. In diesem Zusammenhang traten auch die Besatzungsmächte in Erscheinung, welche versuchten die Filmproduktion, im Sinne ihrer politischen Absichten zu instrumentalisieren.¹⁶¹

3.2.5. Die Darstellung des 3. Reichs im Trümmerfilm

Das nationalsozialistische Regime stellt ein omnipräsentes Thema des deutschen Trümmerfilms dar. Im Großteil der Filme wird das Thema in verschiedenen Variationen aufgegriffen und verarbeitet. Vor allem in den ersten Nachkriegsjahren diente die Betrachtung dieses geschichtspolitischen Abschnittes, dem Appell, dass eine Katastrophe diesen Ausmaßes, sich nicht wiederholen dürfe. Die filmische Aufarbeitung des Themas, sollte also als Warnung funktionieren, wobei aber auch stets betont wurde, dass dieser Abschnitt deutscher Geschichte ‚vorbei‘¹⁶² ist und man sich neuen Mutes den Herausforderungen der Gegenwart stellen sollte.¹⁶³

Im Mittelpunkt des Interesses der Filmschaffenden, stand die Absicht ein neues politisches Verständnis zu kommunizieren. Die nationalsozialistische Ideologie sollte im befreiten Deutschland keine Chance mehr bekommen. Genau an diesem Punkt setzt die Kritik der Filmwissenschaft ein. In der Bestrebung keine neue Brutzelle für faschistisches Gedankengut entstehen zu lassen, verzichteten die Filme auf eine tatsachenorientierte Auseinandersetzung mit Punkten wie Entstehung, Taten und Folgen des Nationalsozialismus und konzentrierten sich stattdessen auf eine Verurteilung des Regimes. In diesem Punkt der Darstellung gehen ost- und westdeutsche Produktionen konform.¹⁶⁴

Weiters finden sich auch keine Erklärungen für die Machtergreifung der Nazis bzw. für die frenetische Unterstützung durch das Volk. Die deutsche Bevölkerung wird insofern entlastet, da nicht von einer Mittäterschaft ausgegangen wird, sondern von einer Verführung durch Hitler und seine Helfer.¹⁶⁵ Faktoren wie Schaffung neuer Arbeitsplätze, Erweiterung der Infrastrukturen, der Bau von Autobahnen, werden als ‚betrügerisches Versprechen eines

¹⁶⁰ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 22 – 25.

¹⁶¹ vgl. ebd. S. 24.

¹⁶² ebd. S. 28.

¹⁶³ vgl. ebd. S. 28.

¹⁶⁴ vgl. ebd. S. 30.

¹⁶⁵ vgl. ebd. S. 32 – 38.

Wohlstandes“¹⁶⁶ dargestellt, welchem die Deutschen in den 30iger Jahren erlegen sind. Indem der Bevölkerung die Rolle eines geblendeten Opfers zugeteilt wird, kommt es zu einer Entschärfung der Frage nach Schuld und Mitschuld. Im Mittelpunkt steht der Mensch, welcher irregeführt wurde, unter der Diktatur zu leiden hatte und nur durch die Besinnung auf seine Menschlichkeit, diese Zeit überstand. Bedroht durch die Machthaber blieb ihnen nichts anderes übrig, als den staatlichen Anordnungen und Instruktionen Folge zu leisten und ohne großes Aufsehen und Gegenwehr in der Masse unter zutauchen. Sich abwenden und keine freie Meinung zu äußern, wird als einziger Weg, nicht auch dem Regime zum Opfer zu fallen, gezeigt.¹⁶⁷

Obwohl in Trümmerfilmen häufig handlungsimmanente Informationen mittels der Technik der Rückblende eingeführt werden, fällt der Blick in die Vergangenheit zumeist nicht auf die Periode der Machtergreifung. Eine seltene Ausnahme bildet Helmut Käutners Episodenfilm **In jenen Tagen** (1947), welcher Ausschnitte der Phase der Machtübernahme als Handlungshintergrund wählt. Die Rückblenden richten sich meist auf Ereignisse, welche die Ablehnung gegenüber den Nazis verstärkt und somit als „psychologische Erklärung für das seelische Chaos der Protagonisten“¹⁶⁸ dient.¹⁶⁹

Ingesamt kann man festhalten, dass der Blick des Trümmerfilms in die unmittelbare nationalsozialistische Vergangenheit, sich immer nur auf Zeitabschnitte besinnt. Die Ausnahme bildet **In jenen Tagen** (1947), dessen Episoden, die Zeit von 1933 bis 1945 umfasst.

Im Großteil der Filme, lassen sich drei stets wiederkehrende Zeitabschnitte ausmachen, welche die Darstellung dominieren.

- die ersten Jahre der Herrschaft, endend mit der Reichskristallnacht 1938
- der Beginn des Untergangs, gekennzeichnet durch die Niederlage in Stalingrad 1941
- der Zusammenbruch im Jahr 1945¹⁷⁰

Ähnlich verhält es sich mit Kriegsdarstellungen. Keiner der Filme ist ausschließlich in der Periode des 2. Weltkriegs, 1939 bis 1945 angesiedelt.¹⁷¹ Das Thema Krieg dient oft als

¹⁶⁶ Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 32.

¹⁶⁷ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 153.

¹⁶⁸ vgl. Thiele: Die Lehren aus der Vergangenheit: Rotation (1949). Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 138.

¹⁶⁹ vgl. ebd. S. 128.; siehe auch Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 128 – 130.

¹⁷⁰ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 109.

¹⁷¹ vgl. ebd. S. 117.

Hintergrund für „Familien- und Personenschicksale“¹⁷², als auch als „Prüfung des Lebensweges.“¹⁷³ Die Darstellung entlastet auch in diesem Fall die Deutschen, welche den Krieg, der Darstellungsweise der Filme folgend, nicht wollten, ihn jedoch erdulden mussten.¹⁷⁴

Interessant ist in diesem Zusammenhang die unterschiedliche Betrachtungsweise des Themas Krieg in ost- und westdeutschen Filmen. Während in Filmen der sowjetischen Besatzungszone die Nazis als „Handlanger des großen Kapitals“¹⁷⁵ angeprangert werden und der Krieg als Folge des NS Regimes dargestellt wird, werden die Faschisten in Westdeutschland als „Wurzel allen Übels“¹⁷⁶ benannt. Die Kriegshandlungen sowie die Kapitulation bedeuten die Zerstörung Deutschlands, nicht nur auf materieller, sondern auch auf ideologischer Ebene.¹⁷⁷

3.2.6. Der Appell an die Zukunft

Viele der Trümmerfilme greifen das Thema Nationalsozialismus auf und verarbeiten es im Sinne einer Botschaft an die Nachkriegsgesellschaft. Durch die Beseitigung greifbarer, realer, als auch geistiger Trümmer soll ein Ausweg aus der Nachkriegssituation geschaffen werden. Ziel ist es den Glauben der Bevölkerung an eine neue Zeit, fern ab der düsteren politischen Vergangenheit, zu wecken und sich optimistisch neuen Herausforderungen zu stellen. Vor allem die Arbeit am Wiederaufbau der zerstörten Städte, wird als Weg aus der gegenwärtigen Katastrophe ausgegeben.¹⁷⁸

An diesem Punkt manifestiert sich ein interessanter Unterscheidungspunkt zwischen Filmen der Ost- und Westzonen. Interessant aus diesem Grund, da hier bereits die neu installierten staatlichen Organe thematisiert werden. Während ostdeutsche Filme auf den Aufbau eines sozialistischen Staates und auf die damit verbundenen Zweckdienlichkeiten der neuen Verwaltungsstellen für die Betreuung der Öffentlichkeit verweisen, kritisieren Produktionen der westlichen Besatzungszonen die Unorganisation der Behörden, als auch allgegenwärtige substanzielle Unzulänglichkeiten. Hier liegt die Vermutung nahe, dass das

¹⁷² Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 119.

¹⁷³ ebd. S. 119.

¹⁷⁴ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 155 – 158.

¹⁷⁵ Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 132.

¹⁷⁶ ebd. S. 131.

¹⁷⁷ vgl. ebd. S. 182.

¹⁷⁸ vgl. ebd. S. 28 – 30.

Medium Film im Osten instrumentalisiert wurde, um der Bevölkerung eine pro-östliche Geisteshaltung zu kommunizieren.¹⁷⁹

3.3. Filmproduktion unter alliierter Kontrolle

Mit Hilfe der Aufarbeitung der alliierten Filmpolitik, soll ein Einblick in die Produktionsbedingungen geschaffen werden, unter denen die Trümmerfilme entstanden. Zahlreiche Auflagen und Zensurmaßnahmen bestimmten den Weg zu einer selbst bestimmten Filmwirtschaft, die erst Ende der 40iger Jahre in kleinen Schritten und in Folge der Abschaffung der alliierten Vorzensur ihre Unabhängigkeit erlangte. Das Ende der Vorzensur markiert den Beginn der Freiwilligen Selbstkontrolle, kurz FSK.¹⁸⁰

Häufig stellten die langen Wege der Lizenzierungsmaßnahmen und Verfahren das Haupthindernis dar. Im Mittelpunkt der alliierten Bestrebungen standen, einerseits die Entnazifizierung der deutschen Filmbranche, als auch die so genannten Re-Education Programme, welche „letzten Endes der Umerziehung“¹⁸¹ der deutschen Bevölkerung dienen sollten.¹⁸²

Filmkonzerne konnten keine Lizenzen anfordern, nur Privatpersonen mit deutscher Staatsbürgerschaft waren zu diesem Verfahren zugelassen, welches mittels Fragebögen die politische Vergangenheit der Antragssteller überprüfte. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die Entnazifizierung nicht in jeder Besatzungszone mit gleich hohem Engagement durchgeführt wurde. Somit kamen auch politisch - belastete Personen zu Lizenzen.¹⁸³

Weiters mussten Inhalt und dramaturgischer Aufbau, als auch mögliche Finanzquellen des geplanten Films angegeben werden. Eine Rechtfertigung für diese aufwendigen Zulassungsverfahren bestand darin, eine zentralisierte Filmwirtschaft, wie sie im 3. Reich, in Form der Ufa (Universum Film AG) existierte, zu unterbinden.¹⁸⁴ Die Verwaltung des Ufa Vermögens, sowie der Produktionsstätten, oblag ebenfalls den Alliierten. Zusammengefasst wurden diese Punkte in der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1, welche am 12. Mai 1945 in der amerikanischen Zone veröffentlicht wurde. Bis zu diesem Datum untersagte das, am 24. November 1944 erlassene Gesetz Nr. 191 des Oberkommando der alliierten Expeditionstreitkräfte (SHAEF), den Deutschen jegliche Teilnahme an der Filmindustrie.

¹⁷⁹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 70.

¹⁸⁰ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 42.

¹⁸¹ Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 90.

¹⁸² vgl. ebd. S. 89 – 91.

¹⁸³ vgl. ebd. S. 92

¹⁸⁴ vgl. ebd. S. 92.

Erweiterungen der Nachrichtenkontrollvorschrift folgten, in Form der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr.2 und Nr.3, welche die Punkte Distribution und Wiederaufbau von Infrastruktur und Filmmarkt umfassten.¹⁸⁵

Restriktiv zeigten sich die Alliierten auch in Bezug auf die Themenwahl der neuen Produktionen. So galt es einerseits, die Vergangenheit aus einem antifaschistischen Blickwinkel zu betrachten, gleichzeitig aber jegliche Kapitalismuskritik zu vermeiden, andererseits die Hindernisse des gesellschaftlichen und substanziellen Wiederaufbaus zu thematisieren, ohne jedoch Kritik an den Alliierten zu üben.¹⁸⁶

Den vier Besatzungszonen soll eine separierte Betrachtung zukommen, da unterschiedliche, zwischen den Zonen variierende Bestimmungen, das Filmschaffen beeinflussten. Das Vorhaben einer gemeinsamen alliierten Film- und Medienpolitik scheiterte an divergierenden Vorstellungen der Besatzungsmächte. Aber auch die Beurteilung des Filmwesens, als zweitrangiges Aufbauziel verlangsamte die Entstandsetzung eines neuen deutschen Filmmarktes.¹⁸⁷

3.3.1. Französische Filmpolitik

Die französische Zone, welche auf Betreiben von Winston Churchill, aus Teilen der amerikanischen und britischen Zone geformt wurde, musste sich fast nicht mit dem Wiederaufbau von Filmproduktionsstätten beschäftigen, da es keine erwähnenswerten Infrastrukturen gab. Das Büro der Filmabteilung befand sich in Baden – Baden, wo die Franzosen auf zwei unabhängige Verleiher trafen, die Deutschlandfilm und die Adlerfilm.¹⁸⁸

Misstrauen erregte bei den alliierten Verbündeten, vor allem den Amerikanern, der Umstand, dass die französische Militärregierung den Filmverleih ihrer Zone an die „Internationale Filmallianz (IFA), die zu 51% von einer Gruppe französischer Produzenten, zu 14% von einer deutschen Wochenschauproduktionsfirma und zu 35% von der deutschen Rex Film [...] kontrolliert“¹⁸⁹ wurde, übergab. Es bestand die Befürchtung, dass der deutsche Zuschauermarkt als Verwertungsquelle für französische Filme funktionieren sollte und die

¹⁸⁵ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 59.

¹⁸⁶ vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962: Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/Schobert. S. 39.

¹⁸⁷ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. S. 385.

¹⁸⁸ vgl. Jenseits der UFA. Zum Scheitern des deutschen Nachkriegsfilms. R: Bohr, Alexander. Peter, Schröder. Arte + ZDF. 2002. 68min. Videothek Theaterwissenschaft Wien. Signatur: A3986. Position am Band: 2:57:08.

¹⁸⁹ Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 100.

Produktionen der Deutschen zurückgestellt werden. Man wollte mit aller Kraft eine Monopolisierung vermeiden und sowohl den Wettkampf, als auch den freien Filmhandel ankurbeln.¹⁹⁰

Filmoffizier Marcel Colin Reval war auf Seiten der Franzosen die treibende Kraft, dem es unter anderem im Jahr 1948 gelang den Austausch von Verleihlizenzen zwischen den einzelnen Zonen zu harmonisieren. Unter seiner Führung wurden auch die Dreharbeiten zu Roberto Rossellinis **Germania anno zero** (1948) bewerkstelligt.¹⁹¹

Zum Filmprogramm gehörten französische Klassiker, welche bereits Ende 1945 in den Kinos zu sehen waren und gesäuberte, durch rasche Zensur entschärfte Ufa Filme. Weiters erhielten britische und amerikanische Verleihfirmen, als auch deutsche Verleihe, die unter britischer oder amerikanischer Schirmherrschaft agierten, eine französische Lizenz.¹⁹²

Obwohl den Franzosen beim Wiederaufbau der Filmindustrie keine bedeutende Rolle zugeschrieben wird, muss doch festgehalten werden, dass von ihnen wichtige Impulse ausgingen. So wurden z.B. Untertitel- und Synchronstudios errichtet, der Bau von Kopierwerken vorangetrieben und auch Verleihfirmen gegründet. Weiters entstanden publizistische Medien, wie die Filmzeitschrift *Filmecho*/Filmwoche. Der Filmoffizier Colin Reval startete auch eine Initiative, aus der in weiterer Folge die Verleihung des Bambifilmpreises hervorging.¹⁹³

Bis zum Mai 1949 entstanden zwei Filme mit französischer Lizenz, **Herzkönig** (1947) und **Morituri** (1948). Beide wurden von der, durch Artur Brauner gegründeten, Central Cinema Company (CCC) produziert. Während **Herzkönig** (1947) seichte Unterhaltung darstellte, war **Morituri** (1948) ein Versuch der Vergangenheitsthematisierung, der vom Publikum jedoch abgelehnt wurde.¹⁹⁴

3.3.2. Die britische Besatzungszone

Anders als die Franzosen, waren die Briten nicht darauf bedacht den potenziellen deutschen Zuschauermarkt für eigene ökonomische Vorteile zu nutzen. Man zeigte zwar auch

¹⁹⁰ vgl. ebd. S. 101.

¹⁹¹ vgl. Greffrath: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949*. S. 100.

¹⁹² vgl. *Jenseits der UFA. Zum Scheitern des deutschen Nachkriegsfilms*. R: Bohr, Alexander. Peter, Schröder. Arte + ZDF. 2002. 68min. Videothek Theaterwissenschaft Wien. Signatur: A3986. Position am Band: 3:14:17

¹⁹³ vgl. *Jenseits der UFA. Zum Scheitern des deutschen Nachkriegsfilms*. R: Bohr, Alexander. Peter, Schröder. Arte + ZDF. 2002. 68min. Videothek Theaterwissenschaft Wien. Signatur: A3986. Position am Band: 3:15:24

¹⁹⁴ vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 5. 1945 – 1953*, S. 387 – 390.

Produktionen aus dem eigenen Land, hauptsächlich Antihitlerfilme, welche schon während des 2. Weltkriegs produziert wurden, versuchte aber nicht die Ambitionen der deutschen Filmemacher zu unterbinden. Ihre Vorgehensweise schien im wahrsten Sinne des Wortes etwas planlos, da weder strategische Konzeptionen vorgenommen wurden, bzw. auch niemand mit den Aufgaben eines Filmoffiziers betraut wurde.¹⁹⁵ Man begrenzte die eigene Einflussnahme, indem man sich nur ein Vetorecht vorbehielt und räumte somit den deutschen Filmproduzenten größere Freiheiten ein. Ab dem Sommer 1947 fand die Lizenzierung unter der Mitarbeit eines Beratenden Filmausschusses und des Kulturministers statt. Somit entwickelte sich Hamburg relativ rasch zu einem gefragten Produktionsstandort.¹⁹⁶

Vor allem der Umstand, dass die Briten entgegen den Amerikanern, die Entnazifizierung und politische Kontrolle nicht so rigoros durchsetzten, lockte viele Filmemacher in die britische Zone. Von Seiten der britischen Besatzer bestand großes Vertrauen in die deutsche „Erneuerungsfähigkeit“¹⁹⁷ geistiger Haltungen.¹⁹⁸

Auch für das Verständnis, das die Briten für die Wichtigkeit des deutschen Filmschaffens aufbrachten, ernteten sie große Sympathien. In ihrer Definition, sollten die Deutschen mittels des Mediums Film, sich auf die Suche, nach einem neuen nationalen Selbstverständnis, machen. Dem besetzten Land, sollte die Möglichkeit geboten werden, über sich selbst und die gegenwärtige Situation, zu reflektieren. Außerdem wollte man die Aufbruchsstimmung der Filmindustrie, für eine Dynamisierung des gesamtgesellschaftlichen Aufbauprozesses nutzen. Film wurde als Weg zur Findung eines neuen nationalen Bewusstseins und Selbstverständnisses definiert. Es sollten alle notwendigen Voraussetzungen für eine ökonomisch unabhängige deutsche Filmindustrie geschaffen werden.¹⁹⁹

Auf den Ansturm der Kreativen reagierte man rasch. Bedeutende Filmtechniker und Regisseure bekamen Lizenzen und konnten die Filmproduktion starten. Helmut Käutner in dessen Werkliste, auch einer der meist beachteten und diskutierten Trümmerfilme, **In jenen Tagen** (1947) zu finden ist, gründete in Hamburg das Filmunternehmen Camera, während der Bühnenbildner Ernst Hasselbach in Berlin das Studio 45 eröffnete. Weiters kam es zur Gründung der Hansafilm, als auch der Real – Filmgesellschaft. Im Studio 45 wurde der erste westdeutsche Nachkriegsfilm **Sag die Wahrheit** (1946) produziert. Die erste britische

¹⁹⁵ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. S. 386 - 387.

¹⁹⁶ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 91.

¹⁹⁷ ebd. S. 88.

¹⁹⁸ vgl. ebd. S. 88

¹⁹⁹ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 89.

Produktionslizenz erhielt Helmut Käutner, dessen Film **In jenen Tagen** (1947) aber erst ein Jahr später erschien.²⁰⁰

3.3.3. Der amerikanische Weg

Entgegen den beiden anderen westlichen Besatzungsmächten, hatten die Amerikaner genaue Vorstellungen von der Instandsetzung der deutschen Filmindustrie. Das zentrale Interesse galt der Nutzbarmachung des Marktes für den Export von Filmen aus Hollywood. Um möglichst schnell dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen, wurde das Filmstudio München Geiseltal in Betrieb genommen, um es für die Synchronisation von amerikanischen Publikumserfolgen zu nützen.²⁰¹

Für die Verwaltung der amerikanischen Vorstellungen wurde Erich Pommer, seines Zeichens Filmproduzent in der erfolgreichen Zeit des Weimarer Kinos, als Film Production Control Officer installiert. Konträr zu der Auffassung seiner Auftraggeber, war Pommer an einer raschen Genesung der brachliegenden Industrie interessiert. Ihm ist es zu verdanken, dass die Filmstudios in Tempelhof und Wiesbaden nach ihrer Wiedereröffnung nicht für militärische Zwecke verwendet wurden.²⁰²

Die erste Produktionslizenz unter amerikanischer Kontrolle erging an Josef von Baky für **... und über uns der Himmel** (1947). Zuvor erhielt von Baky die Erlaubnis für eine Firmengründung, welche er in Form der Objectiv – Film umsetzte. Obwohl die amerikanischen Kontrolleure die aufwendigsten bürokratischen Zulassungsbedingungen beschlossen, fanden viele ehemalige Ufa – Mitarbeiter einen Arbeitsplatz. Der Großteil bedeutender deutscher Filmemacher, die vor dem Nationalsozialismus nach Hollywood flüchteten, verzichtete auf eine Rückkehr an ihre alten Wirkungsstätten. Billy Wilder und Peter van Eyck, welche auch in Hollywood zu festen Größen aufstiegen, bekleideten Ämter in der Nachrichtenkontrollabteilung der Militärregierung, die auch für die Verwaltung des Filmschaffens zuständig war. Billy Wilder wurde mit der Aufgabe betraut „ein sinnvolles Modell für die Filmstadt Berlin“²⁰³ zu entwerfen.²⁰⁴

Das Herzstück der amerikanischen Kulturpolitik stellte die Direktive JCS 1067 dar. Mit Hilfe eines Stufenplans, der mit einem Verbot deutscher Informationsmedien und Kultureinrichtungen einsetzte und über detailreiche Prüfungen zu einer

²⁰⁰ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953, S. 387.

²⁰¹ vgl. ebd. S. 385 - 386.

²⁰² vgl. ebd. S. 386.

²⁰³ Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949, S. 61.

²⁰⁴ vgl. Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953, S. 385 – 392.

Wiederinbetriebnahme führte, sollte eine genaue Kontrolle und Überwachung der deutschen Medienlandschaft stattfinden. Nach Ansicht der Amerikaner führte der Weg zur Demokratie über den mahnenden Einfluss von außen. Re-Education und Re-Orientierung durfte den Deutschen nicht alleine überantwortet werden. Auf den Punkt gebracht, benennt diese Einstellung, eine umfangreiche Einflussnahme seitens der Amerikaner, welche die entstehenden, neuen Filmproduktionen betraf. Die aufwendigen und langatmigen Kontrollen führten dazu, dass Filmschaffende der amerikanischen Zone oft die Flucht in liberalere Besatzungszonen antraten.²⁰⁵

3.3.4. Die Deutsche Film Aktiengesellschaft. Sowjetisches Schlaraffenland für deutsche Filmemacher

Für die sowjetische Militäradministration (SMAD) hatte die Instandsetzung des deutschen Filmwesens oberste Priorität. Als einzige der vier Besatzungsmächte, verfügte die SMAD über zielorientierte Pläne einer neuen Filmindustrie, welche wenige Monate nach der Kapitulation Nazi – Deutschlands am 8. Mai 1945, bereits in die Tat umgesetzt wurden. Am 22. November 1945 versammelten sich sowjetische Offiziere, KPD Funktionäre, sowie deutsche Filmschaffende, welche aus dem Exil zurückkehrten, oder aus den Nazigefängnissen befreit wurden, im Hotel Adlon, um über die kinematographische Zukunft Deutschlands zu entscheiden.²⁰⁶

Die Zentralverwaltung für Volksbildung und deren Unterabteilung für Literatur und Kunst, gründete wenige Monate zuvor, unter der engagierten Mithilfe von Herbert Volkmann, Carl Haacker und des Regisseurs Kurt Maetzig das Filmaktiv. Diese Vereinigung sollte alle nötigen Schritte veranlassen, die für die Wiederinbetriebnahme der deutschen Filmindustrie notwendig waren. Vom Filmaktiv wurde die Wochenschau **Der Augenzeuge** ins Leben gerufen.²⁰⁷

Im darauf folgenden Jahr am 17. Mai 1946, kam es zur Gründung der Deutschen Film Aktiengesellschaft (DEFA), deren Losung darin bestand, Filme mit antifaschistischen – demokratischen Gehalt, entgegen alter Ufa Etiketten zu produzieren. Gleichzeitig erfolgte die

²⁰⁵ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. 65 – 70.

²⁰⁶ vgl. Bathrick: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino. Hrsg. Schenk. S. 81.

²⁰⁷ vgl. Poss, Ingrid: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA. Berlin: Links. 2006. S. 20.

Auflösung des Filmaktivs.²⁰⁸

Als Produktionsstandorte standen die Filmstudios in Johannisthal und die Althoff Ateliers zu Verfügung. Ende 1947, Anfang 1948 wurde der Zugang zu den bis zu diesem Zeitpunkt von den Sowjets gesperrten Ufa Studios genehmigt.²⁰⁹

Obwohl die SMAD auch sowjetische Filme für den deutschen Markt synchronisieren ließ, galt das Hauptinteresse den Produktionen der DEFA, welche sich nicht nur durch ihre qualitativen Ansprüche auszeichneten, sondern auch auf dem Feld der Vergangenheitsbewältigung experimentierten. Mittels ernster Stoffe, die in einem künstlerischen Rahmen gesetzt wurden, sollte eine kritische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und deren Erbschaft stattfinden.²¹⁰

Die erste Lizenz wurde an Wolfgang Staudte für **Die Mörder sind unter uns** (1946) vergeben. Der sowjetische Kulturoffizier Alexander Dymshitz genehmigte das Projekt, welches zuvor noch von den Amerikanern abgelehnt wurde. Die Premiere fand am 15. Oktober 1946 in der Berliner Staatsoper statt. Am gleichen Tag begann auch die Vollstreckung des Nürnberger Urteils. Mit insgesamt 5,25 Millionen Zuschauern war der Film ein ausgesprochener Erfolg. Die aktive, unterstützende Filmpolitik der Sowjets stieß bei den alliierten Verbündeten nicht gerade auf großes Verständnis. Vor allem die Amerikaner beurteilten die Filmpolitik als zu großzügig.²¹¹

Übertroffen wurde dieser Erfolg von dem ein Jahr später produzierten **Ehe im Schatten** (1947). Unter der Regie von Kurt Maetzig wurde der Leidensweg eines so genannten ‚Mischehepaares‘, während der Zeit der nationalsozialistischen Verfolgung thematisiert. Der Film wurde in allen vier Sektoren Berlins gezeigt und stieß auf begeisterte Aufnahme. Insgesamt lockte der Film 12 Millionen Zuschauer in die Kinos und war somit der Film, mit dem höchsten Einspielergebnis der DEFA.²¹²

Weitere erfolgreiche Projekte waren, z.B. Gerhard Lamprechts Milieustudie der Berliner Straßen, **Irgendwo in Berlin** (1946) oder auch der 1948 erschienene **Affäre Blum** (1948) von Robert A. Stemmle, der unter anderem versuchte, einen kritischen Blick auf die

²⁰⁸ vgl. Bathrick: *Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino*. Hrsg. Schenk. S. 81-82.

²⁰⁹ vgl. Poss: *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. S. 22.

²¹⁰ vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 5. 1945 – 1953*. S. 365 – 370.

²¹¹ vgl. Gersch, Wolfgang: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative. Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 358 - 360.; siehe auch: Greffrath: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949*. S. 111.

²¹² vgl. Bathrick: *Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino*. Hrsg. Schenk. S. 88.

historischen Ursachen des Nationalsozialismus zu werfen. Weiters zählt auch Wolfgang Staudtes **Rotation** (1949) zu den politisch – engagierten Filmen der DEFA.²¹³

Doch mit der Spaltung Deutschlands kam es auch zu einer Neuorientierung der Aufgabensetzung der DEFA. Man konzentrierte sich fortan auf parteipolitische Propaganda. Der Kalte Krieg, der zu einem Großteil auch auf dem Gebiet der Medien ausgetragen wurde, bestimmte nun die Inhalte der Filmproduktionen.²¹⁴

4. Der italienische Neorealismus

In Anschluss an den Trümmerfilm, soll nun ein Filmgenre näher betrachtet werden, welches im filmwissenschaftlichen Diskurs, immer wieder im Zusammenhang, nicht nur mit dem Trümmerfilm, sondern auch mit dem gesamteuropäischen Nachkriegskino, gestellt und diskutiert wird. Es handelt sich dabei um den italienischen Neorealismus.

Insgesamt betrachtet stellt der Neorealismus eine bedeutende Filmströmung des internationalen Kinos dar. In der Literatur wird die besondere Affinität zum Trümmerfilm oft mit dem Filmbeispiel **Germania anno zero** (1948), auf welches auch in dieser Betrachtung nicht verzichtet wird, belegt. In diesem Exkurs soll untersucht werden, ob man zu recht von Gleichheiten spricht, aber auch in welchen Punkten sich der deutsche und italienische Nachkriegsfilm unterscheiden. Interessant wird in diesem Zusammenhang der Begriff der Realität, betrachtet von einem medienwissenschaftlichen Standpunkt aus, der im folgenden Kapitel 5, noch seine genauere Erwähnung findet. Der Realitätsbegriff erscheint als interessanter Punkt, da sowohl der Trümmerfilm, als auch der Neorealismus, im Nachkriegsalltag ihre Schauplätze fanden, somit auch den zeitgenössischen Umgebungsraum, als Handlungsspielraum wählten. Um sich genauer mit der Materie auseinandersetzen zu können, als auch den Vergleich zum Trümmerfilm anstellen zu können, soll sowohl auf die geschichtliche Verankerung, als auch auf die Ideologie und die Spielformen des Neorealismus eingegangen werden. Diese Betrachtung wurde deshalb gewählt, um mittels einer Gegenüberstellung, das Verständnis für den Trümmerfilm, noch weiter zu vertiefen.

²¹³ vgl. Bathrick: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisort Kino. Hrsg. Schenk. S. 89 – 90.; siehe auch: Toeplitz: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. S. 368- 369.

²¹⁴ vgl. Gersch: Film in der DDR. Die verlorene Alternative. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 363.

4.1. Geschichtliche und politische Dimension des Neorealismus

Vergleicht man diese beiden nationalen Ausprägungen des Nachkriegskinos, so lassen sich auf einen ersten naiven Blick viele Parameter benennen, welche zu der Aussage verleiten, dass sich tatsächlich in beiden nationalen Formen des Nachkriegskinos, parallele Tendenzen finden lassen. Doch bei genauerer Betrachtung, lassen sich nicht nur Unterschiede auf theoretischer, sondern auch auf ästhetischer Ebene feststellen. Im Unterschied zum deutschen Nachkriegsfilm, wurzelt der italienische Neorealismus bereits in Zeiten von Mussolinis faschistischer Diktatur. Der Neorealismus an sich, den man nicht nur als Filmgenre begreifen darf, sondern der als eine philosophische Strömung gesehen werden muss, erhält seine ersten theoretischen Ausformulierungen, bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²¹⁵ Aus philosophischer Sichtweise beschreibt er „objective facts independent of human thoughts.“²¹⁶

Anders als in Deutschland, konzentrierten sich die italienischen Faschisten zunächst nicht so stark auf die massenbeeinflussende Wirkung des Mediums Film. Neben der staatlichen Firma Luce, welche 1924 gegründet wurde und für die Realisation von Wochenschauen und Kurzfilmprojekten zuständig war, existierte keine nennenswerte Filmproduktion. Das brachliegende Land des italienischen Films wurde, erst durch die Etablierung des Tonfilms wieder befruchtet. Gleichzeitig zu diesem Aufschwung, begann auch Mussolinis Interesse am Film zu steigen. Mittels Auszeichnungen und Zuschüssen wurde die Produktion angekurbelt. Anfang der dreißiger Jahre entdeckte der Faschismus die Möglichkeiten der propagandistischen Nutzung von Film. Mittels Geldprämien für systemkonforme Stoffe und faschistische Propaganda wurde versucht, ideologisch in die Filmlandschaft einzugreifen.²¹⁷

„Schon 1935 entstand in Rom eine Ausbildungsstätte für den Filmnachwuchs das Centro Sperimentale di Cinematografia; hier herrschte jedoch – ebenso wie in den offiziell geförderten studentischen Filmklubs – keineswegs ein faschistischer Geist, so dass das Centro Sperimentale zu einer Anregungsquelle des Neorealismus werden konnte.“²¹⁸

Obwohl die Zensuraufgaben verschärft wurden und sogar vor ausländischen Filmen keinen Halt machten, gelang es den faschistischen Machthabern nicht, die Industrie vollkommen für ihre Absichten zu instrumentalisieren. Ungeachtet der faschistischen

²¹⁵ vgl. Sorlin, Pierre: Italian national cinema, 1896 – 1996. London: Routledge. 1996. S. 89

²¹⁶ ebd. S. 89.

²¹⁷ vgl. Gregor, Ulrich/ Enno, Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960. Reinbek bei Hamburg: Rororo-Handbuch. 1986. S. 265 – 268.

²¹⁸ ebd. S. 265.

Propagandatendenzen, besann sich eine Gemeinschaft von Regisseuren auf die „Position eines strengen Formalismus.“²¹⁹ In zahllosen Literaturadaptionen, hauptsächlich Werke des 19. Jahrhunderts, näherten sich Regisseure wie Costellani und Poggiolo den Themen auf einer sowohl dokumentarischen, als auch Bild betonten Ebene an. Man versuchte mittels der Filme die Wahrhaftigkeit des Moments zu erfassen und die Geschichte realistisch, eingefangen von ausdrucksstarken Kameraaufnahmen, darzustellen. Es erfolgte eine Hinwendung zu kunstvollen Bildern, gezeichnet durch die Kamera.²²⁰

Maßgeblichen Einfluss hatte auch die junge italienische Filmkritik, welche sich nicht nur auf theoretischer Ebene betätigte, sondern auch in das Feld der praktischen Filmgestaltung vorstieß. Eine ihrer Hauptforderungen bestand darin, „den Film nicht nur der konkreten, alltäglichen Wirklichkeit, sondern auch der Gesellschaft anzunähern, ihn zu einem Spiegel, ihrer sozialen Verfassung zu machen.“²²¹ Somit waren die wichtigsten Positionen des Neorealismus, bereits in Zeiten von Unterdrückung und Repression formuliert. Unter diesen Gesichtspunkten sollten in weiterer Folge, nach der Zerschlagung des Regimes, Filme wie Vittorio de Sicas **Lordi di biciclette** (1948), Roberto Rossellinis **Germania anno zero** (1948), oder auch Luchino Viscontis **La Terra trema** (1948) entstehen, die bis heute als Höhepunkt des italienischen Nachkriegskinos gelten.²²²

Da auch unter der Medienkontrolle noch immer kleine, independente Produktionsunternehmen auf dem Markt operierten,²²³ „wahrte sich der italienische Film auch unterm Faschismus eine gewisse thematische Vielseitigkeit, in den letzten Jahren konnten sogar Filme entstehen, die bereits den neorealistischen Stil der Nachkriegszeit vorwegnahmen.“²²⁴

Mit dem Ende Mussolinis Herrschaft, fanden sich die italienischen Filmschaffenden in einer ähnlichen Situation wieder, wie ihre deutschen Kollegen. Neben dem Ressourcenmangel, standen sie auch der zerstörten Infrastruktur gegenüber. Die vom Krieg beschädigten Studios konnten nicht benutzt werden, ein Grund, der die Filmleute hinaus auf die Strassen der Städte und Dörfer trieb. Unter Einflüssen und Anregungen der Widerstandsbewegung und anderen oppositionell - liberalen Kräften, kehrte man den faschistischen Traditionen nun ganz den Rücken und begann die Ereignisse und Geschichten der Strasse in den Mittelpunkt der filmischen Betrachtung zu rücken. Ähnlich wie in Deutschland blieb die Begeisterung für

²¹⁹ Gregor/ Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960, S. 268.

²²⁰ vgl. ebd. S. 268.

²²¹ ebd. S. 270.

²²² vgl. ebd. S. 270 – 273.

²²³ vgl. S. 265.

²²⁴ ebd. S. 265.

kritische, zeitbezogene Betrachtungen nicht lange bestehen. Schon bald flüchtete sich auch das italienische Kinopublikum in die Scheinrealität politisch unbedenklicher, ökonomisch erfolgreicher Filme.²²⁵

Ein weiterer Umstand, der dem neorealistischen Film einen schweren Stand bescherte, war das Aufrechterhalten des faschistischen Zensurgesetzes, auch nach 1945, welches „staatsfeindliche und klassenkämpferische Tendenzen“ sowie die „Gefährdung der öffentlichen Sicherheit unter Verbot stellte.“²²⁶ Durch weitere politisch - motivierte Eingriffe und Kompetenzübernahmen, vor allem von Seiten des konservativen Lagers, wurde versucht die revolutionären Tendenzen des Neorealismus, auf sozialistischer Ebene einzuschränken.²²⁷

4.2. Theoretische Positionen des Neorealismus und seine Abgrenzung zum Trümmerfilm

Wie man bereits mittels der geschichtlichen Betrachtung des Neorealismus feststellen kann, ist die Kluft zwischen deutschen und italienischen Nachkriegskino größer, als das einem die Literatur glauben machen möchte. Anhand der Herausarbeitung theoretischer Punkte des neorealistischen Filmverständnisses, soll nun auch der Unterschied auf ideologischer Ebene genauer betrachtet werden.

Eine Parallele, welche in der Gegenüberstellung von Neorealismus und Trümmerfilm immer wieder gezogen wird, besteht in dem Argument, dass bei beiden nationalen Ausprägungen des Nachkriegsfilms der Originalschauplatz eine wichtige Rolle spielt. Bei dieser Betrachtung muss jedoch beachtet werden, dass die Filmschaffenden mit unterschiedlichen Intentionen in den Ruinen und Strassen ihrer zerstörten Städte drehten. Während die Trümmerkulisse bei den Deutschen als Metapher für die seelische Trostlosigkeit, der Protagonisten verwendet wurde, sind sie im italienischen Film, stets um ihrer selbst Willen in Szene gesetzt.²²⁸ Im Vordergrund steht stets der Blick auf die zeithistorische Gegenwart, anders ausgedrückt „eine realistische Stilisierung des Stadtalltags.“²²⁹ Zwischen den deutschen Trümmern werden Geschichten über Schicksale und innere Orientierungslosigkeit erzählt, während in Italien das Leben im Raum der Strasse im

²²⁵ vgl. Gregor/ Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960, S. 266.

²²⁶ ebd. S. 266.

²²⁷ vgl. ebd. S. 266.

²²⁸ vgl. Kirchmann, Kay: Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaft nach 1945. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 281 – 285.

²²⁹ Bruno, Giuliana: Architektur und das bewegte Bild. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 120.

Blickpunkt steht. Die Italiener kehrten ihren Filmstudios nicht nur auf Grund von kriegsbedingtem Ressourcenmangel den Rücken, sondern auch, weil sie in den Strassen der Städte und Dörfer ein unglaubliches Potential von realistischen Filmstoffen vorfanden. Die Urbanität, das Straßenleben, das Leben im öffentlichen Raum entfaltet sich zu einer stetigen Quelle für neue Geschichten.²³⁰ Vor allem sollten Originalschauplätze, als „Orte des realen Geschehens“²³¹, in Verbindung mit der Besetzung von Laiendarstellern, die angestrebte Realitätsdarstellung noch unterstreichen. Besonders der Einsatz von Laiendarstellern, zumeist Leute, die in den gezeigten Städten und Dörfern lebten, sollte die „Echtheit der Milieuzeichnung“²³² suggerieren²³³. „In der Stadt wo niedergerissen oder wiederaufgebaut wird, lässt der Neorealismus eine Vielzahl beliebiger Räume entstehen – urbane Geschwüre entdifferenziertes städtisches Gewebe, unbebautes Gelände.“²³⁴

Diese Hinwendung zum öffentlichen Geschehen und damit verbundenen Themenkomplexen, impliziert ein weiteres Kernthema des Neorealismus: „Die Verbundenheit des Menschen mit seinem sozialen Milieu und mit der Natur.“²³⁵ Im Mittelpunkt der Filmhandlungen stehen keine fiktiven Charaktere der Mittel- und Oberschicht, so wie es im deutschen Nachkriegsfilm oft der Fall war²³⁶, sondern die alltäglichen Begebenheiten und Schicksale des durchschnittlichen kleinen Mannes. Es handelt sich dabei aber nicht immer um Einzelschicksale, zumeist ist eine Gemeinschaft oder eine ganze Sippschaften betroffen. Hauptsächlich wird der tägliche Kampf gegen Repressionen und Benachteiligungen thematisiert. Die Figuren sind konfrontiert mit der geschichtlichen und gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit und haben die Verantwortung für ihr Schicksal in eigener Hand.²³⁷ Doch bei all dem Leid, „gibt es aber auch Hoffnung, Menschen die träumen, menschliche Empfindungen, Zuneigung, Liebe, Freundschaft, Opferbereitschaft.“²³⁸ Trotz aller Schicksalsschläge arbeiten die Protagonisten unermüdlich an ihren Träumen, Vorstellungen und setzen sich auch gegen die Obrigkeit zur Wehr.²³⁹ Ihre Kraft für diese Kämpfe ziehen sie

²³⁰ vgl. Kirchmann: Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaft nach 1945. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Böhn/Mielke. S. 281 – 285.

²³¹ Korte/ Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 17.

²³² ebd. 17.

²³³ vgl. ebd. S. 14 – 17.

²³⁴ Bruno: Architektur und das bewegte Bild. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Eue. S. 120.

²³⁵ Gregor/Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960. S. 271.

²³⁶ vgl. Thiele: Die Lehren aus der Vergangenheit: Rotation (1949). Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 138.

²³⁷ vgl. Korte/ Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 17 – 18-

²³⁸ ebd. S. 17.

²³⁹ vgl. ebd. S. 18.

aus ihrer „elementaren Naturverbundenheit, familiären, sozialen Beziehungen oder politischer Überzeugung.“²⁴⁰

Auch an dieser Stelle manifestiert sich ein Unterschied zum Trümmerfilm, dessen Protagonisten in den meisten Fällen verlorene Charaktere sind, die sich bereits selbst aufgegeben haben, oder Charaktere, welche mit einer schon schier übermenschlichen, anders ausgedrückt übertriebenen, Menschlichkeit ausgestattet sind, so dass sie ohne Probleme und Verluste, die Zeit des Nationalsozialismus überstehen konnten und sogar noch in der Lage waren gegen Ungerechtigkeiten zu kämpfen. Selbst die engagiertesten Filme aus den deutschen Produktionsstätten, konnten auf thematischer Ebene nur schwer mit den italienischen Produktionen mithalten.²⁴¹

Entsprechend den Etiketten der politischen Sachlichkeit, wie man sie aus den Filmen der Sowjetunion, der 1910 und 1920iger Jahre kennt, oder aber auch aus Filmen der deutschen Arbeiterbewegung um 1933, versuchten die Regisseure des Neorealismus ein kritisches, politisches Bewusstsein, der Rezipienten herauszubilden. Die Rezipienten sollten durch die kommunizierten Botschaften der Filme, sensibilisiert werden, für gesellschaftliche und soziale Probleme, der alltäglichen Realität. Durch detailliert gezeichnete Charaktere, sollte eine „psychologische Einfühlung“²⁴² in die Protagonisten ermöglicht werden. Dem Prinzip der kathartischen Säuberung, nach Aristoteles, folgend, sollten die Zuschauer mittels mitfühlen mit den Charakteren, zu einer abgeänderten Haltung der Wirklichkeit gegenüber, bewegt werden.²⁴³

Zusammenfassend kann man festhalten, dass der italienische Film sein Programm der „ungeschminkten Wirklichkeitserfassung und der dokumentarischen Kamera“²⁴⁴ konsequenter verfolgte, als der deutsche Nachkriegsfilm, der zwar mit Filmen wie **Die Mörder sind unter uns** (1946) in eine ähnliche politische Richtung tendierte, dessen kritisches Bewusstsein, aber nach kurzer Zeit zu Gunsten einer ‚wir waren doch alle Opfer des Nationalsozialismus‘ Haltung, verflachte. Nicht zu unrecht wird der Neorealismus als eine der wichtigsten Strömungen des europäischen Nachkriegskinos verstanden.²⁴⁵

²⁴⁰ Korte/ Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 17.

²⁴¹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 112 – 114.

²⁴² Korte/ Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Faulstich. S. 18.

²⁴³ vgl. ebd. S. 18.

²⁴⁴ Gregor/Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960. S. 273.

²⁴⁵ vgl. Sorlin, Pierre: European cinemas, European societies 1939 – 1990. London: Routledge. 1991. S. 117.

„In Westdeutschland gab es lediglich in den ersten Jahren nach 1945 einige wenige gutgemeinte Versuche, ‚die Vergangenheit zu bewältigen‘, die Gegenwart zu bewältigen ist nie versucht worden. Der Neorealismus, jene Kunstströmung, mit der der italienische Film die faschistische Erbschaft der ‚weißen Telefone‘ ausschlug, jener geistige und künstlerische Befreiungsakt hat in Deutschland zu keiner Zeit eine Chance gehabt.“²⁴⁶

4.3. Germania anno zero (1948). Ein Blick von außen auf die deutsche Seele

Der Hauptgrund warum der Neorealismus in theoretischen Betrachtungen immer wieder in der Nähe des deutschen Nachkriegsfilms gesehen wird, ist Roberto Rossellinis Film **Germania anno zero** (1948). Der in den Trümmerwüsten der zerstörten Hauptstadt Deutschlands gedrehte Film intendierte „eine Art Momentaufnahme der deutschen Gesellschaft filmisch festzuhalten und zu vermitteln.“²⁴⁷ Die Handlung des Films, wurde von der Kritik abgelehnt, da sie einen eindeutigen fiktionalen Gehalt hatte und nicht wie es neorealistische Tradition war, der Wirklichkeit entnommen wurde. Ein wesentliches Dogma des Neorealismus, nämlich die „Wahrheit nicht aus der Rekonstruktion, sondern aus den Ereignissen selbst sprechen zu lassen“²⁴⁸ schien konterkariert. Neben der erdachten Geschichte wurde aber auch das optische Erscheinungsbild des Films, welches als zu lebensfremd und expressiv aufgefasst wurde, diskreditiert.²⁴⁹

Neben der, dem filmischen Expressionismus entnommene, Lichtgestaltung der Schauplätze und Personen, wurde auch die Kameraführung, welche nicht mit den für den Neorealismus typischen Einstellungsgrößen Totale und Halbtotale operierte, sondern sich in Nah- und Großaufnahmen den Protagonisten und Drehorten annährte, kritisiert.²⁵⁰

Dennoch wurde in neorealistischer Sichtweise, der Film als Abbild und somit auch als dokumentarische Untersuchung der deutschen Nachkriegszeit, verstanden. Ein interessanter

²⁴⁶ Kochenrath, Hans-Peter. zitiert. nach Kaindl, Kurt: „Er geht an der Zeit nicht vorbei...“ Realitätsdarstellung und Vergangenheitsbewältigung im österreichischen Film. Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik. Hrsg. Hans Heinz, Fabris. Wien; Graz: Böhlau. 1988. S. 138.

²⁴⁷ Schrey, Dominik: Filmen, was vorher und was nachher kommt... Erinnerung in Roberto Rossellinis *Germania anno zero*. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Hrsg. Andreas, Böhn/Christine, Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 289.

²⁴⁸ Gregor/Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960. S. 273.

²⁴⁹ vgl. ebd. S. 276.; siehe auch: Schrey: Filmen, was vorher und was nachher kommt... Erinnerung in Roberto Rossellinis *Germania anno zero*. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Hrsg. Böhn/ Mielke. 298.

²⁵⁰ vgl. Schrey: Filmen, was vorher und was nachher kommt... Erinnerung in Roberto Rossellinis *Germania anno zero*. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Hrsg. Böhn/ Mielke. S. 298.

Punkt in der Betrachtung des Films, stellt der Umstand dar, dass der Film in Deutschland keine begeisterte Aufnahme fand. Eine auswärtige Ansicht der jüngsten, düsteren Vergangenheit des Landes war nicht erwünscht. In Deutschland selbst wurde der Film erst Jahre nach seiner Fertigstellung rezipiert, wahrscheinlich auch aus dem Grund, dass er auf einen verklärenden Blick in die Vergangenheit, sowie auf die Suche nach dem guten Menschen, welcher trotz Unterdrückung durch den Nationalsozialismus, seine Menschlichkeit nie verlor, verzichtete, wie es der deutsche Nachkriegsfilm tat.²⁵¹

Mit dokumentarisch - anmutenden Kameraaufnahmen zeichnet der Film, den Alltag einer selbstüchtigen und erbarmungslosen Gesellschaft, bedingt durch die Verluste des Krieges nach, in der nur die Herzlosen, eine Chance zu überleben haben. Vor allem aber wird an den Hauptcharakteren versucht²⁵², „die gesamte Korruptiertheit des sozialdarwinistischen Weltbilds des nationalsozialistischen Systems auszudrücken – und dessen Fortbestehen auch nach der deutschen Kapitulation aufzuzeigen.“²⁵³

Ein weiterer Grund für die Ablehnung dürfte darin bestehen, dass der Hauptcharakter, der Junge Edmund, seinen schwerkranken Vater, auf Betreiben seines Lehrers, einen homosexuellen Altnazi, der ihm in Sinne der faschistischen Weltanschauung erzogen hatte, tötet. Verblendet von nietzscheanischen Gedankengut, und irregeleitet durch die Lehren des Lehrers, der die Existenzberechtigung von Kranken und Schwachen, ganz in nationalsozialistischer Tradition, leugnet, vollstreckt Edmund an seinem Vater „den Akt der Euthanasie“²⁵⁴, eine nationalsozialistische Tötungsmethode. Verstoßen von Bruder, Schwester und dem Lehrer, der ihn in diese Lage gebracht hatte, wandelt Edmund verloren durch die Ruinen des zerstörten Berlins, bis er den Tod in einem Sprung von einem zerstörten Haus findet.²⁵⁵

Noch zu präsent war der Nationalsozialismus in den Köpfen der deutschen Bevölkerung, als dass man mit den Begriffen Euthanasie und Vätermord wertfrei hätte umgehen können. Die Erinnerung an das Dritte Reich und all seine Schrecken, blockierte die Rezeption von **Germania anno zero** (1948). Weder eine positive Botschaft, noch die Versöhnung mit der NS Vergangenheit, wie sie gerne im deutschen Trümmerfilm kommuniziert wurde, ist in diesem Film zu finden. Ganz in neorealistischer Tradition wird

²⁵¹ vgl. Schrey: *Filmen, was vorher und was nachher kommt.... Erinnerung in Roberto Rossellinis Germania anno zero. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity.* Hrsg. Böhn/Mielke. S. 289 – 290.

²⁵² vgl. Gregor/Patalas: *Geschichte des Films 2. 1940 – 1960.* S. 277.

²⁵³ Schrey: *Filmen, was vorher und was nachher kommt.... Erinnerung in Roberto Rossellinis Germania anno zero. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity.* Hrsg. Böhn/Mielke. S. 299.

²⁵⁴ Töteberg, Michael: *Metzler – Film – Lexikon.* Stuttgart [u.a.]: Metzler. 2005. S. 252.

²⁵⁵ vgl. ebd. S. 252 – 253.

der deutschen Gesellschaft ein Spiegel vorgehalten, der ein Bild der Kontinuität zeigt, die Kontinuität des Nationalsozialismus, der es still und heimlich schaffte sich in die deutsche Nachkriegsgesellschaft zu retten.²⁵⁶

Wie bereits weiter oben herausgearbeitet wurde, unterscheiden sich die beiden Spielformen des Nachkriegskinos in Deutschland und Italien deutlicher, als das so manche theoretische Betrachtung, glauben machen möchte. Auch an Hand des Filmbeispiels **Germania anno zero** (1948), lässt sich dieser Standpunkt verdeutlichen. Unabhängig von diversen Unterschieden, sollte diese Betrachtung, aber auch dazu dienen, den Themenkomplex Trümmerfilm aus einer vergleichenden Perspektive zu analysieren. Mit vergleichender Perspektive, ist die Gegenüberstellung zum Neorealismus gemeint. Interessant ist dieser Vergleich insofern, da es sich um Nachkriegsfilme zweier Nationen handelt, die beide mit dem Faschismus konfrontiert waren, ihn jedoch unterschiedlich, nach dem Zusammenbruch des jeweiligen Regimes, verarbeiteten.

5. Der Realitätsfaktor im Spielfilm

Da beide nationalen Ausprägungen des Nachkriegskinos, sowohl der deutsche Trümmerfilm, als auch der italienische Neorealismus, die Filmhandlungen auf einer gegenwartsbezogenen Ebene etablieren, erscheint in diesem Zusammenhang, eine Betrachtung des Begriffs der Realität, im Spielfilm von Bedeutung. Der Begriff der ‚gegenwartsbezogenen Ebene‘ verweist auf die durch Kriegszerstörung, beschädigten Städte und Gemeinden, vor deren Hintergrund die Geschichten der Filme, inszeniert wurden. Hierbei soll jedoch nicht nur die Realität des abgebildeten Filmbildes diskutiert werden, sondern auch was das Medium, in diesem Zusammenhang Film, über die Gesellschaft in der es produziert wird, aussagt. „Jeder Film reflektiert seine Entstehungsbedingungen und sein Verhältnis zur Wirklichkeit. Dies ist eine Rezeptionsbedingung des Films, die aus seiner photographischen Herkunft zu folgern ist.“²⁵⁷

Aufgrund verschiedenster Produktionsbedingungen, einerseits zerstörte Infrastrukturen, andererseits ideologische Veränderungen bzw. Kontinuitäten, die sich im fertigen Filmprodukt widerspiegeln, wird auch eine Realität abgebildet, welche erst hinter der

²⁵⁶ vgl. Schrey: Filmen, was vorher und was nachher kommt.... Erinnerung in Roberto Rossellinis *Germania anno zero*. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Hrsg. Böhn/Mielke. S. 301 – 308.

²⁵⁷ Kaindl: „Er geht an der Zeit nicht vorbei...“ Realitätsdarstellung und Vergangenheitsbewältigung im österreichischen Film. Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik. Hrsg. Fabris. S. 134.

inszenierten Realität des Drehbuchs zum Vorschein kommt.²⁵⁸ Kurz gesagt: der Alltag in zwei vom Krieg zerstörten Ländern und die damit verbundenen Hoffnungen und Träume der Menschen.

Die Filme der beiden Länder, näherten sich auf unterschiedliche Weise dem Realitätsbegriff an. Während in Italien sich der authentische Blick der Spielfilmkamera auf das Leben und dessen reale Schicksale, verdeutlicht durch die Besetzung mit Laiendarstellern, an Originalschauplätzen, konzentrierte²⁵⁹, wurde in Deutschland die gegenwärtige Trümmerkulisse als Hintergrund für die Inszenierung von Anliegen und Hoffnungen einer ganzen Nation genutzt.²⁶⁰ Man hatte den Wunsch dem Trümmeralltag mittels Ablenkung zu entkommen.

In neorealistischer Sichtweise ist der Film selbst von sekundärer Bedeutung, die Realität hat gegenüber dem künstlerischen Produkt Vorrang. Dem inhaltlichen Gehalt, wird eine größere Bedeutung zugeschrieben, als der künstlerischen Ausgestaltung.²⁶¹

Jedoch soll gleich an dieser Stelle erwähnt werden, dass „Realismus im Film ein unsicherer, verwaschener Begriff ist.“²⁶² Die Betrachtung des Realitätsbegriffes auf philosophischer Ebene, würde genug Stoff für eine eigene Abhandlung vorweisen, deshalb soll in diesem Zusammenhang auf Standpunkte des Realitätsbegriffes aus film- bzw. medienwissenschaftlicher Sichtweise eingegangen werden.

Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive werden Medien, z.B. bei Schulz als Weltbildapparate²⁶³ definiert, welche als Teil des kommunikativen Systems der Gesellschaft, damit betraut sind, „Realität zu konstruieren.“²⁶⁴ Tatsachen und Begebenheiten des gesellschaftlichen Geschehens werden selektiert, bearbeitet und in weiterer Folge erklärt.²⁶⁵ Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass es sich nie um eine wertfreie Betrachtung der abgebildeten Ereignisse handelt. Schon durch die Selektion der Motive und Geschehnisse, durch Regisseur und Kameramann, welche mit der Kamera aufgenommen

²⁵⁸ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949, S. 10 – 13.

²⁵⁹ vgl. Korte/ Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960, Hrsg. Faulstich, S. 17.

²⁶⁰ vgl. Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“, S. 42.

²⁶¹ vgl. Monaco: Film verstehen, S. 422.

²⁶² ebd., S. 425.

²⁶³ vgl. Schulz, Rüdiger zitiert nach: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft, Wien [u.a.]: Böhlau, 1998, S. 270.

²⁶⁴ Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas zitiert nach: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft, Wien [u.a.]: Böhlau, 1998, S. 270.

²⁶⁵ vgl. Burkart: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft, S. 270.

werden, entsteht ein subjektiver Ausschnitt der Realität, welcher aus seinem Gesamtzusammenhang gerissen wird.²⁶⁶

Im Falle des Spielfilms kommen noch die Parameter Drehbuch und Inszenierung hinzu, welche den fiktionalen Gehalt eines Filmes konstruieren. Dadurch kann auch die Realität in „Reinkultur“²⁶⁷ nicht wahrgenommen werden, es handelt sich um eine einseitige Illustration.²⁶⁸ Natürlich lässt sich an diesem Punkt feststellen, dass es sich bei einer Filmhandlung stets um eine inszenierte Wirklichkeit handelt, die jedoch im Falle des Nachkriegsfilms, durch seine zeitbezogenen Abbildungen, des alltäglichen gegenwärtigen Lebens verdichtet wird.²⁶⁹

Wenn in diesem Zusammenhang die Worte ‚inszenierte Wirklichkeit‘ in den Diskurs integriert werden, muss auch ein sinnverwandtes Wort, nämlich ‚Fiktion‘, seine Erwähnung finden, da jenes auch einen wichtigen Parameter des Kinoerlebnisses darstellt. Laut Definition versteht man unter Fiktion, „etwas was nur in der Vorstellung existiert.“²⁷⁰ In Christian Metz Verständnis wird die Fiktion als wichtiger geschichtlicher und gesellschaftlicher Indikator benannt.²⁷¹

„Die Grundlage jeder Fiktion bildet das dialektische Verhältnis zwischen einer realen und einer imaginären Instanz, und diese ist damit beschäftigt, jene nachzuahmen: Die Darstellung auf reale Materialien und Handlungen, und nur das Dargestellte ist im eigentlichen Sinne fiktional.“²⁷²

Daraus lässt sich schließen, dass die Fiktion eines Films, aus den vom Drehbuchautor, konstruierten Figuren entsteht.²⁷³ Die von den Figuren dargestellten, „realen Handlungen zielen darauf Irreales heraufzubeschwören.“²⁷⁴ Die Fiktion des Films, wird als die „quasi reale Präsenz dieses Irrealen verspürt.“²⁷⁵

Weiters darf in diesen Überlegungen auch nicht vergessen werden, dass sich die Ebene der in Szene gesetzten Spielfilmrealität, nicht von der dokumentarischen Ebene, die ihr

²⁶⁶ vgl. Burkart: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft S. 271 – 272.

²⁶⁷ ebd. S. 270.

²⁶⁸ vgl. ebd. S. 270.

²⁶⁹ vgl. Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 49.

²⁷⁰ Wermke, Matthias/ Annette, Klosa: Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim: RM Buch und Medien Vertrieb GmbH. 2001. S. 312.

²⁷¹ vgl. Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publ.. 2000. S. 62.

²⁷² ebd. S. 62-63.

²⁷³ vgl. ebd. S. 63.

²⁷⁴ ebd. S. 63.

²⁷⁵ ebd. S. 63.

innewohnt, separieren lässt. Verbunden werden diese beiden Ebenen, durch permanent vorhandene, jedoch nicht bewusst registrierte Wünsche der Filmschaffenden. In diesem Zusammenhang, ist von Interesse, wer etwas, in einem bestimmten Moment, auf eine bestimmte Art und Weise filmt, bzw. auch was nicht gefilmt wird. Dieser Linie folgend muss festgehalten werden, dass „sowohl der Dokumentar- als auch der Spielfilm nicht mehr, als eine historische Inszenierung in Szene [...] setzen.“²⁷⁶ Es handelt sich nicht um ein filmisches Abbild der Wirklichkeit, sondern um das „Bild eines Bildes.“²⁷⁷ Das Medium Film, repräsentiert Wünsche und Sehnsüchte eines gewissen, zeitlich und örtlich definierten Raumes, welche die in der Fiktion des Drehbuches, etablierte Realität konstruieren.²⁷⁸ Anders formuliert: „Realistische Kunst gibt ein künstlerisches Bild eines bestimmten Ausschnitts unserer Realität“²⁷⁹ wieder.

Da bereits festgehalten wurde, dass der Spielfilm Realität konstruiert, könnte man an diesem Punkt die Diskussion bereits verwerfen, mit dem Argument, dass eine Abbildung der Realität durch den Spielfilm nicht möglich sei. Hierin besteht auch ein Argument der Wissenschaft, die dem Spielfilm seine Brauchbarkeit als geschichtliche Fundgrube abspricht.²⁸⁰ In diesem Zusammenhang muss jedoch auf die Qualitäten des Mediums, die technisierte Bildherstellung, verwiesen werden. Durch die Exaktheit der Darstellung und die resultierende Fusion mit der Realität, ergibt sich ein besonderes „Zeichenverhältnis.“²⁸¹ Während Photographie oder auch Dokumentarfilm, wie der Name schon impliziert, als authentische Abbildungen der Wirklichkeit verstanden werden, zeichnet sich der Spielfilm durch sein angebotenes „Identifikationsangebot für den Zuschauer“²⁸² aus, welches „in der unmittelbaren Rezeption und in der Erinnerung die Grenzen zur außerfilmischen Wirklichkeit“²⁸³ verzerrt darstellt. Durch die wirklichkeitsgetreue Abbildungsleistung, welche fotografische Medien herstellen, entstehen bei der Rezeption, Assoziationen zur Realität.²⁸⁴

Die Ebene des Filmbildes, genauso wie die Photographie, funktioniert nicht unabhängig von ihrer optischen Bedeutung. Es besteht stets eine Referenz zu anderen visuellen Zeichen. Die Imagination und das Authentische, zwei Grundkonstanten eines jeden Bildes, werden bei

²⁷⁶ Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit: eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 46.

²⁷⁷ ebd. S. 46

²⁷⁸ vgl. ebd. S. 45-46.

²⁷⁹ Thal, Ortwin: Realismus und Fiktion. literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. Dortmund: Nowotny. 1985. S. 90-91.

²⁸⁰ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 12.

²⁸¹ Kaindl: „Er geht an der Zeit nicht vorbei...“ Realitätsdarstellung und Vergangenheitsbewältigung im österreichischen Film. Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik. Hrsg. Fabris. S. 133.

²⁸² ebd. S. 133.

²⁸³ ebd. S. 133.

²⁸⁴ vgl. ebd. S. 133.

der Betrachtung des Bildes, durch den Rezipienten, geistig – logisch von einander getrennt. Ohne diese Trennung bei der Rezeption, kommt es zu einer Vermischung von wirklichen und fiktionalen Gehalt der Bilder. Ebenso wird das visuelle Erinnerungsvermögen des Rezipienten aktiviert. Bei der Betrachtung eines Bildes, werden entsprechende optische Erinnerungen aus dem Gedächtnis abgerufen. Man erstellt sozusagen eine geistige Referenz, aus dem eigenen Erinnerungsfundus, zu dem betrachteten Bild. Es erfolgt eine Konnexion realer, geschichtlicher Geschehnisse, mit den Erinnerungen der Rezipienten.²⁸⁵

An diesem Punkt sind die Ausführungen von André Bazin, seines Zeichens Filmtheoretiker, von Interesse, in denen er eine einfache Beziehung zwischen Film und Realität postuliert. Er beschreibt das Medium Film, als eine „Asymptote der Realität“²⁸⁶, als eine erdachte Gerade, welche sich auf die räumliche Gerade der Wirklichkeit zu bewegt, sie aber zu keinem Zeitpunkt tangiert. In Bazins Verständnis intensivieren, foto- bzw. filmspezifische Gestaltungstechniken, wie die Tiefenschärfe des aufgenommenen Bildes, die Filmrezeption.²⁸⁷

Unter Tiefenschärfe versteht man den Ausschnitt des exponierten Films, der über eine „scharf abgebildete Tiefenzone“²⁸⁸ verfügt. Mittels dieser Technik lassen sich in Filmbildern, unter anderem so genannte Vordergrund – Hintergrundkompositionen erstellen, welche durch ihre Schärfenverlagerung, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wecken. Die Schärfenverlagerung ist nur eines, einer ganzen Palette von technischen Mitteln, welche den Rezeptionsprozess intensivieren.²⁸⁹

„Im Moment der Rezeption ist für den Zuschauer die gesamte filmische Wahrnehmungsanordnung, ihre dispositive Strukturierung abwesend. Die reale Trennung des Zuschauers vom ‚eigentlichen‘ filmischen Raum (dem Leinwandgeschehen) erscheint aufgehoben zugunsten der voraussetzungslosen Begegnung des Individuums mit der Welt.“²⁹⁰

²⁸⁵ vgl. Kaindl: „Er geht an der Zeit nicht vorbei...“ Realitätsdarstellung und Vergangenheitsbewältigung im österreichischen Film. Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik. Hrsg. Fabris S. 137.

²⁸⁶ Monaco: Film verstehen. S. 435.

²⁸⁷ vgl. ebd. S. 435 – 436.

²⁸⁸ Feininger, Andreas: Andreas Feiningers Grosse Fotolehre. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH. 2003. S. 400.

²⁸⁹ vgl. Monaco: Film verstehen. S. 436.

²⁹⁰ Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. Stuttgart: Metzler. 2000. S. 193.

Die technische Beschaffenheit des Mediums, führt den Film „noch näher, noch asymptotischer an die Realität“²⁹¹ heran. Bazins Theorie weiter folgend, lässt sich feststellen, dass die Beschaffenheiten des Filmbildes, wie die soeben erwähnte Tiefenschärfe, den Rezipienten in eine stärkere Beziehung mit dem Filmausschnitt bringt. Somit ist das Verhältnis zur Fiktion des Bildes stärker, als die Wahrnehmung der außerfilmischen Wirklichkeit. Hieraus resultiert das Argument, einer regen, mentalen Haltung auf Seiten des Betrachters, während der Filmrezeption. Das projizierte Bild, in diesem Fall das Filmbild, wird mit Bedeutungszuweisungen des Rezipienten versehen. Schlusspunkt seiner Ausführungen ist, dass die im Film etablierte Realität der Handlung stets hinterfragbar ist, nicht jedoch die Realität des Raumes, in der die Handlung stattfindet.²⁹²

*„Das bedeutet für den Film: Da es dort keine unüberwindliche Wirklichkeit der Gegenwart gibt, folgt, dass nichts uns daran hindern kann, uns in unserer Phantasie mit der sich bewegenden Welt vor uns zu identifizieren, die dann die Welt wird. Identifikation wird so zu einem Schlüsselwort im Vokabular der Filmästhetik. Darüber hinaus ist die einzige unüberwindliche Gegenwart die des Raums. Daher ist die Form des Films aufs engste mit räumlichen Beziehungen verknüpft.“*²⁹³

Wie man bereits gesehen hat, eröffnet einem der Realitätsbegriff im filmwissenschaftlichen Kontext mannigfaltige Interpretationswege und Betrachtungsweisen. Bevor noch auf den bereits weiter oben angeführten Realitätsbegriff im Zusammenhang mit den Produktionsbedingungen von Filmen eingegangen wird, soll noch kurz eine Position von Christian Metz angeführt werden, der ganz in Brechtscher Manier, die Bedeutung des Realismus nicht darin sieht²⁹⁴, „die Wirklichkeit zu reproduzieren, sondern darin, uns zu zeigen, wie die Dinge *wirklich* sind.“²⁹⁵ Laut Metz besteht eine „bedeutsame Unterscheidung zwischen der inhaltlichen Realität eines Filmes und der Realität der Sprache, in der dieser Inhalt ausgedrückt wird.“²⁹⁶

Abgesehen von der im Filmbild kommunizierten Realität, transportiert ein Film auch eine zweite Realitätsebene, die von Interesse ist. Neben der durch das Drehbuch und Inszenierung etablierten Geschichte, ist ein Film immer auch eine Reflexion der Gesellschaft

²⁹¹ Monaco: Film verstehen, S. 436.

²⁹² vgl. ebd. S. 436.

²⁹³ ebd. S. 437.

²⁹⁴ vgl. ebd. S.440.

²⁹⁵ ebd. S. 440.

²⁹⁶ ebd. S. 440.

und Umwelt in der er produziert wird. Im besonderen Fall des deutschen Nachkriegsfilms, kann man schon z.B. durch eine Betrachtung der Identifikationsangebote, welche die Filme auf Ebene der Charaktere vermitteln, Rückschlüsse auf Gesellschaftsmuster jener Zeit ziehen.²⁹⁷ „Gerade in Filmen kommen aber gesellschaftliche Ängste, Träume, Hoffnungen, Enttäuschungen oder Bedürfnisse zur Sprache [...] eher in dem Nichtgezeigten, Zufälligen und Unbeabsichtigten.“²⁹⁸ Durch seine Aufnahmen des Nachkriegsalltags, überliefert der Trümmerfilm interessante Einsichten und Eindrücke einer Nachkriegsgesellschaft, bei denen es sich, wie aus den oben angeführten Betrachtungen hervorgeht, um keine identisch abgebildete Wirklichkeit handelt, aber „sie geben Zugang zu den jeweiligen historischen Werten, Normen und Reflexionen unbewusster kollektiver Wunsch- und Traumvorstellungen oder Frustrationen.“²⁹⁹ Natürlich sei auch an dieser Stelle erwähnt dass, Filmbilder „niemals die ganze Wirklichkeit, sondern nur bewusst oder unbewusst ausgesuchte Bruchstücke eines Ausschnittes einer gesellschaftlichen Wirklichkeit zeigen.“³⁰⁰

II Empirischer Teil

6. Ausstattungsbezogene Filmanalyse

Im folgendem analytischen Teil der Arbeit, soll mittels der theoretischen Positionen, welche bereits herausgearbeitet wurden, zwei Beispiele des deutschen Trümmerfilms genauer untersucht werden. Als Forschungsmethode, wird vom Modell der Filmanalyse nach Lothar Mikos ausgegangen. Bei den Filmen handelt es sich um den DEFA Spielfilm **Die Mörder sind unter uns** (1946) von Wolfgang Staudte und den unter britischer Lizenz entstandenen Film **In jenen Tagen** (1947) unter der Regie von Helmut Käutner.

Die Auswahl der beiden Filme wird einerseits damit begründet, dass sie unter verschiedenen besatzungspolitischen Voraussetzungen entstanden sind, andererseits dass die Filme in filmhistorischer Sichtweise wichtige Positionen einnehmen, im Diskurs über den Trümmerfilm. Weiters werden sich interessante szenenbildtechnische Unterschiede zwischen diesen beiden Produktionen ergeben, welche eine Analyse rechtfertigen. Vor allem aber ihre

²⁹⁷ vgl. Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 10 – 15.; siehe auch: Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 41.

²⁹⁸ Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 41.

²⁹⁹ ebd. S. 42.

³⁰⁰ Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 16.

Entstehung in der unmittelbaren Nachkriegszeit und die damit verbundene engagierte Auseinandersetzung mit der jüngsten politischen Vergangenheit des Landes, rücken die Filme ins Zentrum des Forschungsinteresses, wenn gleich sie auch differierende Wege der Vergangenheitsbewältigung beschreiten. Dem Trümmerfilm wird in der Fachliteratur, immer wieder eine oberflächliche Behandlung der Vergangenheitsthematisierung vorgeworfen. Auch dieser Punkt soll in die Betrachtung mit einfließen, da beide Filme, im Vergleich zu anderen ihrer Gattung, als idealtypische Beispiele der filmischen Vergangenheitsaufarbeitung in Ost- und Westdeutschland gelten. Es ist dabei natürlich auch von Interesse, wie die Filme die Gesellschaft der Nachkriegszeit charakterisieren, bzw. sie in der Trümmerwelt positionieren.

6.1. Darlegung der Forschungsmethode

Den theoretischen Ausführungen Lothar Mikos zur Film- und Fernsehanalyse folgend, lassen sich fünf Kategorien subsumieren, auf welche das Erkenntnisinteresse fokussiert werden kann. Diese Kategorien umfassen Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung, sowie Kontexte. Die Analyse eines Films, kann sich auf nur eine Kategorie beziehen, oder auf mehrere miteinander korrespondierende. So ist z. B. das Erkenntnisinteresse, welches sich auf Ästhetik und Gestaltung richtet, eng verbunden mit dem Forschungsfeld Inhalt und Repräsentation, genauso aber auch mit den Figuren und Akteuren.³⁰¹

Das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit bezieht sich auf das Forschungsfeld Ästhetik und Gestaltung, welches Mikos in die Unterkategorien Kamera, Licht, Montage und Schnitt, Ausstattung, Ton und Sound, Musik, und Spezialeffekte aufgliedert. Die Gesamtheit dieser ästhetischen Gestaltungsmittel übernimmt eine wichtige Funktion bei der Bedeutungsbildung. Die gestalterischen Mittel aktivieren die Aufmerksamkeit der Rezipienten und unterstützen in dieser Funktion die Geschichte, welche der jeweilige Film erzählt. Die Analyse dieser Kategorien, beschäftigt sich folglich damit, wie die erzählte Geschichte dem Zuseher visuell und akustisch zugänglich gemacht wird.³⁰²

Im besonderen Fall dient die Untersuchungskategorie Ausstattung, der Analyse der oben genannten Filme. Es soll untersucht werden, wie die Filme mittels ihrer szenischen Inszenierung, das Bild einer Nachkriegsgesellschaft zeichnen, bzw. auch wie die Filmfiguren in dieser positioniert werden. In diesem Zusammenhang, ist auch von Interesse, welches

³⁰¹ vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2003. S. 39.

³⁰² vgl. ebd. S. 181.

Milieu, durch die gewählten Handlungsorte etabliert wird. Es muss gleich an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Untersuchung der räumlichen Situation der Gesellschaft nicht nur auf die Nachkriegszeit fixiert ist. Während die Handlung von **Die Mörder sind unter uns** (1946) ausschließlich in den Ruinen, einer vom Krieg gezeichneten Stadt stattfindet, führt **In jenen Tagen** (1947), wie der Titel bereits vermuten lässt, auch in die Zeit des unbeschweren, weil intakten urbanen bzw. suburbanen Lebens zurück. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche Räume werden durch die Filmhandlung erschlossen und welche symbolischen Funktionen werden diesen Räumen zugewiesen. Es gilt dieses spezifische filmische Gestaltungsmittel, auf inhaltsbezogene Qualitäten zu überprüfen und gleichzeitig festzustellen, welche Bedeutungsebenen durch jene transportiert werden. Kurz gesagt, es soll der Versuch unternommen werden, die narrative Funktion der Ausstattung herauszuarbeiten.³⁰³

*„Entscheidend ist, dass in der Analyse die Elemente der Ausstattung in Beziehung zur erzählten Geschichte gesetzt werden [...]. Handlungsorte, ihre Ausstattung und die Kleidung der Figuren dienen nicht nur zur Charakterisierung von Ort und Zeit und der Einordnung der Figuren. Sie haben auch ihren eigenen narrativen Wert, indem sie Stimmungen generieren.“*³⁰⁴

An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass die Ausstattungsanalyse, eine selten gebrauchte Form der Filmanalyse darstellt. Während für andere Untersuchungskategorien, wie z.B. Montage, festgelegte Untersuchungspunkte bestehen, im konkreten Fall, wäre dies die Schnittfrequenz, existieren für das Untersuchungsfeld der Ausstattung keine definierten Einheiten. Aus diesem Grund, bedarf es einer selbstständigen Benennung von Untersuchungseinheiten. Dabei erscheint eine Benennung der gewählten Handlungsorte von Bedeutung. Diese sollen wiederum unterteilt werden in Innen- und Außenmotive und gesondert im Verlauf der Analyse betrachtet werden. Dabei soll nicht nur die Bedeutung dieser Schauplätze für die Handlung herausgearbeitet werden, sondern auch das Wechselspiel mit den Protagonisten besprochen werden. Es wird also das Milieu, welches durch die gewählten Schauplätze evoziert wird, untersucht, als auch die damit verbundene szenische Atmosphäre, in der sich die Figuren etablieren. In weiterer Folge werden auch Requisiten, in die Betrachtung mit einbezogen. In diesem Zusammenhang, sind vor allem Requisiten von Interesse, welche die Handlung der Filme vorantreiben.

³⁰³ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 224 – 227.

³⁰⁴ ebd. S. 226.

Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang auch die Frage, nach der optischen Inszenierung des Szenenbildes. Zu diesem Zweck soll mit Hilfe der Untersuchungskategorie Kamera, festgestellt werden, wie die Ausstattung der Filme, visuell in Szene gesetzt wird. Die Bedeutungsgenerierung des Szenenbildes wird maßgeblich von den gewählten Kameraperspektiven beeinflusst. Hierzu wird an exemplarischen Kameraeinstellungen der filmische Blick auf die Kulissen analysiert. Um diese Beschreibungen vornehmen zu können, wird im Folgenden noch eine Zusammenstellung und Erklärung von Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen vorgenommen.

Um alle für die Analyse relevanten Daten zu sammeln und zu dokumentieren, wird auf die zwei geläufigsten Arbeitsmittel der Filmanalyse zurückgegriffen. Das Sequenzprotokoll verzeichnet numerisch und tabellarisch geordnet die einzelnen Handlungseinheiten der Filme, wobei der Inhalt jeder einzelnen Sequenz kurz zusammengefasst wird. Die Dauer der Sequenzen wird mit Hilfe von Minutenangaben, die der Laufzeit des Films entsprechen, festgehalten.³⁰⁵ „Eine Sequenz beginnt bzw. endet in der Regel mit einem Ortswechsel, einer veränderten Figurenkonstellation oder einer Veränderung in der Zeitstruktur der Erzählung.“³⁰⁶ Aus dem Sequenzprotokoll soll sich im Zuge der Untersuchung eine Auflistung der Schauplätze ergeben, welche für die Gesamtanalyse der Ausstattung von immanenter Bedeutung sind. Andererseits gibt das Sequenzprotokoll durch seine Handlungsbeschreibungen, auch einen vertiefenden Einblick in die Geschichte des Films. Auf Grund der protokollierten Laufzeit der Filme, können auch Rückschlüsse auf die Verteilung von Innen und Außenmotive, gezogen werden. Von Bedeutung ist diese Gewichtung für die szenische Gesamtatmosphäre, in der die Figuren etabliert werden. Innenmotive kommunizieren eine andere Atmosphäre, wie Außenmotive, gleiches trifft auch für die Unterscheidung von Stadt- und Landaufnahmen zu.³⁰⁷

Um eine vertiefende Betrachtung analyserelevanter, ausstattungstechnischer Filmgestaltung vornehmen zu können, werden exemplarische Beispielfälle, mittels eines Einstellungsprotokolls betrachtet. Mit dem Einstellungsprotokoll werden die angeführten Einstellungen schriftlich protokolliert. Neben dem szenischen Inhalt, wird in diesem Fall auch die Inszenierung durch die Kamera berücksichtigt. Auf diesen Untersuchungspunkt wird auf Grund der Überlegung des Blickwinkels zurückgegriffen. Entscheidend für die Informationen die ein Film kommuniziert, sind nicht nur die Dinge, die gezeigt werden, sondern auch wie sie

³⁰⁵ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 89.

³⁰⁶ ebd. S. 89.

³⁰⁷ vgl. ebd. S. 89.

gezeigt werden.³⁰⁸ Daran anschließend wird die protokollierte Einstellung auf ihre Ausstattung untersucht. Weiters werden in den Einstellungsprotokollen, auch die Dialoge, falls vorhandenen, notiert. Die Namen der auftretenden Personen, werden mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens abgekürzt. Eine Auflistung der Kürzel, findet sich im Abkürzungsverzeichnis.³⁰⁹ Wird im Analysetext eine Referenz zu einem Dialogteil, oder einer Aussage einer Figur hergestellt, welche nicht in einem Einstellungsprotokoll notiert sind, so werden diese, mittels einer genauen Laufzeitangabe, die der für die Analyse verwendeten DVD³¹⁰ entnommen wurde, zitiert. Es werden nicht alle in die Analyse eingebundenen Sequenzen, extra in einem Einstellungsprotokoll notiert. Es werden „lediglich einzelne Szenen oder Sequenzen, die für die Ziele der Analyse im Rahmen des Erkenntnisinteresses wichtig sind, genauer in einem Einstellungsprotokoll“³¹¹ notiert. Um den analysierten Bildinhalt zu veranschaulichen, werden Standbilder der Filme verwendet. Auf diese wird mittels einer Fußnote verwiesen. Die Abbildungen sind numerisch geordnet, im Abbildungsverzeichnis des Anhangs zu finden.³¹² Für die Bearbeitung der Filme wird ein DVD – Player mit Echtzeitlaufwerk verwendet.

6.2. Kameratechnik

Da das Thema der kameratechnischen Filmgestaltung ein umfassendes Feld darstellt, dem zumeist gesonderte Filmanalysen gewidmet werden, soll im Zuge dieser Aufarbeitung, nur auf die, für diese Untersuchung wichtigen Punkte eingegangen werden. Vor allem wird diese Einführung in die optische Filmgestaltung, deshalb vorgenommen, um die in den folgenden Einstellungsanalysen verwendeten, kameraspezifischen Fachtermini, verständlicher zu machen.

„Grundkategorie [...] ist die Einstellung, die kleinste Einheit des Films: die Abfolge von Bildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und dem Schließen des Verschlusses aufgenommen werden. Die Einstellung kann nach unterschiedlichen Gesichtspunkten

³⁰⁸ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 181.

³⁰⁹ siehe: Anhang S. 139.

³¹⁰ Alle angegebenen Laufzeiten, entsprechen folgenden DVDs:

Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

³¹¹ Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 89.

³¹² siehe: Anhang S. 140.

*bestimmt werden: insbesondere nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und Objektbewegung sowie den Achsenverhältnissen.*³¹³

Mit Hilfe der Kameraoptik werden bewusst Bildausschnitte eingefangen. Die aufgenommenen Bildausschnitte, auch Einstellung genannt, werden ähnlich einem gemalten Ölgemälde, durch einen Rahmen begrenzt. Der Fachjargon spricht in diesem Fall von der „Kadrierung.“³¹⁴ Die Kadrierung spielt bei der Komposition der Kamerabilder eine wichtige Rolle, da durch bewusstes zeigen oder nicht zeigen, gewisser Objekte und Personen, der Zuseher eine Erwartungshaltung entwickelt, welche den weiteren Verlauf der Filmhandlung, zu konstruieren versucht. Gerade im Horrorfilmgenre wird die Vorstellungskraft des Rezipienten, durch bewusstes aus- und einblenden von Bildinformationen aktiviert. Genauso erhält eine Konversation zwischen zwei Protagonisten, eine andere Bedeutung, wenn einer der beiden Gesprächspartner nicht gezeigt wird und seine Stimme nur aus dem Off zu hören ist, als wenn beide Figuren zu sehen sind.³¹⁵

Innerhalb der einzelnen Einstellungen können verschiedene Einstellungsgrößen unterschieden werden, welche sich aus dem Abstand des Kameraobjektivs und dessen Brennweite, zum abgebildeten Objekt oder Protagonisten ergeben.³¹⁶ „Die Brennweite eines Objektivs bestimmt die Größe des Bildes auf dem Film.“³¹⁷ Gleichzeitig legt die Einstellungsgröße, aber auch die Distanz zwischen Rezipient und Filmgeschehen fest. Emotionale Filmmomente, werden zumeist in so genannten Großaufnahmen festgehalten, welche dem Zuseher z.B. ein weinendes Gesicht bildschirmfüllend zeigen und sie/ihn an den Gefühlsregungen der Filmfigur teilhaben lassen.³¹⁸

Die gängigsten Einstellungsgrößen, von der größten bis zur kleinsten, lauten wie folgt:

- Weit- oder Panoramaaufnahme (extreme long shot): Diese Einstellungsgröße wird verwendet, um weitläufige Landschaftsbilder, wie man sie aus dem amerikanischen Western kennt, einzufangen. Filmfiguren sind hierbei zumeist, verschwindend kleine Punkte in der Weite des Raumes.

³¹³ Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 113.

³¹⁴ Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 183.

³¹⁵ vgl. ebd. S. 182 – 184.

³¹⁶ vgl. ebd. S. 183.

³¹⁷ Feininger: Andreas Feiningers Grosse Fotolehre, S. 57.

³¹⁸ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 184.

- Totale (long shot): Die Totale etabliert den Handlungsspielraum der Protagonisten, z.B. kann eine Totale, mit nur einem Kamerabild, die Wohnung eines Charakters, dem Rezipienten zugänglich machen.
- Halbtotale (medium long shot): Von einer Halbtotalen wird Gebrauch gemacht, wenn man Filmfiguren, in deren Handlungsspielraum zeigen möchte. Um beim Beispiel der Wohnung zu bleiben, wäre dies das Geschehen in einem gesonderten Raum der Wohnung. Die Figuren sind in voller Körpergröße zu sehen, also von Kopf bis Fuß.
- Amerikanische Einstellung (american shot): Diese Einstellung zeigt die Filmfigur von Kopf bis zu den Oberschenkeln. Häufig wird der american shot im Westerngenre eingesetzt, wo der Fokus, zumeist auf den im Oberschenkelbereich mitgeführten Revolver liegt.
- Halbnah (medium shot): Eine Halbnahe zeigt eine Figur „von der Hüfte an aufwärts.“³¹⁹ Dadurch ergibt sich ein Ausschnitt, der die Filmfigur auch gleichzeitig in ihrer unmittelbaren Umgebung darstellt.
- Naheinstellung (close shot): Sobald es darum geht, die Mimik und Gestik eines Protagonisten, in den Mittelpunkt der Rezeption zu rücken, bedient man sich der Naheinstellung. Die Personen werden „vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers“³²⁰ gezeigt. Häufig findet sich diese Einstellungsart bei Gesprächssituationen. Mit Hilfe dieser Einstellung ist es dem Zuseher auch möglich, den Blickrichtungen der Charaktere zu folgen.
- Großaufnahme (close up): Die Großaufnahme wird dazu verwendet, um die Aufmerksamkeit des Zusehers auf einen handlungsrelevanten Punkt zu lenken. Dabei kann es sich um ein Requisit, oder aber auch um eine Gesichtsregung eines Charakters handeln.
- Detail (extrem close up): Noch genauer nimmt sich die Detailaufnahme der Dinge an. Hierbei werden Gegenstände, oder menschliche Mimiken, bildschirmfüllend in Szene gesetzt. Dem Zuseher wird dadurch die besondere Wichtigkeit des gezeigten Bildinhalts kommuniziert. Oftmals werden auch „Begründungen für nachfolgende Handlungen oder Aktionen geliefert als auch rückwirkend Folgen von Handlungen erklärt.“³²¹ Die Detailaufnahme ist die kleinstmögliche Einstellungsgröße.³²²

³¹⁹ Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 187.

³²⁰ ebd. S. 187.

³²¹ ebd. S. 188.

³²² vgl. ebd. S. 185 – 189.; siehe auch Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. S. 115 – 116.

Korrespondierend mit der Einstellungsgröße, bestimmt auch die Einstellungsperspektive das Filmerleben im Kopf der Rezipienten. Vor allem auf psychologischer Ebene, ergeben sich durch eine Veränderung der Perspektive, mannigfaltige Möglichkeiten, ein Filmbild durch visuelle Reize, mit Spannung aufzuladen.³²³

Die sechs geläufigsten Einstellungsperspektiven, sollen kurz umrissen werden:

- Extreme Untersicht, Froschperspektive (extreme low angle): Die Kamera befindet sich am, oder in der Nähe des Bodens. Personen und Objekte erhalten dadurch eine bedrohliche, fast übergroße Optik. Diese Perspektive wird z.B. verwendet, wenn Schurken und Bösewichte zum ersten Mal auftreten.
- Leichte Untersicht (low angle): Ähnlich dem Prinzip der Froschperspektive, wird die leichte Untersicht verwendet, um den Machtunterschied zweier Filmfiguren zu unterstreichen.
- Normalsicht (normal camera high): Die Kamera befindet sich auf „Augenhöhe der handelnden Figuren“³²⁴ und gibt eine Raumsituation verzerrungsfrei wieder.
- Obersicht (high angle): Mit dem umgekehrten Prinzip des low angles, bietet die Kamera in diesem Fall, dem Zuseher einen erhabenen Betrachtungsstandpunkt. Oftmals wird diese Technik auch eingesetzt, um den subjektiven Blick einer mächtigen Figur, auf einen ihr unterlegenen Gegner zu zeigen.
- Extreme Obersicht, Vogelperspektive (extreme high angle): Wie der Name Vogelperspektive, bereits vermuten lässt, zeigt die Kamera, aus großen Höhen das Geschehen. Dabei kann es sich um einen Raumausschnitt, welcher vom höchst möglichen Punkt des selbigen, aufgenommen wird, oder auch um eine Stadtaufnahme aus einem Helikopter handeln. Dem Zuseher, wird durch diese Perspektive eine allwissende Beobachterperspektive zu Teil.³²⁵
- Schräge, oder verkantete Perspektive (dutch angle): Durch die Verkantung der Kamera werden „aus Senkrechten und Waagrechten Schrägen.“³²⁶ Der Zuseher wird dem normalen Raumempfinden enthoben. Die schräge Perspektive, deutet darauf hin, dass

³²³ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 190.

³²⁴ ebd. S. 192.

³²⁵ vgl. ebd. S. 190 – 192.; siehe auch Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 119.

³²⁶ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 68.

etwas nicht stimmt, irgendwo eine Gefahr lauert, oder auch einer der Protagonisten aus seinem alltäglichen Gefüge, gerissen wird.³²⁷

In den Einstellungsprotokollen der Filmanalyse wird explizit auf die Einstellungsperspektiven hingewiesen. Wird keine Beschreibung vorgenommen, so ist von einer Normalsicht auszugehen.

Abschließend soll noch auf die Möglichkeiten einer Kamerabewegung eingegangen werden, da diese Positionsänderungen, auch einen wichtigen narrativen Einfluss auf das Filmgeschehen nehmen.³²⁸

Insgesamt kann zwischen vier Kamerabewegungen differenziert werden:

- Kamerafahrt
- Hand- oder Wackelkamera
- Zoom
- Schwenk³²⁹

Bei einer Kamerafahrt befindet sich die Kamera nicht statisch auf einem Stativ, sondern bewegt sich mittels eines technischen Hilfsmittels, im Filmfachjargon Dolly genannt, frei durch den Raum. Bei einem Dolly handelt es sich um einen Kamerawagen, auf dem sich sowohl die Kamera installieren lässt, als auch eine Mitfahrgelegenheit für Kameramann und Assistent gegeben ist. Zumeist sind Dollys auch mit einer Hubsäule ausgestattet, welche die Möglichkeit einer Höhenvariierung der Kamera, während der Fahrt, bietet.³³⁰ Dramaturgisch werden Kamerafahrten mannigfaltig eingesetzt. Häufig bei rasanten Verfolgungsjagden, aber auch um einem Objekt oder einer Person, durch eine Zufahrt, oder Entfernung eine spezifische Bedeutung zu zuweisen.³³¹

Die Handkamera findet zumeist Anwendung, wenn es darum geht, die Filmhandlung in unruhigen, dynamischen Bildern einzufangen. Wie der Name bereits impliziert, wird die Kamera in diesem Fall vom Kameramann per Hand getragen. Die zwei wohl bekanntesten

³²⁷ vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 68.

³²⁸ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 193.

³²⁹ vgl. ebd. S. 193.

³³⁰ vgl. http://www.panther.tv/cms/de_fe_dollies.html Zugriff am: 3.01.2009 12:55.

³³¹ vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 193.

Filmebeispiele zu diesem optischen Gestaltungsprinzip sind, **À bout de souffle** (1960) von Jean-Luc Godard und **The Blair Witch Projekt** (1999).³³²

Beim Zoom handelt es sich nicht um eine physikalische Bewegung des Kameraaperrates. Durch Verkürzung oder Verlängerung der Brennweite des Objektivs, können Objekte und Personen entweder herangeholt, oder entfernt werden.³³³ „Es bewegt sich nur der Kamerablick, der aber dennoch die Wahrnehmung der Zuschauer auf eine Figur oder ein Objekt fokussiert.“³³⁴

Der Schwenk ist ebenfalls eine Bewegungsart, bei der die Kamera das Stativ und somit auch ihren Standort nicht verlässt. Die Bewegung kann in der Horizontalen, bzw. auch in der Vertikalen stattfinden. Bei der vertikalen Bewegung, spricht man auch von ‚neigen‘. Diese Art der Kamerabewegung ermöglicht dem Zuseher eine Orientierung im filmischen Raum, da ein Schwenk ein komplettes Szenario festhalten kann, in dem die Handlung stattfindet.³³⁵

6.3. Forschungsfragen

Bevor endgültig mit der Analyse begonnen wird, werden an dieser Stelle, die Forschungsfragen, welche die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Filmen begleiten, aufgelistet.

F1.) In welchen Räumen wird die Handlung der Filme etabliert? Welche symbolischen Funktionen haben diese Räume und welche Bedeutung haben sie für den Verlauf der Handlung?

F2.) Inwieweit werden Figuren und Protagonisten durch die Räume in denen sie gezeigt werden charakterisiert?

F3.) Gibt es eine ‚Entwicklung des Raumes‘ korrespondierend zu der Entwicklung der Charaktere? Welche Auswirkungen hat dies auf die Protagonisten?

F4.) Welche sozialen Strukturen werden mittels der Ausstattung kommuniziert?

³³² vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 194.

³³³ vgl. ebd. S. 194.

³³⁴ ebd. S. 194.

³³⁵ vgl. ebd. S. 195.

F5.) Welche Bedeutung haben urbane Stadtbilder?

F6.) Wie werden ländliche Kulissen inszeniert?

F7.) Wie werden die Handlungsräume durch den Kamerablick in Szene gesetzt?

F8.) Welches räumliche Bild wird von der Nachkriegssituation gezeichnet?

F9.) Wie wird die Interaktion der Akteure mit ihrer Umwelt dargestellt? Welchen Einfluss haben soziale, kulturelle und ökonomische Faktoren auf diese Interaktion?

F10.) Werden Requisiten eingeführt, welche den Verlauf der Handlung vorantreiben?

F11.) Kommt es zu einer Wechselwirkung zwischen Handlungsorten und charakterlichen Eigenschaften der Filmfiguren?

F12.) Welche Stimmungen werden durch die gewählten Handlungsorte kommuniziert?

F13.) Wie wird die nationalsozialistische Vergangenheit, szenenbildtechnisch inszeniert?

6.4. Die Filme

Um einen einführenden Überblick über die beiden zu analysierenden Filme zu bekommen, wird an dieser Stelle eine inhaltliche Betrachtung, in Form einer kleinen Inhaltsangabe, sowie die Anführung der elementaren Produktionsdaten vorgenommen. Die Produktionsdaten wurden aus den Titelsequenzen übernommen. Soweit es zu den Filmen interessante filmgeschichtliche Besonderheiten gibt, sollen diese ebenfalls eine Erwähnung finden.

Die Mörder sind unter uns (1946)

Produktionsdaten:

Produktion:	DEFA
Drehzeit:	März - August 1946
Material:	35mm
Erstverleih:	Sovexport-Film, Internationale Filmallianz, Herzog-Film
Uraufführung:	15.10.1946, Berlin/Ost (Deutsche Staatsoper)

Länge: 81 min.³³⁶

Produktionsstab:

Buch:	Wolfgang Staudte
Regie:	Wolfgang Staudte
Kamera:	Friedl Behn-Grund
Ausstattung:	Otto Hunte, Bruno Monten
Kostüme:	Gertraude Recke
Schnitt:	Hans Heinrich
Ton:	Klaus Jungk
Musik:	Ernst Roters

Hauptdarsteller:

Ernst Wilhelm Borchert	Dr. Hans Mertens
Hildegard Knef	Susanne Wallner
Arno Paulsen	Ferdinand Brückner
Robert Frosch	Mondschein

Inhaltsangabe:

Kriegsende 1945. Flüchtlinge und Gefangene des Dritten Reiches kehren in die zerstörten Städte heim, die sie in größter Not verlassen hatten. Unter diesen Heimkehrern ist auch das ungleiche Paar Dr. Hans Mertens und die Kunstgraphikerin Susanne Wallner, die einander in Berlin begegnen. Mertens durch ein Kriegserlebnis traumatisiert, hat sämtlichen Lebenswillen verloren und sucht Heil im Alkohol und Hinterhofamüsement. In der Kriegsweihnacht des Jahres 1942, musste er hilflos der Exekution unschuldiger Männer, Frauen und Kinder zu sehen, ausgeführt durch den tot geglaubten Hauptmann Brückner. Als er diesen zwischen den Ruinenbergen der Stadt in der Gestalt eines Geschäftsmannes wieder trifft, der nun aus Soldatenhelmen, Kochtöpfe produziert, verstärkt sich sein seelisches Chaos. Getrieben durch den Wunsch nach Rache, entschließt sich Mertens, Brückner zu töten. Im letzten Moment wird er von Susanne, einer heimgekehrten KZ – Gefangenen, die sich mit Mertens ihre Wohnung teilt, aufgehalten. Durch ihre Zuwendung und Liebe findet der Chirurg zurück ins Leben, während Brückner hinter den Gittern seiner Fabrikstore, seine Unschuld beteuert.

Filmgeschichtliche Relevanz:

Bei **Die Mörder sind unter uns** (1946) handelt es sich um den ersten deutschen Nachkriegsfilm. Das Manuskript entstand bereits während den letzten beiden Kriegsjahren. Staudte suchte zuerst in den westlichen Besatzungszonen nach Unterstützung und Förderern

³³⁶ vgl. Habel, Frank-Burkhard/ Renate, Biehl: Das große Lexikon der DEFA – Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA Spielfilme von 1946 bis 1933. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf. 2000. S: 414.; siehe auch: Töteberg: Metzler – Film – Lexikon. S. 433.

für sein Projekt, wurde jedoch abgewiesen. In der sowjetischen Besatzungszone, wurde sein Stoff bewilligt und somit wurde **Die Mörder sind unter uns** (1946) die erste Spielfilmproduktion der neu gegründeten DEFA. Im Originaldrehbuch, welches noch den Arbeitstitel ‚Der Mann den ich töten werde‘ trug, erschießt Mertens Brückner. Der Schluss, musste auf Anraten der Sowjets, die blinde Racheaktionen und Lynchjustiz gegenüber ehemaligen Nazis befürchteten, geändert werden.³³⁷

In jenen Tagen (1947)

Produktionsdaten:

Produktion:	Camera - Filmproduktion GmbH, Hamburg
Drehzeit:	Juni 1946 bis März 1947
Material:	35 mm
Erstverleih:	Erstverleihe in den einzelnen Besatzungszonen: Herzog-Film GmbH, Hamburg Atlas-Filmverleih, Hamburg Prisma-Filmverleih GmbH Sovexport-Film GmbH
Uraufführung:	13.06.1947, Hamburg, Waterloo-Theater
Länge:	99 Minuten ³³⁸

Produktionsstab:

Buch:	Helmut Käutner, Ernst Schnabel
Regie:	Helmut Käutner
Kamera:	Igor Oberberg
Ausstattung:	Herbert Kirchhoff
Kostüme:	Irmgard Bibernell
Schnitt:	Wolfgang Wehrum
Ton:	Hans Wunschel
Musik:	Bernhard Eichhorn

Hauptdarsteller:

Erich Schellow	Karl
Gert Schaefer	Willi
Winnie Markus	Sybille
Werner Hinz	Steffen
Franz Schafheitlein	Dr. W. Buschenhagen
Alice Treff	Elisabeth Buschenhagen
Hans Nielsen	Wolfgang Grunelius
Willy Maertens	Wilhelm Bienert
Ida Ehre	Sally Binert

³³⁷ vgl. Habel/ Biehl: Das große Lexikon der DEFA – Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA Spielfilme von 1946 bis 1933. S: 414.; siehe auch: Töteberg: Metzler – Film – Lexikon. S. 433.; siehe auch: Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart: Reclam. 2000. S. 446 – 447.

³³⁸ vgl. Krusche: Reclams Filmführer. S. 323.

Erica Balqué	Dorothea Wieland
Eva Gotthardt	Ruth
Hermann Speelmans	August Hinze
Isa Vermehren	Erna
Margarete Haagen	Baronin von Thorn
Carl Raddatz	Josef
Bettina Moissi	Marie

Inhaltsangabe:

In Gestalt von sieben Episoden, erzählt **In jenen Tagen** (1947) die Lebensgeschichte eines Autos, bzw. die Geschichten der Besitzer. Ein alter Opel Olympia³³⁹, wird von zwei Mechanikern in Mitten zerstörter Häuser und Infrastruktur ausgeschlachtet, währenddessen tritt die ‚Seele‘ des Autos, als Erzähler auf. Verschiedene Stationen des nationalsozialistischen Deutschlands werden dabei beleuchtet. Die erste Episode zeichnet den Tag der Machtergreifung, den 30. Januar 1933, nach und schildert dabei das Schicksal der Sybille Wulf, die sich hin und her gerissen, zwischen zwei Verehrern, spontan zur Flucht ins Exil mit einem der beiden Männer entschließt, wobei der andere enttäuscht zurückbleibt. Steffen, dessen Ruf sie in die Freiheit folgt, fürchtet Repressionen und Verfolgung durch die neuen Machthaber. Er entscheidet sich nach Mexiko zu fliehen und nimmt Sybille mit. Bevor sie sein Angebot annimmt, erlebt sie aber noch einen Fackelzug von SA Leuten, welche die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler feiern. In Anbetracht der drohenden Gefahr, beschließt auch Sybille, Deutschland zu verlassen.

Die zweite Episode erzählt die Geschichte, einer auf den ersten Blick glücklichen Familie. Getrübt wird dieses Bild, als die Tochter herausfindet, dass die Mutter, dem geliebten Vater untreu ist. Die Rachegefühle der Tochter relativieren sich jedoch, sobald bekannt wird, dass der Nebenbuhler und Freund der Familie als entarteter Künstler verfolgt wird.

Die dritte Geschichte handelt von einem ‚Mischehepaar‘ (nach den nationalsozialistischen Rassegesetzen), das sich dazu entschließt lieber gemeinsam zu sterben, als durch den Naziterror von einander getrennt zu werden.

4. Episode. Obwohl ihr Mann ein Verhältnis mit ihrer Schwester hatte, warnt Dorothea diese, als sie erfährt, dass ihr Mann auf Grund seiner Betätigung im Widerstand von der Gestapo getötet wurde. Für Dorothea, ist es jedoch zu spät. Sie wird am Ende der vierten Episode, unschuldig abgeführt.

³³⁹ vgl. Winkler, Christoph/ Claudius, Seidl: Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren. Hamburg: Dölling und Galitz. 2001. S. 71

Die fünfte Episode verlegt das Geschehen an die Ostfront. Ein deutscher Offizier und sein Fahrer geraten in einen Partisanenüberfall, bei dem der Fahrer getötet wird.

6. Episode. Kurz nach dem 20. Juli 1944 versucht das ehemalige Dienstmädchen Erna die betagte Baronin von Thorn deren Sohn an der Verschwörung und dem Hitlerattentat beteiligt war, aus Berlin zu schleusen. Bei einer Autokontrolle, wird die alte Frau von Thorn verhaftet. Erna, die ihre Fluchthilfe leisten wollte, wird ebenfalls mitgenommen.

In der letzten Episode dient die Zeit des Kriegsendes, als Schauplatz. Ein gutherziger Soldat handelt entgegen seinen Befehl, um ein Flüchtlingsmädchen und dessen Kind zu retten. Bezichtigt der Desertion, ist er seines Lebens nicht mehr sicher. Ein Soldatenposten lässt ihn in einem Anflug von Menschlichkeit fliehen.

Filmgeschichtliche Relevanz:

In jenen Tagen (1947) gilt als einer der ersten westdeutschen Nachkriegsfilme. Hergestellt in der britischen Zone, stellt er auch einen der wenigen Versuche dar, die gesamte Zeit des Naziregimes, von Aufstieg zu Fall, zu untersuchen.³⁴⁰

7. Ausstattungsanalyse: Die Mörder sind unter uns (1946)

Auf Grund der Tatsache, dass die Ereignisse des Films mit Berlin, auf einen konkreten Handlungsspielraum beschränkt sind, kann die Analyse leicht in Unterkategorien unterteilt werden. Den Anfang soll eine Betrachtung der Außenmotive machen. An exemplarisch ausgewählten Motiven, wird versucht herauszuarbeiten, welche Stimmungen diese Bilder erzeugen und damit in weiterer Folge, auch die Gesamtstimmung des Films prägen. Vor allem ist von Interesse, wie die Motive zur Charakterisierung der Nachkriegszeit und der Protagonisten, eingesetzt werden.

Weiters sollen die gezeigten Innenräume, in Hinblick auf soziale Stellung und Umfeld der Figuren, analysiert werden. Abgeschlossen wird die Analyse mit einer Betrachtung von Requisiten, die als tragendes Element für die Entwicklung der Geschichte funktionieren.

³⁴⁰ vgl. Krusche: Reclams Filmführer, S. 324.

7.1. Sequenzprotokoll Die Mörder sind unter uns (1946)

Nr.	Schauplatz	Inhalt	Länge	Zeit
1		Titel. Vorspannnennungen. Zwischentitel: „Berlin 1945 Die Stadt hat kapituliert...“	1.21	00:00 - 01:21
2	zerstörtes Berlin	Ein Kameranahschwenk eröffnet den Blick auf eine Ruinenlandschaft. Ein Mann namens Dr. Mertens kommt die Strasse entlang, hält inne und bewegt sich auf ein Kabarett zu.	0.52	01:21 - 02:13
3	Bahnhof	Ein Zug bringt Menschenmengen in die Stadt zurück. Susanne Wallner, ist eine von Ihnen.	1.46	02:13 - 03:59
4	Treppenhaus	Nachbarschaftstratsch über Dr. Mertens, der betrunken das Stiegenhaus zu seiner Wohnung hinaufstolpert.	1.15	03:59 - 05:14
5	Werkstatt Mondschein	Susanne begegnet einem alten Freund, dem Brillenmacher Mondschein.	1.02	05:14 - 06:16
6	Treppenhaus	Herr Timm, ein Wahrsager, wird von einer Mieterin darüber informiert, dass Mertens, die Wohnung von Susanne bewohnt, welche diese verlassen musste, als sie ins KZ deportiert wurde.	0.42	06:16 - 06:58
7	Werkstatt Mondschein	Susanne und Mondschein sprechen über die Zukunft und wie man dieser begegnen sollte.	1.46	06:58 - 08:44
8	Wohnung Susanne	Susanne beharrt auf ihren „gültigen Mietsvertrag“. Sie bezieht wieder ihre Wohnung, während sie Mertens die Möglichkeit einräumt, bei ihr wohnen zu bleiben.	6.04	08:44 - 14:48
9	Kabarett	Mertens frönt dem Alkoholgenuss und hält im Beisein der Tänzerinnen einen Monolog über Menschen im Krieg.	3.55	14:48 - 18:43
10	Strasse	Mertens stolpert durch Trümmerfelder.	0.22	18:43 - 19:05
11	Werkstatt Mondschein	Mondschein mahnt Mertens, nicht immer das schlechte im Menschen zu suchen und seinem Leben eine positive Wandlung zu geben.	3.09	19:05 - 22:14
12	Wohnung Susanne	Susanne versucht ihre Wohnung in Stand zu bringen. Mertens kritisiert ihren Enthusiasmus.	2.49	22:14 - 25:03
13	Strasse	Schnittbild. Mauerreste eines Hauses stürzten ein.	0.23	25:03 - 25:26
14	Wohnung Timm	Mondschein, der stets auf die Rückkehr seines Sohns wartet, sucht Hilfe bei dem Wahrsager Timm.	1.10	25:26 - 26:36
15	Wohnung Susanne	Susanne findet durch Zufall einen Brief, der an eine Frau Hauptmann Brückner adressiert ist. Es handelt sich um die Todesnachricht ihres Gatten.	0.47	26:36 - 27:23

16	Wohnung Timm	Timm prophezeit Mondschein, dass dieser seinen geliebten Sohn bald treffen wird.	3.34	27:23 - 30:57
17	Werkstatt Mondschein	Mertens besucht Mondschein.	0.55	30:57 - 31:52
18	Wohnung Susanne	Susanne erwartet Mertens, ist jedoch enttäuscht, als sie merkt, dass er wieder getrunken hat.	0.23	31:52 - 32:15
19	Treppenhaus	Mertens Erscheinung wird von den Hausbewohnern mit Verachtung bestraft.	0.09	32:15 - 32:24
20	Wohnung Susanne	Mertens fordert Susanne auf, mit ihr zu trinken. Susanne weist ihn zurück.	0.15	32:24 - 32:39
21	Treppenhaus	Die tratschlustigen Nachbarn stellen Vermutungen über das Verhältnis von Susanne und Mertens an.	0.19	32:39 - 32:58
22	Wohnung Susanne	Susanne spricht Mertens auf den Brief an, dieser reagiert verstört. Es kommt zum Streit.	2.34	32:58 - 35:32
23	Strasse	Zwischen Ruinen finden Mertens und Susanne zueinander.	1.02	35:32 - 36:34
24	Treppenhaus	Mertens und Susanne, beide lächelnd erklimmen den dunklen Treppenaufgang zu ihrer Wohnung.	0.35	36:34 - 37:09
25	Strasse	Schnittbild. Häuserruinen.	0.05	37:09 - 37:14
26	Krankenhaus/ Wohnung Brückner	Parallelmontage. Mertens, der sich um eine Stelle im Krankenhaus bewerben möchte, fällt beim Anblick eines Kranken in Ohnmacht. Susanne überbringt Frau Brückner den Brief. Es stellt sich heraus, dass ihr Mann lebt.	2.28	37:14 - 39:42
27	Wohnung Susanne	Während Susanne am Zeichenbrett arbeitet, erzählt sie Mertens, dass der tot geglaubte Brückner lebt und es bereits geschafft hat, sich als Unternehmer zu etablieren.	2.18	39:42 - 42:00
28	Wohnung Brückner	Mertens ist bei Brückner zu Gast. Bei Tisch erzählt Brückner stolz von der gemeinsamen Militärzeit mit Mertens Er gibt Mertens seine alte Pistole zurück, die er 1942 von ihm bekam.	3.37	42:00 - 45:37
29	Strasse	Mertens taumelt durch ein Ruinenfeld. Ratten tummeln sich zwischen Trümmerbergen, zu seinen Füßen.	0.16	45:37 - 45:53
30	Wohnung Susanne	Mondschein hinterfragt Susannes Gefühle für Mertens.	3.58	45:53 - 49:51

31	Strasse	Schnittbild. Wolken ziehen an einer zerstörten Häuserfassade vorbei.	0.10	49:51 - 50:01
32	Büro Brückner	Brückner fragt Mertens, ob ihm dieser einen Amüsierbetrieb empfehlen könnte.	1.03	50:01 - 51:12
33	Strasse	Brückner und Mertens befinden sich auf dem Weg zum Kabarett. Mertens möchte den ehemaligen Hauptmann in einen Hinterhalt locken. Ihr Weg wird jedoch von einer Frau gekreuzt, die verzweifelt einen Arzt sucht. Brückner nimmt Mertens in die Pflicht. Brückner zieht alleine weiter.	3.11	51:12 - 54:23
34	Wohnung der Frau	Mertens behandelt die kranke Tochter per Luftröhrenschnitt.	3.59	54:23 - 58:22
35	Kabarett	Brückner ist der Hahn im Korb. Die Tänzerinnen des Kabarett, wittern seine Bereitschaft, Geld auszugeben.	1.27	58:22 - 59:49
36	Wohnung der Frau	Mertens lehnt eine Entlohnung für seine Dienste ab.	0.54	59:49 - 1:00:43
37	Wohnung Susanne	Susanne wartet auf Mertens.	0.17	1:00:43 - 1:01:00
38	Strasse	Mertens spaziert nach Hause.	0.19	1:01:00 - 1:01:19
39	Wohnung Susanne	Mertens gesteht Susanne seine Liebe.	1.12	1:01:19 - 1:02:31
40	Werkstatt Mondschein	Mondscheins Leichnam wird in einem Sarg aus seinem Geschäft getragen.	0.59	1:02:31 - 1:03:30
41	Wohnung Susanne	Es wird Weihnachten gefeiert. Mertens verfällt wieder der Absicht Brückner zu töten und verlässt die Wohnung.	5.05	1:03:30 - 1:08:35
42	Treppenhaus	Ein Brief von Mondscheins Sohn trifft ein.	0.38	1:08:35 - 1:09:13
43	Kirche	Mertens wohnt dem Weihnachtsgottesdienst in einer ausgebombten Kirche bei. Stille Nacht, Heilige Nacht erklingt.	1.02	1:09:13 - 1:10:15
44	Fabrik Brückner	Brückner hält vor der versammelten Belegschaft eine Weihnachtsansprache. Er appelliert an die Menschlichkeit und den Aufbauwillen.	1.23	1:10:15 - 1:11:38

45	Polen	Rückblende. Weihnachten 1942 Polen. Brückner als Wehrmachtshauptmann, befiehlt die Exekution unschuldiger Zivilisten. Mertens versucht zu intervenieren, muss sich den Befehlen jedoch fügen. Einblendung des Exekutionsberichts: 36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder. Munitionsverbrauch 347 Schuss MG Muniton. Gegenschlag auf das Dorf in dem sich Mertens Kompanie verschanzt. Wald. Mertens findet den verwundeten Brückner. Dieser bittet ihn um seine Waffe, um sich im Falle einer Gefangennahme selbst zu richten. Er übergibt Mertens einen Briefumschlag.	4.41	1:11:38 - 1:16:19
46	Wohnung Susanne	Susanne hat Mertens Tagebuch gefunden. Als sie den Eintrag „Brückner lebt! Die Mörder sind unter uns! am 24.12.1945!“ entdeckt, eilt sie aus der Wohnung.	0.35	1:16:19 - 1:16:54
47	Fabrik Brückner	Mertens stellt Brückner nach der Weihnachtsfeier und fordert Rechenschaft, für das Massaker im polnischen Dorf. Susanne kann Mertens noch rechtzeitig daran hindern, Brückner zu erschießen.	2.28	1:16:54 - 1:19:22
48	Hof der Fabrik Brückner	Susanne und Mertens stehen im Hof der Fabrik. Mertens verweist darauf, dass es wichtig ist, „Anklage zu erheben.“	0.24	1:19:22 - 1:19:46
49	Fabrik Brückner	In einer Bildmontage wird Brückner, der seine Unschuld beteuert, von den Gitterstäben seines Fabrikstores umgeben. Das Tor verwandelt sich in die Gitterstäbe eines Gefängnisfensters. Es folgen Überblendungen mit symbolischen Bildern: Mutter mit Kind, Kriegsverletzte, ein Soldatenfriedhof. Das Schlussbild sind drei Holzkreuze, auf die sich die Kamera zu bewegt, bis der Querbalken des mittleren Kreuzes den Bildausschnitt vollkommen einnimmt. ³⁴¹	1.00	1:19:46 - 1:20:46

7.2. Inszenierungen urbaner Szenerien. Öffentliche Bilder einer Nachkriegsgesellschaft

Wie sich bereits aus dem Sequenzprotokoll herauslesen lässt, findet der Großteil der Handlung in privaten Innenräumen statt. Auf Schauplätze, die im öffentlichen Stadtleben gewählt wurden, entfallen gerundet 9, 52 Minuten der Filmlänge. Bei einer Gesamtlauzeit von 81 Minuten, entspricht dies einem Anteil von 11,75%. Der Schauplatz Kirche wird in dieser Wertung, als Außenmotiv gerechnet, da nur noch spärliche Mauerreste des

³⁴¹ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

Kirchenschiffs zu sehen sind und somit keine geschlossene Raumsituation vorhanden ist. Obwohl die dramaturgische Gewichtung auf den geschlossenen Innenräume liegt, soll zunächst das Motiv der Stadt genauer untersucht werden, da gerade diese Aufnahmen, nicht nur als quasi Dokumentaraufnahmen einer Nachkriegsgesellschaft verstanden werden können, sondern auch Informationen beinhalten, welche das Filmerleben auf psychologischer Ebene, durch Bildmetaphern bereichern. Exemplarisch für diese Annahme soll zunächst die Sequenz 2 herangezogen werden. Weiters werden noch die Sequenzen 3, 23, sowie 29 in diese Betrachtung miteinbezogen. Die Originaldrehorte wurden allesamt in Berlin gewählt. Dazu gehören der Stettiner Bahnhof, Andreasplatz, Kleine Andreasstrasse und die Petri Kirche.³⁴²

Einstellungsprotokoll für Sequenz 2:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	52	Mertens folgt einem Pfad zwischen Trümmerbergen, der ihn zu einem Kabarett führt. ³⁴³	schräge Großaufnahme zweier Erdhügel, vertikale Kamerafahrt, die in einer Übersicht endet, Linksschwenk über Trümmerberge, verharrt auf dem Schild, einer Lokalität.	-

Bestehend aus einer Kamerabewegung, dient diese Sequenz nicht nur der Schauplatzeinführung, ein Teil des zerstörten Berlins ist zu sehen, sondern auch der Einführung eines Hauptcharakters, Dr. Hans Mertens. Die Einstellung beginnt, indem zwei Erdhaufen in Großaufnahme, schräg gezeigt werden. Die Kamera erhebt sich und erschließt in einer Aufwärtsfahrt das umliegende Szenario. Durch die Aufwärtsbewegung der Kamera lassen sich die beiden Erdhaufen als Gräber erkennen. Das Grab am rechten Bildrand ist mit einem verdorrten Blumenstock und einem Stahlhelm geschmückt, während am Fußende des zweiten Grabes ein Kranz niedergelegt wurde. Ein notdürftig zusammengenageltes Holzkreuz ist zwischen den beiden Gräbern positioniert. Durch die Positionierung des Stahlhelms, lassen sich die beiden Begräbnisstätten, als Soldatengräber identifizieren. Somit verweist bereits die erste Einstellung des Films, auf die unzähligen Toten, die der 2. Weltkrieg forderte, etabliert aber auch gleichzeitig, die Anwesenheit der Toten, als Alltagserscheinung, der Nachkriegszeit. Die Geschichte des nationalsozialistischen Deutschland, findet ihr Dasein, in der Gegenwart

³⁴² vgl. Reichmann, Hans-Peter: Die Filme des Architekten Otto Hunte. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 138.

³⁴³ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

des befreiten Deutschland. Hinter dem Holzkreuz ist eine männliche Gestalt zu erkennen, die sich ihren Weg, vorbei an einem zerstörten Panzer, auf einem Trampelpfad, zwischen Geröll und Schutt bahnt. Es handelt sich um den Chirurgen Dr. Hans Mertens. Die Kamera verharrt in einer schrägen Aufsicht, welche den Blick auf die gesamte Umgebung freigibt.³⁴⁴ Im Hintergrund sind die stehen gebliebenen Mauerreste einer Häuserfront zu erkennen, welche durch einen Bombenangriff zerstört wurden. Dr. Mertens Weg führt an einem ausgebrannten Auto, bei dem Kinder spielen, vorbei, zu dem Eingang eines Kabarettts. Über dem Eingang zeigt die Kamera ein Schild mit der Aufschrift „das moderne Kabarett. Tanz Stimmung Humor.“ Mertens betritt das Lokal und charakterisiert mit dieser Handlung auch ein der deutschen Gesellschaft innewohnendes Gefühl, bzw. Bedürfnis jener Zeit. Eine kurzfristige Ablenkung von der gesamtgesellschaftlichen, als auch materiellen Zerstörung.³⁴⁵

Diese erste Sequenz des Films vermittelt nicht nur eine Zustandsbeschreibung des zerstörten Berlins, sondern auch eine Charakterbeschreibung des Chirurgen. Die Trümmerlandschaft, die er durchschreitet, soll nicht nur eine durch Kriegsereignisse deformierte Stadtkulisse repräsentieren, sondern auch ein Abbild seiner inneren, verstörten Seelenlandschaft darstellen.³⁴⁶ Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass Mertens, durch seine Erlebnisse an der Front zum Zyniker und Menschenfeind geworden, Zuflucht in Alkohol und den Armen der Kabaretttänzerinnen sucht. Wie das Schild über dem Eingang verspricht, findet er an diesem Ort Ablenkung und Unterhaltung. Die umliegende Trümmerkulisse bestimmt auch das äußere Erscheinungsbild von Mertens. Unter seinem Schlapphut ist fettiges, ungekämmtes Haar zu erkennen. Sowohl Mantel, als auch Hose sind verschmutzt, die Schuhe abgelaufen. Mertens bewegt sich langsam und ziellos vorwärts. Die Deformation der umliegenden Stadtkulisse, spiegelt sich somit auch in seiner physischen Verfassung wieder. Die Kameraführung unterstreicht die etablierte Atmosphäre. Die schräge Perspektive verstärkt das Gefühl der Trostlosigkeit.³⁴⁷

In Sequenz 3 wird der zweite Hauptcharakter des Films, Susanne Wallner in das Geschehen eingeführt. Auch in diesem Fall wird ein Ausschnitt der urbanen Realität zum Handlungsort.

³⁴⁴ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 1. S. 141.

³⁴⁵ vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/Schobert. S. 34.

³⁴⁶ vgl. ebd. S. 37 – 39.

³⁴⁷ vgl. Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. S. 54

Einstellungsprotokoll für Sequenz 3:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	15	Überfüllter Zug fährt in die Stadt Berlin ein.	Halbtotale, extreme Untersicht, schräg.	-
02	15	Gegenschuss auf den Bahnsteig. Gebrochene Brückenteile und eingefallene Durchgänge sind zu erkennen.	Halbtotale, Übersicht.	-
03	15	Einfahrende Lok, vollbesetzt mit Passagieren, die in den Waggons keinen Platz mehr fanden.	Halbtotale, Rechtsschwenk.	-
04	25	Susanne bewegt sich in Mitten der ankommenden Menschenmassen unsicher vorwärts.	Halbnah Susanne, endet in einer Großaufnahme.	-
05	15	An einem bröckligen Mauerrest des Bahnsteiges hängt ein Plakat, welches an bessere Zeiten erinnert. Ringsum scharren sich Menschen, die gerade erst zurück nach Berlin gekommen sind.	Halbnahe Zufahrt.	-
06	11	Schnittbild: zerstörte Häuserecke.	Halbtotale, Untersicht.	-
07	10	Susanne geht an einer Statue vorbei. ³⁴⁸	Halbnahe, Untersicht.	-

In einer extremen Untersicht, sieht man einen überfüllten Zug, der Menschen in die Stadt bringt. Verdeutlicht wird die zerstörte Stadt, indem eine übersichtige Halbtotale, aufgenommen vom Dach der Lok aus, das Einfahren des Zuges am demolierten Bahnsteig zeigt. Ebenfalls in einer Halbtotale wird die Menschenmenge, teils mit Koffern und anderen Habseeligkeiten bepackt, am Bahnsteig, nach Verlassen des Zuges, etabliert. In der Mitte der Menge, bewegt sich eine junge Frau, unsicher um sich blickend, auf die Kamera zu, bis sie in einer Großaufnahme verweilt. Es ist Susanne Wallner, die nach der Befreiung aus dem KZ, nach Berlin zurückkehrt. Eine Halbnahe Zufahrt auf ein schief hängendes Plakat der Stadt Berlin, aus Zeiten da das Stadtbild noch unbeschädigt war, mit der Aufschrift „Das schöne Deutschland“³⁴⁹, verstärkt Susannes befremdeten Eindruck über die in Trümmer liegende Stadt. Angesichts der Zerstörung, wirkt Susanne etwas unsicher und aufgewühlt. Ihre innere Befindlichkeit, wirkt sich aber im Gegensatz zu Mertens, nicht auf ihre äußere Erscheinung aus. Ihre Kleidung ist sauber. Neben den, unter einem Kopftuch versteckten, glänzenden

³⁴⁸ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

³⁴⁹ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 2. S. 141.

Haaren, ist auch ihre Make Up makellos aufgetragen. Aus der Menge der Passagiere, die schwer bepackt und in Lumpen gekleidet sind, sticht sie heraus.

Im Zusammenhang mit den beiden darauf folgenden Einstellungen, welche Susanne ebenfalls untersichtig und halbnahe an Häuserruinen und einer Statue, die eine Mutter mit Kind darstellt, vorbeigehend zeigen, entwickelt die senkrecht, steif nach oben zeigende Häuserrecke, die Bedeutung eines gefallen Phallussymbols. Die Assoziation zu einem gebrochenen Phallus ergibt sich, aus der Reflexion über die städtebaulichen Intentionen des Dritten Reichs. In den Überlegungen des Nationalsozialismus, spielte die Baukunst, im Allgemeinen und die Stadtplanung im besonderen, eine große Rolle. Nicht nur Prachtbauten, sondern auch eine strikte „Typologie der Wohn“³⁵⁰ - und Lebensformen beeinflusste die NS Baukultur. Widergespiegelt wird dies in den Planungen Albert Speers, Hitlers Haus- und Hofarchitekten, zu der Reichshauptstadt Germania, oder auch in den Ausbauplänen für die Führerstadt Linz. Die „totale Planung“³⁵¹, welche innerhalb des Reiches die Stadt- und Ortsbilder bestimmen sollte, ist nun nach der Kriegszerstörung konterkariert worden. Die Stadt, welche nun in Auflösung begriffen ist, beherbergt nur noch Überreste dieser Ausbauphantasien. In diesem Zusammenhang erwachsen die Häuserruinen zu Kulissen von politischer Bedeutung. In ihnen spiegeln sich nicht nur die Machtphantasien der gestürzten Diktatur, sondern auch die Beziehung des Menschen zu seiner jetzigen Umgebung.³⁵² In Mitten dieser Überreste bewegt sich Susanne, die im Zusammenhang mit dem Bild der Statue, das Motiv der „verlorenen Mütterlichkeit“³⁵³ durch den Krieg symbolisiert. Nach dem Zusammenbruch der Diktatur, ist es an ihr und all den anderen Frauen, Männer wie Mertens, die mit ihren Selbstzweifel und Depressionen zu kämpfen haben, wieder ins Leben zurück zu führen. Fest zu halten ist an dieser Stelle noch, dass Susannes Einführung durchaus dynamischer gestaltet ist, als jene von Mertens. Der Zug mit dem Susanne nach Berlin kommt, kann als Symbol für eine neue Kraft, die von außen kommt und der brachliegenden Stadt neue Impulse gibt, gedeutet werden. Im Gegensatz zu Mertens ergibt sich Susanne nicht ihrem Schicksal, sondern glaubt an eine bessere Zukunft, die durch Arbeit und Engagement greifbar wird.

Die Aufnahmen des zerstörten Berlins werden im Verlauf des Films jedoch nicht nur dazu verwendet, um dem düsteren, innerlichen Durcheinander der Charaktere, eine materielle Erscheinung zu geben. In einer Schlüsselszene, Sequenznummer 23, erkennt Mertens seine Gefühle für Susanne. In Mitten verfallener Häuserruinen, die von unten beleuchtet werden

³⁵⁰ Durth, Werner: Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940 -1950. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1993. S. 215.

³⁵¹ ebd. S. 215.

³⁵² vgl. ebd. S. 214 – 217.

³⁵³ Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 231.

und somit harte Schlagschatten werfen, findet eine erste vorsichtige Annäherung der beiden statt.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 23:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	62	Susanne und Mertens schlendern gedankenverloren durch ein weites Trümmerfeld.	Totale.	M: „Einmal wird der Tag kommen. Ich hab nicht mehr daran geglaubt. Dann werd ich zu einem Menschen sagen können, ich liebe dich. Dieser Mensch wirst Du sein. Das schwör ich Dir. S: Sprich nicht weiter. Ich werde warten.“ ³⁵⁴

Vor dieser expressiv – anmutenden, nächtlichen Trümmerkulisse, entwickelt Mertens zum ersten Mal positive Gefühle gegenüber einem anderen Menschen. Interessant an dieser Einstellung, die als Totale gefilmt, eine nächtliche Trümmerkulisse zeigt, ist dass sie entgegen den vorangegangenen Stadtaufnahmen, die Situation in Normalsicht und nicht verkantet zeigt.³⁵⁵

Die ruhige Bildkomposition verstärkt die Beziehung zwischen Mertens und Susanne, während die zuvor gezeigten Trümmeraufnahmen in schräger, verzerrter Perspektive eher beunruhigend wirkten. Die Bedrücktheit und Bedrohung, welche von diesen Bildern ausgeht, scheint mit dieser Einstellung aufgehoben. Die beiden Protagonisten, welche zu Beginn der Einstellung als kleine unscheinbare Punkte, zwischen den mächtigen Trümmerbergen auftauchen, bewegen sich auf die Kamera zu, bis sie die Tristesse mit ihren Oberkörpern verdecken. Die Bindung der beiden, ist der Ausweg, aus der zuvor als hoffnungslos erscheinenden Nachkriegsrealität. Zum ersten Mal werden die Protagonisten größer, als die sonst dominierenden Trümmer gezeigt. Der nach vorne gerichtete Blick der beiden unterstreicht die hervorkeimende Aufbruchsstimmung, die Trümmer der Vergangenheit hinter sich zu lassen. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, wird durch diese Einstellung, in einer bildlichen Metapher kontextualisiert.³⁵⁶

Erwähnt sollte an dieser Stelle werden, dass die gezeigten Trümmeraufnahmen bewusst inszeniert werden, um eine künstlerische Darstellung der Wirklichkeit zu erzielen. Gerade durch die schattenhaften, verkanteten Perspektiven, in welchen sie gezeigt werden, schaffen sie ein äußeres Abbild der inneren menschlichen Empfindungen.³⁵⁷ Gleichzeitig

³⁵⁴ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

³⁵⁵ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 3. S. 142.

³⁵⁶ Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. S. 54 – 55.

³⁵⁷ vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/Schobert. S. 33 – 35.

muss man ihnen, aber auch einen dokumentarischen Gehalt zusprechen, da sie die Nachkriegsrealität abbilden.

Eine bildliche Referenz auf ehemalige überzeugte Nationalsozialisten, welche den Zusammenbruch des Regimes unbeschadet überstanden haben und unbeachtet sich in der Nachkriegsgesellschaft wieder etablieren konnten, findet man in der Sequenz 29.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 29:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	16	Zwischen Schutt und Asche suchen Ratten nach Nahrung. Mertens sieht kurz zu und geht weiter seines Weges. ³⁵⁸	Ratten halbnah High Angle. Vertikaler Schwenk. Halbtotale.	-

Mertens irrt durch ein Ruinenfeld, zu seinen Füßen sind Ratten zu sehen, die zwischen Trümmern und Schutthaufen auf Nahrungssuche sind. Im Zusammenhang mit Brückner können die Ratten als tierische Metapher für all jene, noch immer überzeugten Nationalsozialisten, die sich in der Nachkriegsgesellschaft wieder etablieren konnten und unbehelligt neuen Geschäften nachgingen, gedeutet werden. Verdeutlicht wird dieses Bild durch den ehemaligen Hauptmann und jetzigen Fabrikbesitzer Brückner, welchen Mertens in der vorangegangenen Sequenz 28, zum ersten Mal nach dem Krieg wieder trifft. Die im Geröll und Dreck herumwieselnden Ratten, verweisen auf die versteckte Präsenz des Nationalsozialismus in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Vor allem können die Trümmer, zwischen denen die Ratten herumstöbern, in diesem Zusammenhang, als eine Referenz auf die in Trümmern liegende Gesellschaft gesehen werden.³⁵⁹

Wie aus der Bearbeitung der exemplarisch ausgewählten Sequenzen hervorgeht, zielen die Aufnahmen des zerstörten Berlins nicht nur darauf ab, eine Abbildung der äußeren Wirklichkeit, dem Nachkriegsalltag, zu geben, sondern auch auf die seelischen Befindlichkeiten der Charaktere zu verweisen. Der Symbolgehalt der urbanen Aufnahmen, erweitert die psychologischen Charakterprofile der Protagonisten und übernimmt dadurch eine eigenständige inhaltliche Aussage.³⁶⁰

Die zwei Gräber vor dem Hintergrund der Ruinen, welche in der Sequenz 2 zu sehen

³⁵⁸ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

³⁵⁹ vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hoffmann/Schobert. S. 32.; siehe auch: Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. S. 54 – 55.

³⁶⁰ vgl. Pinkas, Claudia: Trümmermosaik. Zerstörte Städte in den Zeitungen und Zeitschriften der Nachkriegszeit 1945 – 1948. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 209 – 212.

sind, verweisen auf den Zusammenhang von Zerstörung und Tod.³⁶¹ Gleichzeitig sind sie jedoch eine selbstverständliche, alltägliche Erscheinung einer Nachkriegsgesellschaft. Verdeutlicht wird dies, durch die Kinder, welche ohne Angst oder Abscheu zwischen den Gräbern, in Geröll und Asche, spielen.

Die Trümmer übernehmen in diesem Zusammenhang die Funktion eines kollektiven Gedächtnisses, welches stets an die Zeit des Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg erinnert. Die Ruinen funktionieren somit, als ein in der Gegenwart positioniertes Mahnmal, für das Vorhandensein einer Vergangenheit.³⁶² Überhaupt übernimmt die Stadt Berlin eine doppeldeutige Funktion. Einerseits galt sie zur Zeit der Hitlerdiktatur, als Symbol der Macht der Nationalsozialisten, bedingt durch den Sitz des Führerhauptquartiers und anderer Verwaltungsstellen³⁶³, andererseits verkörpert sie nach Kriegsende, ein für ganz Deutschland geltendes „Sinnbild der Zerstörung.“³⁶⁴

Die durch Kriegshandlungen deformierte Stadt, kann ihren Bewohnern, keine geordneten Strukturen mehr zur Verfügung stellen. Strassen und Gassen, welche nicht nur das Stadtbild prägen, sondern auch für Orientierung sorgen, sind in dieser Form nicht mehr vorhanden. Die topographische Stadtordnung, korrespondiert mit den seelischen Befindlichkeiten der Bewohner. Durch die kriegerische Zerstörung, kommt es zu einer Destabilisierung der städtischen Raumgrenzen, welche sich auf die Gesellschaftsstruktur auswirkt. Es kommt zu einer Auflösung von Raumgrenzen, die in einer intakten Stadt, das private vom öffentlichen Leben trennen. Zu beobachten ist dies, wenn Mertens geistesabwesend durch die Trümmer und Häuserschluchten stolpert. Die Kamera, die ihn in diesen Momenten, zumeist aus einer beobachtenden Obersicht zeigt, hält ihn förmlich gefangen in der Ruinenlandschaft, aus der es, so scheint es, für ihn kein Entrinnen gibt. Selbst in Momenten, in denen er versucht, einerseits die Kriegserinnerungen im Alkohol zu ersäufen, andererseits den tristen Alltag im zwielfichtigen Amüsierbetrieb zu vergessen, wird er immer wieder von der Präsenz der Trümmer eingeholt und gefangen. Nirgendwo findet Mertens eine Möglichkeit, der Realitätsflucht vor. Die durch Bombenangriffe entkernten Häuserfassaden, erinnern an die Zeit der Naziherrschaft.³⁶⁵

³⁶¹ vgl. Mielke, Christine: Geisterstädte. Literarische Texte und Bilddokumentationen zur Städtebombardierung des Zweiten Weltkrieges und die Personifizierung des Urbanen. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 170.

³⁶² vgl. ebd. S. 127

³⁶³ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 129.

³⁶⁴ ebd. S. 129.

³⁶⁵ vgl. Cardi, Maria Virginia: Für eine Ethik der Ruine. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 84 – 90.

Überspitzt formuliert, haben die Trümmer eine eigene Rolle, im schauspielerischen Sinne. Einerseits verkörpern sie die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands, andererseits fungieren sie als Szenerien, an denen sich die Strenge und Unerbittlichkeit des Lebens in einer Nachkriegsgesellschaft abbilden lassen. In diesem Verständnis, sind sie als Blockaden auf den Weg in eine positivere Zukunft zu deuten.³⁶⁶

An dieser Stelle lassen sich die besprochenen Stadtbilder mit den Formgebungstendenzen des deutschen Expressionismus vergleichen. Die Diabolik der Stadt, ein integraler Themenblock des filmischen Expressionismus, wurde in Studiokulissen mittels eruptiver Architekturformen und unterirdisch anmutender Labyrinth, bildlich umgesetzt. Im Trümmerfilm bedarf es dieser Studiobauten nicht, da die alptraumhaften Phantasien urbaner Realität, durch den Krieg, Wirklichkeit wurden.³⁶⁷ Ohne die Künstlichkeit, der konstruierten Studiobauten, sind die deutschen Städte zu Trümmerlandschaften geworden, „durch die sich Trampelpfade wie durch einen steinernen Urwald ziehen.“³⁶⁸ Mit der Zerstörung der Stadt, geht die Zerstörung der Gesellschaft einher.³⁶⁹

7.3. Architektonische Innenräume als Widerspiegelung menschlichen Innenlebens

Nach der Analyse urbaner Kulissen, soll der Fokus im folgenden Abschnitt, auf die geschlossen Innenräume, in denen der Hauptteil der Handlung stattfindet, gerichtet werden. Besondere Bedeutung erhalten hierbei die Schauplätze Wohnung Susanne und Wohnung Brückner. Beide werden anhand entsprechender Einstellungsprotokolle genauer untersucht. Durch die Verwendung eines Einstellungsprotokolls, soll in diesem Fall ein geistiger Raumplan erstellt werden, der eine Orientierung im filmischen Raum schaffen soll, um die narrativen Funktionen der gezeigten Innenräume besser herausarbeiten zu können. Im Mittelpunkt des Interesses, steht hierbei, der Beitrag, welchen die Innenräume, zur Charakterisierung der Protagonisten leisten.

Die Sequenz 8 wird zur genaueren Betrachtung der Wohnung Susanne herangezogen, wobei diese in weiterer Folge, auch in Kontext zum späteren Geschehen, an diesem Schauplatz gesetzt wird. Für spätere Sequenzen, werden keine gesonderten

³⁶⁶ vgl. Ludin, Malte: Wolfgang Staudte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1996. S. 40.

³⁶⁷ vgl. Möbius, Hanno/ Guntram, Vogt: Drehtort Stadt. das Thema „Großstadt“ im deutschen Film. Marburg: Hitzeroth. 1990. S. 32 – 38.

³⁶⁸ ebd. S. 63.

³⁶⁹ vgl. ebd. S. 63.

Einstellungsprotokolle erstellt. Eine detaillierte Beschreibung, der Ausstattung, erscheint an dieser Stelle, als sinnvolles Analysewerkzeug. Dieses wird auch für Schauplätze angewandt, die zwar nur von sekundärem Interesse sind, aber auch eine Berechtigung haben in die Betrachtung mit ein zu fließen.

Im Fall Wohnung Brückner handelt es sich um die Sequenz 28, die einer genaueren Betrachtung bedarf. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk auf den ersten beiden Abschnitten der Sequenz, welche in Brückners Arbeitszimmer, bzw. dem Wohnzimmer stattfinden. Der dritte Abschnitt der Sequenz, wird gesondert im Zusammenhang mit Requisiten und deren handlungsimmanenten Bedeutungen begutachtet.

An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass alle Innenaufnahmen ausschließlich im Studio gedreht wurden. Die Atelierbauten wurden im Althoff Atelier Babelsberg und im Atelier Berlin Johannisthal realisiert.³⁷⁰

Einstellungsprotokoll für Sequenz 8:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	18	Mertens kriecht in Mitten des Raumes auf dem Boden. Er scheint auf der Suche nach etwas zu sein.	Halbtotale.	-
02	30	Zwei Laden einer Kommode werden geöffnet und durchwühlt. Mertens findet einen Fotoapparat, als es an der Tür klopft. Er erhebt sich, um sie zu öffnen.	Großaufnahme, Rechtschwenk auf die Tür, Mertens ist in einer amerikanischen Einstellung zu sehen.	-
03	4	Mertens betritt den Vorraum, um die Wohnungstür zu öffnen.	Halbtotale.	-
04	3	Der Wind weht durch die gebrochenen Scheiben des Wohnzimmerfensters. Papier fällt zu Boden.	Nahaufnahme.	M: „Sie wünschen?“

³⁷⁰ vgl. Reichmann: Die Filme des Architekten Otto Hunte. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. S. 138.

05	23	Susanne und Mertens stehen bei der Wohnungstüre.	Nahaufnahme Papier, Linksschwenk auf Halbtotale Mertens und Susanne, untersichtig.	S: Ich hab hier mal gewohnt. M: Das ist interessant. S: Ich bin Susanne Wallner. M: Na und? S: Ich bin die Besitzerin dieser Wohnung. M: Nein sind sie nicht. Der Besitzer der Wohnung bin ich. S: Aber das ist doch meine Wohnung. Ich bin doch die Eigentümerin. M: Eigentümer ist der Hauswirt. Sie sind bestenfalls die Mieterin...
06	43	Das gleiche Szenario vor der Türe. Im Verlauf des Gesprächs betreten beide die Wohnung.	Naheinstellung über Susannes Schulter.	... gewesen. Was wollen Sie? S: Ich. Ich möchte hier wieder wohnen. M: Ausgeschlossen hier wohne ich. S: Aber ich bitte sie. Ich hab doch ein Recht. Ich hab doch einen Vertrag. M: So? S: Einen gültigen Mietsvertrag. M: Kommen sie mal mit. Sehen sie mal da hinaus. Alle die da gewohnt haben, hatten gültige Mietsverträge. Und sie....
07	36	Susanne und Mertens stehen vor dem Fenster und blicken auf die umliegende Trümmerwüste.	Großaufnahme Fenster, Susanne und Mertens stehen dahinter.	... wo waren sie? Als die Häuser da drüben zusammenstürzten? Und die Menschen in ihren Kellern zum Teufel gingen? Wo waren sie denn, als hier die Hölle los

				war? Und die Bewohner dieser Strasse ihre Toten verscharrten, dort wo sie sie fanden. Gehen sie durch die Ruinen. Da finden sie ihre Gräber noch. Schauen sie, die haben alle einen gültigen Mietsvertrag. Endgültig.
08	7	Mertens dreht eine Glühbirne in eine Lampenfassung.	Großaufnahme.	M: Wo waren sie in dieser Zeit? Im Lande? Im Gebirge, was?
09	13	Susanne reagiert auf Mertens Sarkasmus.	Großaufnahme.	M: In Sicherheit? S: Ja. Ich war in Sicherheit. Wenn sie es so nennen wollen.
10	10	Mertens reagiert auf Susanne.	Großaufnahme.	S: Sieht es da drüben auch so aus, im Nebenzimmer? M: Der Unterschied ist nicht groß.
11	50	Susanne öffnet die Tür des Nebenzimmers und sieht sich um.	Halbtotale des Zimmers, Susanne bewegt sich auf die Kamera zu.	S: Bitte bringen sie mir doch meinen Koffer. Ich werde solange hier wohnen, bis sie etwas Passendes gefunden haben. Wird ja wohl ein paar Tage dauern. M: Das wird sogar sehr viel länger dauern. Ich denke nämlich nicht daran ausziehen. S: Ich danke ihnen. Ich hoffe wir werden uns vertragen.
12	7	Mertens wirft Kleidungsstücke in seinen Koffer.	Nahaufnahme.	-
13	6	Susanne bemerkt Mertens Auszugsabsichten.	Nahaufnahme.	S: Was machen sie denn? Packen sie?
14	6	Mertens sitzt auf dem Sofa und betrachtet Röntgenaufnahmen.	Halbnahe.	M: Das sehen sie ja.

15	2	Susanne versucht Mertens zum Bleiben zu überreden.	Nahaufnahme.	S: Ja, aber ich hab ihnen doch gesagt, dass es mich nicht stört...
16	6	Mertens reagiert gereizt.	Halbtotale.	... wenn wir ein paar Tage zusammenwohnen. M: Aber mich stört es.
17	2	Mertens verleiht seiner Aussage Nachdruck.	Großaufnahme.	M: Verstehen sie das doch.
18	8	Susanne weicht zurück.	Großaufnahme.	M: Verzeihen sie... ich bin nicht in der Lage mir eine Wohnung zu teilen.
19	69	Susanne und Mertens stehen vor dem Fenster. Danach verlässt Mertens den Raum Richtung Vorraum.	Amerikanische Einstellung.	S: Haben sie denn überhaupt eine Möglichkeit, heute Abend irgendwo unterzukommen? M: Zu gütig ihre Sorge mein Fräulein. Aber in dieser Stadt, stehen einem Mann wie mir fast alle Häuser offen. Auch ohne Mietsvertrag. Es kommt bloß auf den Komfort an, den man verlangt. Außerdem ist das alles auch ganz gleichgültig. S: Ich wollte sie ja nicht vertreiben. Bitte. Bitte bleiben sie noch bis... M: Ich geh noch weg.“
20	21	Mertens ist im Begriff die Wohnung zu verlassen. Er zögert kurz und hinterlässt den Fotoapparat auf einer Kommode. ³⁷¹	Nahaufnahme, Zufahrt auf den Fotoapparat.	-

Die Atelierwohnung der Kunstgraphikerin Susanne Wallner, bestehend aus einem Vorraum, einem Wohn- und einem Schlafzimmer, stellt den wohl wichtigsten Schauplatz des Films dar. Diese Behauptung hat nicht nur auf Grund des Umstandes, dass zwei Hauptfiguren sie bewohnen, ihre Berechtigung, sondern auch auf Grund der Tatsache, dass sie einen

³⁷¹ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

Transformationsprozess durchläuft, welcher in einer Wechselwirkung mit den Protagonisten steht. Kurz gesagt: die Wohnung entwickelt charakterbeschreibende Qualitäten. Wenn man den Verlauf des Films betrachtet, kann man drei Zustandssituationen der Wohnung festhalten, welche Aufschluss über den seelischen Zustand von Susanne und Mertens geben. Durch eine genauere Betrachtung der Sequenz 8 und einen Vergleich zu den Sequenzen 12 und 41, soll die Wechselwirkung zwischen dem Handlungsort und den charakterlichen Eigenschaften der Figuren, herausgearbeitet werden.

Bereits die erste Einstellung der Sequenz, setzt das in den Außenaufnahmen verwendete Sujet, des Kriegsheimkehrers in Mitten der Zerstörung, konsequent fort. Mertens wird in einer Halbtotale gezeigt, wie er in Mitten des Wohnzimmers/ Atelierbereichs auf den Boden herunkriechend, nach etwas sucht.³⁷² Der Raum ist deutlich von Kriegshandlungen gezeichnet. Somit wird das Bild, der äußeren Ruinenlandschaft in den Innenraum und somit auch in das Innenleben der Figuren transportiert. Es gibt somit keinen Rückzugsort, der eine Ablenkung von der allgegenwärtigen Zerstörung bieten könnte. Der Verputz, welcher nur noch spärlich an den Wänden vorhanden ist, bedeckt den Boden fast vollständig, nur wenige Einrichtungsgegenstände sind vorhanden, wie z.B. ein Lederstuhl, oder ein geöffneter Kleiderkasten. Die Atmosphäre, welche durch dieses Bild erzeugt wird, verstärkt das Gefühl der Verzweiflung und Einsamkeit, die Mertens innewohnt.

Interessant ist an dieser Stelle, der optische Unterschied, welcher in der Inszenierung der Räume, zu beobachten ist. Während in den Außenaufnahmen zu meist verkantete Kameraperspektiven dominieren, werden die Innenräume in weniger schrägen Blickwinkeln gezeigt. Besonders nach Susannes Auftritt entfallen die verkanteten Kadrierungen. In diesen Bildern, wird die Schrägheit durch einrichtungsbezogene Details erzeugt. Von den Wänden gefallene Bilder, verschobene bzw. umgefallene Kommoden und Kästen, Kaminrohre, die aus den Wänden ragen, erzeugen schräge Linien und unterstützen die Unordnung. Susannes Zeichenbrett, etabliert in Einstellung 19, eine trennende, schräge Grenze zwischen Mertens und ihr. Das Zeichenbrett funktioniert in dieser Positionierung als Limes zwischen den Protagonisten, welcher verdeutlicht, dass sie noch zu einander finden müssen. Mittels des Zeichenbretts wird an späterer Stelle, in den Sequenzen 12 und 27, auf Susannes erlernten Beruf der Kunstgraphikerin verwiesen. Der Zuseher erfährt dadurch nicht nur, dass sie als Kunstgraphikerin tätig war, sondern auch, dass sie diese Arbeit, bereits kurz nach ihrer Rückkehr aus dem Konzentrationslager, wieder aufnimmt. In der Sequenz 12 ist kurz ein von

³⁷² siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 4. S. 142.

ihr angefertigtes Plakat, mit der Aufschrift „Rettet die Kinder“ zu sehen, während man sie in Sequenz 27 am Zeichenbrett arbeiten sieht.

Zu dem Anblick des zerstörten Inneren der Wohnung, kommt der Blick auf die äußere Verwüstung. Ein großes, an ein Fabrikfenster erinnerndes, Fenster, eröffnet die Aussicht, auf die Ruinenlandschaft Berlins. Der Blick durch die geborstenen Glaskassetten, die in Einstellung 07 in Großaufnahme zu sehen sind, auf die umliegenden Häuserschluchten und tiefen Trümmergräben, bedeutet nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die in den Trümmersymbolen materialisiert dargestellt wird, sondern auch einen Appell an die Zukunft: aus Trümmern neues Aufbauen. Somit wohnt den Trümmern eine szenisch-symbolhafte Bedeutung der Hoffnung inne.³⁷³ Die spärlichen Glasscherben, welche noch in den einzelnen Glaskassetten vorhanden sind, legen sich wie messerscharfe Einschnitte, in die Gesichtskonturen der beiden Protagonisten und verweisen somit auf die tiefen Wunden, welche die Naziherrschaft im kulturellen und geistigen Bewusstsein der Deutschen hinterlassen hat.³⁷⁴

Es ist an Susanne, die mit dem in Trümmerfilmen, stets verwendeten Rollenbild der starken Frau, welche den desillusionierten Kriegsheimkehrer wieder aufrichtet und in die Gesellschaft zurückführt, versehen ist, Mertens wieder eine Perspektive zu geben.³⁷⁵ Symbolisch tut sie dies, indem sie im Verlauf der Filmhandlung, ihre Atelierwohnung wieder bewohnbar macht. Die Entrümpelung der Wohnung, sowie die Beseitigung des Schutts, bedeutet eine Befreiung von den Altlasten. Die materiellen Trümmer stehen hier stellvertretend für das nationalsozialistische Gedankengut, welches das deutsche Volk über Jahre hinweg beeinflusste und geblendet hatte. Mit deren Beseitigung, ist auch der Weg in eine neue, bessere Zukunft gesichert.

Dementsprechend ist auch Susannes Auftritt ausstattungs-technisch inszeniert. Eine Nahaufnahme in Einstellung 04 zeigt, wie ein Windstoß durch die geborstenen Scheiben des Fensters ins Innere der Wohnung dringt und Papier aufwirbelt. Symbolisch kann Susanne, hier als frische Kraft gesehen werden. Ihr Einfluss, als auch ihre Hilfestellung, die sie gegenüber Mertens leistet, wird vor allem durch die ausstattungsbezogene Metamorphose der Wohnung illustriert. Leistet diese erste Sequenz in dem Handlungsspielraum Wohnung Susanne, noch ein Abbild von Mertens physischen, sowie psychischen Zustands, zeigen spätere Sequenzen, wie die ehemalige KZ Gefangene ihre Wohnung und somit auch den

³⁷³ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 12 – 13.

³⁷⁴ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 5. S. 143.

³⁷⁵ vgl. Perinelli: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. S. 98 – 101.

traumatisierten Chirurgen, wieder ‚aufräumt‘. Mit Susannes Ambitionen, durch Aufräumarbeiten der Wohnung optisch inszeniert, ein neues Leben zu beginnen, beginnt auch der Arzt umzudenken. Je mehr die Wohnung von Spuren des Zweiten Weltkrieges bereinigt wird, desto positiver wandelt sich Mertens. Er wird zwar noch immer von der finsternen Vergangenheit verfolgt, ist aber sensibilisierter um Gefühle zu empfinden bzw. wahrzunehmen.

In Sequenz 12 findet ein erster Aufräumprozess der Wohnung statt. Susanne bewaffnet mit Emaileimer und Besen rückt dem desolaten Zustand ihrer vier Wände zu Leibe. Mertens, der sie zwar noch kritisiert, beginnt bereits umzudenken. Verdeutlicht wird dies, indem er seine Hilfe bei der Entsorgung, der bis zum Rand mit Schutt gefüllten, Kübel anbietet. Sukzessive wird die Wohnung von Anzeichen, welche an die Zeit des Zweiten Weltkrieges erinnern befreit. Mit deren Beseitigung kommen sich auch Susanne und Mertens näher. Schließlich wird in einer komplett wieder in Stand gesetzten Wohnung, sogar ein Weihnachtsbaum geschmückt.³⁷⁶ Bilder hängen wieder an den Wänden, der Boden ist nicht mehr mit Schmutz und Staub, sondern mit einem Teppich überzogen und auch die Löcher im Fenster wurden mittels alter Röntgenaufnahmen, die an dieser Stelle auf Mertens Bereitschaft, seinem Beruf wieder nach zugehen, verweisen, geflickt. Die Röntgenaufnahmen, die den Blick auf das menschliche Innenleben freigeben, lassen sich mit den Bildern der zerstörten Stadt gleichsetzen, da diese das Gerippe einer intakten Stadt darstellen.³⁷⁷

Auch im Falle des ehemaligen Wehrmachtshauptmann Ferdinand Brückner, liefert die Analyse der räumlichen Wohnverhältnisse, Aufschlüsse über seine Figur. Die ersten vier Einstellungen der Sequenz 28, welche den Handlungsspielraum Wohnung Brückner, im speziellen, das Arbeitszimmer, umfassen, werden zur näheren Betrachtung herangezogen.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 28:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	8	Brückner thront in seinem Schreibtischstuhl.	Naheinstellung, Profil.	B: „Sehen sie mich an. Meine Fabrik läuft. 120 Arbeiter, vollbeschäftigt. Meine Wohnung...
02	9	Brückner verweist stolz auf den Zustand seiner Wohnung.	Halbtotale, Rechtsschwenk, der Brückner verfolgt.	B: ... tip-top in Ordnung. Sogar richtige Glasscheiben in den Fenstern. Tja bei Brückner gibt's keine Pappe mehr. Aufbau,

³⁷⁶ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 6. S. 143.

³⁷⁷ vgl. Pinkas: Trümmermosaik. Zerstörte Städte in den Zeitungen und Zeitschriften der Nachkriegszeit 1945 – 1948. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Böhn/ Mielke. S. 203 – 206.

				mein Lieber, Aufbau. Das ist...
03	21	Mertens steht vor einem Bücherregal und hört Brückners Ausführungen zu.	Naheinstellung, Zufahrt auf Mertens, über seine Schulter ist Brückner in einer Großaufnahme zu sehen.	B: ... die Devise. Und sie? Eigene Praxis? M: Nein. B: Assistenzarzt? M: Nein. B: Menschenskind, was machen sie denn? M: Gar nichts. B: Das kann doch nicht ihr ernst sein. Für'n Doktor gibt's doch Arbeit genug. M: Daran liegt es nicht. B: Was gibt's denn Herbert?
04	12	Herbert, Brückners ältester Sohn kommt in den Raum und bittet die beiden zu Tisch.	Naheinstellung, Linksschwenk	H: Das Essen ist fertig Vati. B: Komm mal her, sag mal guten Tag. H: Guten Tag. B: Der Älteste. Na Mertens legen sie mal ab. Essen sie mit uns. ³⁷⁸

Das Rollenbild Brückners, als Gegenspieler Mertens, wird auch auf die Darstellung der räumlichen Lebensverhältnisse übertragen. Während der Chirurg sein Dasein zwischen Staub und Schutthaufen fristet, residiert Brückner in einer gut bürgerlichen Wohnung, die keine Wünsche offen lässt und im Vergleich, zum bereits etablierten Bild der Nachkriegsarmut, einem Palast ähnelt. Deutlich wird dies bereits in der ersten Einstellung der Sequenz, wenn im Hintergrund eine große Blumenvase zu erkennen ist, welche auch mit frischen Schnittblumen dekoriert ist. In Susannes und Mertens Wohnung hingegen, finden sich nur ein paar verdorrte Halme, die mehr an Unkraut erinnern, als an ein bewusst arrangiertes Blumengesteck. Der Zustand von Brückners Wohnung lässt auch Rückschlüsse, auf seine Anpassungsfähigkeit, der Nachkriegssituation gegenüber zu. Der ehemalige Hauptmann und nunmehrige Fabrikant, hat es im Eiltempo geschafft, sich den neuen Verhältnissen anzupassen. Im Gegensatz zu Mertens, wird Brückner von keiner Erinnerung an den Krieg gequält. Fast scheint er schon vergessen zu haben, dass er das Massaker in Polen befahl, dem Mertens beiwohnte und dessen Erinnerung den Arzt nun verfolgt. Angesprochen auf die unschuldigen Opfer dieser Tat, reagiert Brückner verwundert. Auf Mertens Forderung nach Rechenschaft, entgegnet Brückner: „Ja, aber was denn, um Gottes Willen, da war doch Krieg, da waren doch ganz

³⁷⁸ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

andere Verhältnisse! Was hab ich denn heute damit zu tun?“³⁷⁹ Für Brückner stellt diese Tat, eine selbstverständliche Handlung in Kriegszeiten dar, er empfindet nicht die geringste Reue für sein Handeln und kann somit befreit seine Geschicke in der Nachkriegszeit lenken. Die Erschießung der unschuldigen Männer, Frauen und Kinder, stellt für Brückner eine Selbstverständlichkeit dar, welche ein Krieg mit sich bringt. Mit der gleichen Bestimmtheit mit der er als Soldat dem NS Regime diente, widmet sich Brückner nach der Kapitulation dem Wiederaufbau. Jedoch nicht einem gesamtgesellschaftlichen Wiederaufbau, sondern eher seinen privaten Interessen. Entbehrungen und Not sind für ihn, auf Grund seiner Umtriebigkeit und seiner intakten Geschäfte, ein Fremdwort. Seine Skrupellosigkeit bewahrt ihn vor dem Eingeständnis seiner Schuld.³⁸⁰

Für den geschäftigen Fabrikbesitzer ist die Vergangenheit abgeschlossen und bedarf auch keiner mentalen Aufarbeitung. Verdeutlicht wird dies, am tadellosen Zustand seiner vier Wände, die in Einstellung 02, in einer Halbtotale, gezeigt werden.³⁸¹ Es sind keinerlei Spuren von Krieg und Kampfhandlungen wahrzunehmen. Die Wände sind vollkommen mit Putz und Farbe bedeckt, an keiner Stelle, sind die nackten Ziegelsteine, die in Susannes Wohnung, wie offene Wunden erscheinen, zu sehen. In den Fensterrahmen befindet sich Glas, welches eine Trennlinie zu den Häuserruinen, die sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite befinden, dargestellt. Sollte dieser Anblick nicht erwünscht sein, bleibt noch die Möglichkeit, die Vorhänge zu zuziehen und somit die äußere Trümmerwelt auszublenden.

Jedes einzelne Requisit hat seinen Platz, in dem arrangierten Ambiente dieser gutbürgerlichen Wohnung. Neben dem wohl sortierten Bücherschrank finden sich auch kleinere Kunstgegenstände, welche die Räumlichkeiten aufwerten. Betrachtet man Brückners Wohnung isoliert, so findet man an keiner Stelle, im Gegensatz zu den anderen Schauplätzen der Filmhandlung, einen Hinweis auf den Zweiten Weltkrieg bzw. die Not der Nachkriegszeit. An dieser Stelle liefert das Szenenbild von Brückners Wohnung, Reflexionen über seinen seelischen Zustand. Ähnlich unkompliziert und wohl durchdacht, wie die Einrichtung der Wohnung, sieht auch Brückners innere Verfassung aus. Frei von jedem Schuldkomplex und Erinnerung an die Vergangenheit, hat sich der Geschäftsmann den Umständen der Nachkriegsverhältnisse angepasst, aus denen er finanziellen Nutzen und persönlichen Gewinn zieht. Mit der Produktion von Kochtöpfen aus alten Stahlhelmen, hat er ein profitables Unternehmen gefunden. So profitabel, dass er seiner Familie einen reich gedeckten

³⁷⁹ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 1:18:26 - 1:18:32.

³⁸⁰ vgl. Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 53.

³⁸¹ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 7. S. 144.

Mittagstisch, bzw. seiner Frau ein Dienstmädchen, bieten kann. Das Esszimmer ist mit zwei großzügigen Schiebetüren vom Arbeitszimmer getrennt. Es ist genug vorhanden im Hause Brückner, sogar so viel, dass es nichts ausmacht, wenn der jüngste Sohn, sein Essen kalt werden lässt.

Interessant ist auch die Ambivalenz zwischen Brückner und Mertens, bezogen auf ihre räumliche Positionierung. Während Mertens oft, durch Trümmerfelder stolpernd gezeigt wird, ist Brückner zumeist in abgeschotteten Innenräumen, in denen die Zerstörung, nicht sichtbar zu sein scheint an zutreffen. In Sequenz 33, wenn sich Mertens und Brückner zum Amüsierbetrieb begeben, kommentiert Brückner die Verwüstung mit den Worten: „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.“³⁸² Mit diesem Satz spricht er vielen Deutschen aus der Seele, die einen raschen Wiederaufbau herbeisehnten. Er entspricht aber auch dem Rollenbild des ehemals überzeugten NS Schergen, der nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs, schnell seinen Platz als braver, solider Bürger, in gehobener Stellung gefunden hat. Auf Grund der heimischen Familienidylle und seiner betriebsführerischen Fähigkeiten, erscheint er als respektabler Bürger, welcher größte Hochachtung genießt.

Neben den beiden Wohnungen, spielen auch andere Innenmotive eine wichtige Rolle, im Gesamtkontext des Films. Diese sollen überblicksartig besprochen werden. Das zerbombte Wohnhaus, in dem Susannes Wohnung verortet ist, funktioniert als Mikrokosmos, der von allen auftretenden Personen, bis auf Brückner bewohnt wird. Im Erdgeschoss befindet sich die Werkstatt, des Optikers Mondschein. Der bescheidene Mann, der den Krieg nur überlebt hat, auf Grund der Hoffnung, seinen geliebten Sohn wieder zu sehen, verkörpert einen Appell an die Zukunftshoffnung und den Aufbau. Auch wenn er als klein und kränklich dargestellt wird, so ist er doch, der erste der Protagonisten, abgesehen von Brückner, der nach dem Ende des Krieges, es verstand sein Geschäft wieder aufzubauen. Seine Werkstatt ist karg eingerichtet, ein Großteil des Schaufensters mit Holzplanken vernagelt. Der kleine Wohnbereich, der sich in einem Hinterraum befindet, ist von den Kriegsgeschehnissen schwer gezeichnet. Unter den spärlichen Tapetenresten kommen nackte Backsteinwände zum Vorschein. Vom Plafond tropft Wasser, welches notdürftig in einer weißen Emailschüssel aufgefangen wird. Trotz allem scheint er über alles zu verfügen, was er zum Leben braucht. Die für seine Arbeit

³⁸² Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 52:24 – 52:29.

notwendigen Utensilien, hat er aus dem Keller, zwischen „Schutt und Trümmern“³⁸³ geborgen. In dieser Aussage ist der Appell an den Aufbauwillen spürbar.

Ein anderer Menschentypus der Nachkriegsgesellschaft, wird durch den spitzbärtigen Mentallisten Timm verkörpert. Der Wahrsager, der laut seiner Geschäftsanzeige, die Zukunft nach streng wissenschaftlicher Methode voraussagt, zu sehen ist dieses Schild in Sequenz 40³⁸⁴, ist ein Profiteur der Nachkriegsnot und dem Leid seiner Mitmenschen. Mittels der Hoffnungen und Sehnsüchte so mancher Kriegsgeschädigter, verdient er seinen Lebensunterhalt. Ein Opfer findet Timm im gutgläubigen Mondschein, der mit der Bitte um Auskunft über seinem Sohn, zu ihm kommt. Auch in diesem Fall unterstützt der Raum, welcher als Timms Wohnung etabliert wird und seine Ausstattung die Charakterzeichnung. Timm, in seinem Schreibtischstuhl sitzend, ist höher positioniert, als der ihm gegenüber sitzende Mondschein. Somit wird auch der Eindruck, dass der Wahrsager, seinem gegenüber im Vorteil ist und aus diesem Profit schlägt, verstärkt. Auch wenn die Wohnung von Verfallserscheinungen gezeichnet ist, so lenken doch Sternbilder und ein riesiger Gestirneglobus, der dem Sonnensystem entsprechen soll, von diesem Anblick ab.³⁸⁵

Düster und dunkel wird das Treppenhaus, des baufälligen Wohnhauses inszeniert. Wenn Mertens sich mühsam, die Treppen zur Atelierwohnung hochschleppt, werden mittels der Beleuchtung tiefe finstere Schlagschatten, die den Treppenkorridor klaustrophobisch und bedrohend erscheinen lassen, geworfen. Die durch Licht und Schatten geschaffene unheimlich – depressive Stimmung, setzt die in den Außenmotiven etablierte Atmosphäre, der äußeren Ruinenlandschaft, in den Innenräumen fort. In den schattigen Ecken des Treppenhauses tummeln sich die tratschlustigen Nachbarn, denen weder Mertens Trunksucht, noch der Umstand, dass der Arzt und Susanne zusammen wohnen entgeht. In diesem Zusammenhang lässt sich eine Verbindung zu dem Denunziantentum, welches während der Hitler Regentschaft, in Hausgemeinden Gang und Gebe war, herstellen. Die Schatten der Vergangenheit, die in diesem Fall von den Nachbarn an die Wände der Treppenkorridore geworfen, sind noch nicht verschwunden.³⁸⁶

Auch der Handlungsort Kabarett/ Amüsierbetrieb soll noch eine kurze Erwähnung finden. Mit diesem Motiv, wird, wenn auch nur kurz angeschnitten, die Thematik des Schwarzmarktes etabliert. Der Fotoapparat, den Mertens in Sequenz 8, in Susannes Wohnung findet, ihn jedoch nach dem Zusammentreffen mit der jungen Frau zurücklässt, sollte im

³⁸³ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 07:48 – 07:50.

³⁸⁴ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 8. S. 144.

³⁸⁵ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 9. S. 145.

³⁸⁶ vgl. Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 53 - 54.

Kabarett verkauft werden. Als Tauschmittel für Alkohol und Zigaretten hätte er für Mertens großen Wert gehabt. Neben dem Bedeutungsfeld des Schwarzmarktes, soll dieser Schauplatz auch die Vergnügungssüchtigkeit und die damit verbundene Realitätsflucht, welche für viele Menschen die Nachkriegsrealität duldbarer machte, demonstrieren. In den Armen der Tänzerinnen, findet sogar Brückner Ablenkung von den tristen Ruinen und seiner heimischen Familienidylle.

7.4. Handlungsleitende Requisiten

Im Verlauf der Handlung, werden Requisiten gezeigt, welche den dramaturgischen Ablauf vorantreiben. Konkret handelt es sich um drei Sequenzen, in denen handlungsrelevante Requisiten auftreten und die somit einer näheren Betrachtung bedürfen.

Die erste Sequenz, welche im diesen Zusammenhang bearbeitet werden soll, ist die Sequenz 15.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 15:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	5	Der Wind weht durch die gebrochenen Fensterscheiben in Susannes Wohnung. Von einem notdürftig angebrachten Bücherregal fallen mehrere Blätter Papier zu Boden.	Großaufnahme Fenster, ein Linksschwenk für zum Bücherregal.	-
02	4	Ein Briefkuvert mit der Aufschrift „An Frau Hauptmann Elise Brückner. Nach meinem Tode zu übergeben.“ ist zu sehen.	Detailaufnahme des Briefes.	-
03	9	Susanne kommt das Treppenhaus zu ihrer Wohnung empor.	Halbtotale.	-
04	10	Susanne betritt die Wohnung.	Amerikanische Einstellung.	-
05	19	Susanne hebt ein paar Dinge auf, die durch den Windstoß zu Boden gefallen sind, darunter auch der Brief. ³⁸⁷	Die Kamera befindet sich knapp über dem Boden und zeigt Susannes Beine, Halbnah. Vertikale Neigung nach oben, Zufahrt auf Brief.	-

³⁸⁷ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

Mittels des Briefes, welchen Susanne bei den Aufräumarbeiten in ihrer Wohnung durch Zufall findet, wird die Charaktereinführung des ehemaligen Hauptmanns und jetzigen erfolgreichen Geschäftsmannes Brückner vorbereitet. Der Brief taucht zu einem Zeitpunkt auf, als Mertens Dasein, wieder geordnete Züge anzunehmen scheint. Verdeutlicht wird sein Umdenken, in der bereits besprochenen, Sequenz 12, in der er zwar Susannes Enthusiasmus und Aufbauwillen noch kritisiert, jedoch auch einen ersten symbolischen Beitrag zum Wiederaufbau leistet, indem er ihr anbietet, zwei Kübel mit Schutt vor die Tür zu bringen. Hierbei handelt es sich um seine erste gemeinnützige, nicht auf eigenen Vorteil, bedachte Aktivität. An dieser Stelle beginnt ein Entwicklungsprozess, der Mertens, von einem durch die Trümmer Berlins schleichenden, pessimistischen Eigenbrötler, zu einem verantwortungsbewussten, positiv denkenden, Teil der Nachkriegsgesellschaft machen wird. Bis dorthin hat er jedoch noch einen steinigen Weg vor sich. Im gleichen Atemzug, in dem er Susanne seine Hilfe anbietet, erwähnt er, dass er unfähig sei, seiner beruflichen Ausbildung, der Chirurgie, nachzugehen. Er selbst beschreibt sich als Arzt, der die Schreie seiner Patienten nicht mehr hören kann, ein Arzt, der nicht davon ausgeht, dass die Menschheit es wert ist, gerettet zu werden. Erst als er ein schwer krankes Mädchen behandelt (Sequenz 34), findet er allmählich zu seiner beruflichen Bestimmung zurück.

Genau in diesen ersten Moment der aufkeimenden Hoffnung, dringt der Brief, wie ein Ruf der dunklen Vergangenheit. Interessant ist vor allem, welche Auswirkungen der Brief auf das Verhältnis von Susanne und Mertens hat. Zu verfolgen ist dies in der Sequenz 22, in der sie, ihn auf den besagten Brief anspricht. Die beiden sitzen an einem schön gedeckten Tisch, der mit einem weißen Tischtuch, einem Porzellanservice und sogar einem kleinen Blumenstrauß ausgestattet ist. Dieses Tischarrangement, kann an dieser Stelle, als Symbol für ein trautes Heim in der Nachkriegsgesellschaft, interpretiert werden. Doch die bloße Erwähnung des Namens Brückner, lässt Mertens Stimmung umschlagen. Seine lethargische Verhaltensweise, weicht einem aggressiven, zurückweisenden Habitus. Trotz heftigster Interventionen von Mertens Seite, beschließt Susanne den Brief an Frau Brückner zu überbringen. Mertens, der bis zu diesem Zeitpunkt davon überzeugt war, dass Brückner noch während der Kampfhandlungen gefallen sei, wird schlagartig an seine Kriegserlebnisse und deren Verbindung mit Brückner erinnert. Mit dem Auftritt Brückners sind jegliche Zweifel an seinem Tod beseitigt. Als Susanne, Mertens davon unterrichtet, dass sein ehemaliger militärischer Vorgesetzter lebt, reagiert dieser abwesend und apathisch. Auf die bewundernden Worte, die Susanne für Brückner findet, reagiert Mertens sarkastisch. Für den Zuseher wird an dieser Stelle des Geschehens klar, dass ein Geschehnis in der gemeinsamen

Vergangenheit, der beiden Protagonisten Mertens und Brückner, ein Grund für Mertens inneren Verfall sein muss.

Das mit Abstand wichtigste Requisit für die Entwicklung der Filmhandlung, stellt Mertens alte Dienstwaffe, eine Walther P38, Standardhandfeuerwaffe der Wehrmacht, dar, welche er Brückner am 24. Dezember des Jahres 1942 überließ, als dieser nach einem Angriff auf ein polnisches Dorf, in dem, das von Brückner befohlene Massaker stattfand, schwer verwundet im Wald zurückgelassen wurde. Für Mertens bedeutet der Anblick der Waffe eine Erinnerung an die Vergangenheit, die ihn nicht loszulassen scheint. Mit der Einführung der Pistole, erfährt auch der Zuseher wichtige Informationen zu der Beziehung zwischen Brückner und Mertens. In der Sequenz 28, welche bereits im Zusammenhang mit dem Charakter Brückner, separiert betrachtet wurde, kommt es zu der Konfrontation zwischen Mertens und seiner Dienstwaffe. Da diese Teilsequenz enorm wichtig ist, wird sie an dieser Stelle gesondert betrachtet.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 28:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	08	Brückner sitzt entspannt in seinem Arbeitszimmer. Eine Zigarre brennt.	Nahaufnahme.	B: „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...
02	14	Mertens sitzt am der gegenüberliegende Seite des Tisches. Er bekommt eine Zigarette angeboten..	Nahaufnahme.	B: Zigarette im Mund erwischt. Und hier habe ich noch etwas für Sie, mein lieber Doktor. Kennen sie Sie wieder?
03	12	Brückner greift in eine Schublade seines Schreibtisches und holt die Pistole hervor. Er erhebt sich, wendet sich an Mertens, um ihm die Pistole zu überreichen.	Nahaufnahme, Übersicht. Mittels eines Linksschwenks, wird die Pistole in Großaufnahme gezeigt. Schärfenverlagerung. Der Schwenk endet auf Mertens Gesicht, welches in einer Großaufnahme gezeigt wird Im Vordergrund ist die Waffe erkennen.	B: Ja, ich hab mich doch nicht entschließen können, sie wegzugeben. Da hängen zu viele Erinnerungen dran. In den schlimmsten Stunden meines Lebens habe ich sie angesehen...

04	14	Mertens steht ebenfalls auf. Die beiden Protagonisten stehen sich gegenüber.	Großaufnahme.	B: ... 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!
05	46	Mertens starrt gedankenverloren vor sich hin. Aus dem Off ist eine Geräuschkulisse zu hören, die eindeutige Assoziationen zu Kriegserlebnissen hervorruft.	Großaufnahme, Fahrt auf Detailaufnahme.	B: Ja, Ja mein Lieber, es ist ein eigenartiges Gefühl wieder mal eine Waffe in der Hand zu halten.“ ³⁸⁸

Der gekonnte Einsatz des Requisites, in Verbindung mit der Tonmontage, die während der Einstellung 05 eingespielt wird, liefert, ohne Dialog, beschränkt auf eine Bild- Tonebene, erste Hinweise, für Mertens Agonie. Die Geräuschkulisse funktioniert in diesem Zusammenhang, als Rückblende, die zwar nicht spezifisch auf die Kriegserlebnisse Mertens eingeht, aber durch allgemein bekannte Geräusche und Töne, wie z.B. Sirenen, Geschrei, Explosionen und Detonationsgeräuschen, auf die Vergangenheit, den Zweiten Weltkrieg verweist. Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass die Lebensunlust Mertens, in Verbindung mit einem Kriegserlebnis stehen muss. Die Pistole ist somit ein Bindeglied zwischen Vergangenheit und der gegenwärtigen Nachkriegssituation. Für Brückner, der als erfolgreicher Fabrikbesitzer, den Inbegriff des Wiederaufbaus symbolisiert, hat die Waffe nicht mehr als einen symbolischen Erinnerungswert, an seine Zeit als Hauptmann in der Wehrmacht. Für Mertens jedoch, wird sie zum Mahnmal einer verabsäumten Pflicht. Die Erkenntnis, dass der tot geglaubte Brückner, lebt und nicht wie Mertens vermutete, bereits kurz nach der Ermordung der Dorfbewohner, für diese Tat büßen musste, lässt den Chirurgen nicht mehr los. Getrieben durch den Schuldkomplex, der Hinrichtung unschuldiger Zivilisten, tatenlos zugesehen zu haben, beschließt er Rechenschaft für das verübte Verbrechen zu fordern.³⁸⁹ Den Racheakt, versucht Mertens in Mitten eines Ruinenfeldes zu verüben (Sequenz 33). Sein Plan den ahnungslosen Brückner, in einen Hinterhalt zu locken, wird jedoch von einer Frau, die auf der verzweifelten Suche nach einem Arzt ist, durchkreuzt.

³⁸⁸ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.; siehe auch: http://www.hist.uni-hannover.de/kulturarchiv/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/die-morder-sind-unter-uns/einstellungsprotokoll-4.html Zugriff am 26.2.2009 9:55.

³⁸⁹ vgl. Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 54 - 55.

Beflügelt durch das Gefühl der Frau und ihrem Kind geholfen zu haben, scheint Mertens von seinen Racheabsichten, Abkehr genommen zu haben. Erst am Abend des Weihnachtsfestes, den 24. Dezember 1945 (Sequenz 41), wird Mertens von den Rachegefühlen wieder übermannt und beschließt Brückner in dessen Fabrik aufzulauern.

Als letztes Requisit, welches explizit dazu verwendet wird, die Handlung zu gestalten, soll Mertens Tagebuch besprochen werden, welches in der Sequenz 46 zum Einsatz kommt.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 46:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	29	Susanne sitzt an ihrem Esstisch und liest in Mertens Tagebuch.	Halbtotale, extreme Obersicht.	S: 2Ich drückte dem Sterbenden meine Waffe in die Hand, ohne auch nur einen Hauch menschliche Gefühle zu empfinden. Ich war dem Schicksal dankbar. Dankbar, dass es mir meinen Glauben an eine höhere Gerechtigkeit erhalten hat und dankbar, dass es mich einer Verpflichtung enthoben hat, zu der ich mich im Namen der Menschlichkeit berufen fühlte. Polen am 24. Dezember 1942.“
02	6	Das aufgeschlagene Tagebuch ist zu sehen. Quer über die letzte Seite, steht in großen Lettern: Brückner lebt! Die Mörder sind unter uns! am 24.12.1945! ³⁹⁰	Detailaufnahme	-

Die Rückblende der Sequenz 45, welche das Geschehen in Polen, am Weihnachtsabend des Jahres 1942 zeigt, geht nahtlos in die Sequenz 46 über, in der Susanne in ihrer Wohnung gezeigt wird. Aus dem Off ist ihre Stimme zu hören, sie liest in Mertens Tagebuch, den Eintrag über jenen, für den Chirurgen so schicksalhaften Tag. Das Tagebuch tritt an dieser Stelle zum ersten Mal auf, hat jedoch für den Ausgang des Filmgeschehens eine wichtige Bedeutung. Erst durch diesen Eintrag, erfährt Susanne Einzelheiten, über die gemeinsame Vergangenheit von Mertens und Brückner und erkennt die Absicht des Arztes, Brückner zu töten. Fluchtartig verlässt sie die Wohnung, um Mertens, im letzten Moment zurückzuhalten.

³⁹⁰ Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

7.5. Zusammenfassende Abschlussbetrachtung

Um der Analyse einen abschließenden Punkt beizusetzen, soll im folgenden Abschnitt, eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse erfolgen. Dabei soll eine Referenz zu den in Kapitel 6.3. aufgelisteten Forschungsfragen hergestellt werden.

Das szenische Bild, welches Wolfgang Staudte und seine beiden Filmarchitekten, Otto Hunte und Bruno Monten, von der deutschen Nachkriegsgesellschaft zeichnen ist kein positives. Obwohl mit dem Charakter der Susanne Wallner, die den Inbegriff des deutschen Aufbauwillens verkörpert, eine äußerst positive Figur vorhanden ist, scheint es, als würde die Gesellschaft, des in Trümmern liegenden Deutschlandes, ausschließlich aus zynischen Menschenfeinden (Mertens), ehemaligen, noch immer überzeugten Nazis (Brückner) und aus dem Leid anderer Profitierender (Timm) bestehen. Im Alltag der Ruinen und Trümmer gibt es keinen Platz für Menschlichkeit, jeder muss auf sein eigenes Fortkommen achten. Einer der wenigen Plätze, an dem Zwischenmenschlichkeiten ausgetauscht werden, sind die Künstlergarderoben der Kabaretttänzerinnen. Die Damen, welche sich sogar Brückner an den Hals werfen, geben im Tausch für Wertgegenstände, einen kurzen Moment der Zuneigung.

„Die Ruinenlandschaft, 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.“³⁹¹

Die Filmhandlung entfaltet sich sowohl im öffentlichen, als auch privaten Bereich der Protagonisten. Die Stadtaufnahmen des in Trümmer liegenden Berlins, dokumentieren einerseits das Erscheinungsbild einer urbanen Nachkriegsgesellschaft, konfrontiert mit einer „Diskontinuität von kulturhistorischer, gemeinschaftlicher, topographischer Art“³⁹², andererseits funktionieren sie als Abbilder für den inneren seelischen Zustand der Protagonisten. Die Stadt wurde, durch die Kriegsverwüstungen, dem Bedeutungsfeld der Urbanität enthoben und transformierte sich zu einer Landschaft, bestehend aus Schutthügel, Schluchten und aufgebrochenen Strassen. Die Menschen, welche diese groteske Landschaft bevölkern, wirken deplaziert in dieser Umgebung. Die bewohnte, vertraute Stadt wurde zu

³⁹¹ Ullrich, Helmut: Nachkriegsatmosphäre als psychisches Klima. Film und Fernsehen, Heft 9. 1986. S. 10.

³⁹² Böhn, Andreas/ Christine Mielke: Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Bielefeld: transcript. 2007. S. 10

einer fremden Welt.³⁹³ Einzig die Trümmerfrauen, welche in einer Einstellung der Sequenz 33 zu sehen sind, haben ein Ziel vor Augen. Das Ziel eines schnellen Wiederaufbaus.

Gleiches gilt für die privaten Räume der Figuren. Während die Außenmotive dazu verwendet werden, ein gesamtgesellschaftliches Psychogramm zu erstellen, werden die Innenräume inszeniert, um die charakterlichen Eigenschaften ihrer Bewohner herauszuarbeiten. Sie geben nicht nur Auskunft über die soziale Stellung, sondern auch über Familienverhältnisse und berufliche Qualifikationen. Vor allem die Wohnung des Fabrikanten Brückner, gibt Auskunft über seine Lebensverhältnisse. Mit ihrer geschmackvoll abgestimmten Ausstattung und der ihr innewohnenden Familienidylle, beschreibt sie alltägliche Erscheinungen der sozialen Mittel- bis Oberschicht. Natürlich lässt sich diese Feststellung nur auf jene ausweiten, die es verstanden in der Nachkriegszeit, profitable Geschäfte zu unternehmen. Somit wird mit der Figur Brückner auch die ökonomische Situation der Nachkriegszeit angesprochen. Als einziger der auftretenden Protagonisten, verfügt er durch seine Fabrik, über mehr finanzielle Ressourcen, als die anderen Charaktere. Mondschein, der gewissenhaft sein Optikergeschäft betreibt, lebt hingegen in Armut.

Die Veränderung der Wohnung Susannes, von einem Art Unterschlupf für Mertens, bis zum gemeinsamen trautem Heim, beschreibt die Entwicklung der Protagonisten. Durch die stetigen hausfraulichen Aktivitäten der Susanne, die sich im Aufräumen und Entrümpeln der Wohnung manifestieren, durchläuft Mertens eine charakterliche Wandlung, vom pessimistischen Zyniker, zum hoffnungsvoll in die Zukunft blickenden Optimisten. Fest zu halten bleibt an dieser Stelle, dass es sich bei Susannes Atelierwohnung, um den einzigen Raum handelt, der eine stetige Entwicklung durchläuft.

Optisch wird die Szenerie des Films, in einer wahrlich schrägen Betrachtungsperspektive inszeniert. Die vielen verkanteten Kameraeinstellungen verstärken die Bedrohungen, welche von den Ruinen ausgehen und verdoppeln das klaustrophobische Gefühl, das von den Innenräumen evoziert wird. Durch die schrägen Einstellungen wird eine Unruhe beim Betrachter hervorgerufen, welche die abgebildete Handlung noch weiter dramatisiert.

Obwohl mit Brückner, dem ehemaligen NS Scherge, auch die Thematik des Nationalsozialismus in der Geschichte behandelt wird, sind ausstattungsbezogene Details, die eine Referenz zu jener Zeit herstellen könnten, rar gesät. Einzig in der Rückblende, welche das Geschehen in Polen zu Weihnachten des Jahres 1942, zum Thema hat, werden

³⁹³ vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 175.

Nazisymbole eingesetzt. Diese beschränken sich jedoch auf die Uniformen der Soldaten, welche mit Hoheitszeichen der Wehrmacht bestückt sind.

8. Ausstattungsanalyse In jenen Tagen (1947)

Da sich die Geschehnisse der Filmhandlung über 12 Jahre erstrecken, von der Machtübernahme des nationalsozialistischen Regimes, bis zu dessen Kapitulation und des damit verbundenen Ende des 2. Weltkriegs, führt der Film verschiedenste Zustandbeschreibungen, urbaner, bzw. provinzieller Situationen vor Augen. Auf Grund der Vielzahl, der eingeführten Schauplätze, welche auf die Episodenstruktur des Films zurückzuführen ist, wird die Analyse auf bestimmte Motive fokussiert. Es werden städtische und ländliche Motive vor und während der Krieges bearbeitet, als auch Motive, die in der Nachkriegszeit angesiedelt sind. In diesem Zusammenhang, soll noch erwähnt werden, dass Innenmotive, äußerst rar gesät sind. Einzig die siebente und letzte Episode, kommt für diese Betrachtung in Frage. Abgeschlossen wird auch diese Analyse mit einer Diskussion der handlungsimmanenten Requisiten. Interessant wird bei dieser Betrachtung, auch der Einsatz nationalsozialistischer Versatzstücke und Symbole sein. Hierbei soll untersucht werden, wie präsent diese inszeniert werden.

8.1. Sequenzprotokoll In jenen Tagen (1947)

Nr.	Schauplatz	Inhalt	Länge	Zeit
1		Aufblende. Ein Auto fährt ins Bild. Ein Scheinwerfer geht an und beleuchtet Tafeln, auf denen die Namen der Schauspieler und Crewmitglieder vermerkt sind. Abblende	1.36	00:00 - 01:36
2	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Beim Ausschachten eines Autos, unterhalten sich die beiden Mechaniker Willi und Karl über die Frage, ob es in dieser Zeit noch Menschen gebe.	2.10	01:36 - 03:46
3	Schrottplatz	Aus dem Off erklingt die Stimme des Autos, welche den Film von nun als Erzählstimme begleitet. Es erzählt seine Entstehungsgeschichte. Die Mechaniker entdecken eine in die Windschutzscheibe eingeritzte Zahl. 30133.	2.13	03:46 - 05:59
4	Schnittbilder	Kindheitserinnerungen des Autos werden gezeigt: Verlassen des Werks, die ersten Strassen.	0.28	05:59 - 06:27

5	vor einem Landgut	Erste Episode: Im Auftrag von Peter Kaiser bringt ein Werksfahrer, das fabrikneue Auto zu Sybille Wulf.	1.22	06:27 - 07:49
6	Vorhof des Landguts	Sybille macht eine Probefahrt und entdeckt dabei ein Schild mit der Aufschrift Peter & Sybille.	1.27	07:49 - 09:16
7	Allee hinter dem Landgut	Sybille ist auf dem Weg nach Berlin. Unterwegs trifft sie auf Steffen, der auf Grund der politischen Verhältnisse, Deutschland Richtung Tambiko, Mexiko verlassen wird. Er bietet ihr eine Mitfahrgelegenheit an.	4.55	09:16 - 14:11
8	Strasse in Berlin	Peter und Sybille sind auf den Weg in die Oper. Aus Freude über die Begegnung ritzt Peter das Datum 30.1.33 in die Windschutzscheibe. Von einem Fackelzug der Nazis werden sie gestoppt. Als Sybille die Situation erkennt, beschließt sie Steffen in die Emigration zu folgen.	5.50	14:11 - 20:01
9	Schrottplatz	Die beiden Mechaniker fördern das nächste Fundstück, einen Kamm, zu Tage.	0.27	20:01 - 20:28
10	Vorfahrt eines Familienhaus	Der Musiker Wolfgang Cornelius ist zu Besuch bei der Familie Buschenhagen. Die Tochter der Buschenhagens, Angela möchte Cornelius auf seiner nächsten Konzertreise begleiten. Dieser verwehrt ihr jedoch den Wunsch.	4.33	20:28 - 25:01
11	Strasse	Cornelius und Angela sind auf dem Weg zum Bahnhof, um die Mutter abzuholen. Während der Fahrt entdeckt Angela den Haarkamm ihrer Mutter. Auf der Rückfahrt spricht sie ihre Mutter immer wieder auf den Kamm an.	3.59	25:01 - 29:00
12	Seeufer	Bei einem gemeinsamen Ausflug, berichtet Cornelius der Familie, dass er auf Grund der Düsseldorfer Beschlüsse, als entarteter Musiker eingestuft wird. Angela betroffen von dieser Nachricht beschließt, das Verhältnis von Mutter und Komponist nicht an anzusprechen und legt den Kamm ins Auto zurück.	5.47	29:00 - 34:47
13	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Die Kamera zeigt eine am Armaturenbrett befestigte Hutklammer. Der Erzähler läutet die nächste Episode ein.	0.17	34:47 - 35:04
14	Strasse vor dem Geschäft der Bienerts	Dritte Episode: Das Ehepaar Bienert, Sally und Wilhelm, sind damit beschäftigt das Auto mit allerlei Hausrat zu beladen. Nebenbei bemerken sie, wie jüdische Geschäftsinhaber damit beginnen, ihre Geschäftslokale zu kennzeichnen.	3.05	35:04 - 38:09

15	Strasse außerhalb der Stadt	Das Ehepaar fährt zu einem kleinen Haus, außerhalb der Stadt.	1.05	38:09 - 39:14
16	Schrebergarten der Bienerts	Um Wilhelm nicht in Gefahr zu bringen, auf Grund ihrer jüdischen Abstammung, schlägt Sally die Scheidung vor. Wilhelm lehnt dieses Angebot jedoch ab.	3.54	39:14 - 43:08
17	Strasse außerhalb der Stadt	Das Ehepaar fährt zurück in die Stadt.	0.31	43:08 - 43:39
18	Strasse vor dem Geschäft der Bienerts	Beim Eintreffen in der Stadt werden die Bienerts mit den Geschehnissen der Reichskristallnacht konfrontiert. Aus Verzweiflung schlägt Wilhelm die Schaufensterscheibe seines Geschäftes ein.	2.42	43:39 - 46:21
19	Schrebergarten der Bienerts	Das Ehepaar hat sich entschlossen, gemeinsam in den Tod zu gehen.	0.46	46:21 - 47:07
20	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Willi greift Karls Frage nach der Menschlichkeit wieder auf. Im Auto, wird ein am Armaturenbrett befestigtes Hufeisen gezeigt.	0.24	47:07 - 47:31
21	vor einem Kellergeschäft	Vierte Episode: Dorothea Wieland ist auf der verzweifelten Suche nach ihrem Mann. Sie holt ihre Schwester von der Arbeit ab und erzählt ihr vom Verschwinden ihres Ehemanns Jochen.	2.41	47:31 - 50:12
22	Gebäude der Gestapo	Auf Anraten ihrer Schwester, fragt Dorothea bei der Gestapo nach.	0.44	50:12 - 50:56
23	Strasse	Ruth erklärt Dorothea, dass sie mit Jochen ein Verhältnis hatte und mit ihm im Widerstand tätig war. Dorothea schmeißt Ruth aus dem Wagen und setzt ihren Weg alleine fort. Während dessen erinnert sie sich an vergangene Unterhaltungen mit ihrem Ehemann.	3.47	50:56 - 54:43
24	Stadtrand	Von Dr. Ansbach, einem Freund der Familie, erfährt sie, dass Jochen auf der Flucht erschossen wurde. Sie kontaktiert ihre Schwester und ermöglicht ihr dadurch die Flucht.	3.43	54:43 - 58:26
25	Stadtrand	Peter Kaiser, inzwischen als Wehrmachtssoldat rekrutiert, wird beim Anblick seines ehemaligen Autos sentimental. Er erzählt Dorothea von seinen Erinnerungen, diese hört im jedoch nicht zu.	0.53	58:26 - 59:19
26	vor Dorotheas Haus	Am Morgen des nächsten Tages wird Dorothea von zwei Männern mitgenommen. Das Auto bleibt verlassen stehen.	0.27	59:19 - 59:46

27	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Die beiden Mechaniker werden auf Einschusslöcher in der Karosserie aufmerksam.	0.29	59:46 - 1:00:15
28	Ostfront	Fünfte Episode: Das Auto, welches in Tarnfarben lackiert ist, befindet sich an der Ostfront.	2.12	1:00:15 - 1:02:27
29	Schneefelder an der Ostfront	Der Fahrer August Hinze soll einen soeben erst angekommenen Leutnant zu seinem Bataillon transportieren. Während eines Partisanenangriffs, wird Hinze tödlich verletzt.	8.25	1:02:27 - 1:10:52
30	Garagenhof in Berlin	Sechste Episode: Der Wagen ist auf einem Garagenhof in Berlin geparkt.	0.16	1:10:52 - 1:11:08
31	Garagenhof in Berlin	Erna, eine Mechanikern, leiht sich das Auto von ihrem Chef aus.	1.50	1:11:08 - 1:12:58
32	Strasse in Berlin	Mit dem Auto möchte sie ihre ehemalige Arbeitgeberin, Baronin von Thorn, aus der Stadt, zu Verwandten aufs Land bringen.	3.08	1:12:58 - 1:16:06
33	Strasse in Berlin	Bei Durchsicht der Ausweispapiere, während einer Polizeikontrolle, stellt sich heraus, dass Baronin von Thorn, die Mutter eines Verschwörers vom 20. Juli 1944 ist. Der Polizist nimmt die Baronin und Erna, die ihre ehemalige Dienstherrin, vor dem Zugriff der Nazis retten wollte, in Gewahrsam.	3.06	1:16:06 - 1:19:12
34	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Karl und Willi entdecken Strohbindel in den Türverkleidungen des Autos.	0.23	1:19:12 - 1:19:35
35	Scheune	Siebte Episode: Das Auto ist in einer Scheune abgestellt, zugedeckt mit Stroh.	0.39	1:19:35 - 1:20:14
36	Scheune	Der Kradmelder Josef sucht nach einem Ersatztransportmittel. Dabei entdeckt er Marie und ihre Tochter, die sich in der Scheune verstecken. Sie verbringen gemeinsam die Nacht. Josef erfährt, dass Marie nach Hamburg muss.	9.38	1:20:14 - 1:29:52
37	Landstrassen	Josef, Marie und ihre Tochter sind auf den Weg zum nächsten Bahnhof.	0.51	1:29:52 - 1:30:43
38	Bahnhof	Der Bahnsteig ist mit Flüchtlingen hoffnungslos überfüllt. Josef beschließt die junge Mutter und ihr Baby bis nach Hamburg zu bringen.	1.15	1:30:43 - 1:31:58
39	Hamburg	Angekommen in Hamburg lässt er Marie aussteigen und verspricht ihr, sie zu besuchen. Eilig macht Josef sich auf den Weg.	2.05	1:31:58 - 1:34:03

40	Landstrassen	Auf dem Rückweg wird Josef von einem Posten perlustriert. Ein nachsichtiger Soldat, schenkt ihm die Freiheit.	1.59	1:34:03 - 1:36:02
41	Schrottplatz	Rahmenhandlung: Der Erzähler reflektiert noch einmal über die Menschen jener Tage und deren Schicksale. Die Protagonisten der Episoden werden mittels Überblendung, eingeblendet.	1.02	1:36:02 - 1:37:04
42	Schrottplatz	Die beiden Mechaniker kommen noch einmal auf ihre Diskussion über das Menschsein zurück. Die Erkenntnis von Karl, dass es in der Nachkriegszeit genug Gelegenheit gäbe, diese zu zeigen, beschließt die Diskussion. ³⁹⁴	1.13	1:37:04 - 1:38:17

8.2. Bilder der urbanen Nachkriegsrealität

Die Verwendung von Trümmern und Zerstörung als Kulisse, beschränkt sich, bis auf zwei Ausnahmen, die im Zuge der Betrachtung, auch noch ihre Erwähnung finden, auf die Rahmenhandlung, welche die sieben Episoden, einerseits wie ein Rahmen umfasst, andererseits jede einzelne Episode einleitet. Besonderes Interesse wird an diesem Punkt der Analyse, der ersten Einstellung der Sequenz 2, als auch den letzten beiden Einstellungen der Sequenz 42, des Films geschenkt.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 2:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	31	Es wird ein weites Trümmerfeld gezeigt. Über das Trümmerfeld bewegen sich drei Personen, zwei mit Brennholz unter den Armen und ein Kriegsversehrter. ³⁹⁵	Totale, Schwenk von links nach rechts.	-

Die Einstellung eröffnet dem Zuseher den Schauplatz der Rahmenhandlung. Mit einem Schwenk von rechts beginnend, vorbei an einem Trümmerfeld und entkernten Häusern, nach links, wird der Handlungsraum etabliert. Mit Ende des Schwenks verharrt die Kamera auf

³⁹⁴ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

³⁹⁵ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

einem Schrottplatz³⁹⁶, wo sich zwei Mechaniker, gerade daran machen, ein altes Auto, auf seine letzten brauchbaren Teile zu untersuchen. Dieser Schrottplatz ist der Ausgangspunkt der folgenden Episoden, durch die der Erzähler, die Stimme des Autos, führt.

Mit Hilfe dieses Schwenks, wird nicht nur eine Schauplatzeinführung umgesetzt, sondern auch eine Milieuschilderung vorgenommen. Das Motiv der zerstörten Stadt, es ist keine Referenz auf eine bestimmte deutsche Stadt fest zustellen, vermittelt einen Eindruck des um sich greifenden Leids und der Hoffnungslosigkeit der Nachkriegszeit. Es wird somit die Gegenwärtigkeit des Geschehens angesprochen. Der in einer Totalen gefilmte Schwenk, suggeriert die Unendlichkeit der Trümmerlandschaft. Verdeutlicht wird der hoffnungslose Eindruck, durch drei Komparsen, die sich im Vordergrund bewegen. Zwei alte Menschen schleppen Bündel mit gesammeltem Brennholz, ein einbeiniger Kriegsversehrter folgt ihnen. Somit wird der Nachkriegssituation und ihren Mangelerscheinungen, neben den ausgebombten Häusern, auch ein menschliches Gesicht gegeben. Die Kamerabewegung endet, indem sie den Schrottplatz zeigt, wo zwischen bereits ausgeschlachteten Fahrzeugen und deren ehemaligen Innenleben, sich Karl und Willi, anschicken, einen abgewrackten „Opel Olympia“³⁹⁷ zu zerlegen. Das Auto übernimmt im Verlauf der Handlung, nicht nur die Rolle des Erzählers, sondern wird auch zu einem, wenn nicht dem wichtigsten Schauplatz. Der anonyme Autofriedhof, von dem aus der Rückblick in die Vergangenheit, oder dem Filmtitel entsprechend formuliert, in jene Tage, beginnt, wurde in den „Ruinen des Grindelviertels in Hamburg“³⁹⁸ inszeniert.

Die Bedeutung des Eingangsschwenks entfaltet sich erst im Zusammenhang mit den letzten beiden Einstellungen, welche den Film beschließen (Sequenz 42). Ebenfalls mit einem Schwenk, diesmal von links, dem Autofriedhof, nach rechts, der Trümmerlandschaft, wird dem Eingangsschwenk ein Gegenpol gesetzt. Es sind jetzt auch keine alten, verkrüppelten Menschen mehr zu sehen, sondern herumtollende Kinder. Somit wird die Trostlosigkeit, die in der ersten Einstellung der Sequenz 2 etabliert wird, ein positiver Appell an die Zukunft, in Form der Kinder gegenüber gesetzt. Die Schwenkrichtung der Kamera impliziert, dass in diesem Fall eine Vorwärtsbewegung stattfindet, während der Schwenk von rechts nach links, im deutschen Filmvokabular als „Rückzugsbewegung“³⁹⁹ gedeutet wird. Somit wird dem gegenwartsbezogenen Umraum, auch das Bedeutungsfeld der Hoffnung zugeschrieben. Verdeutlicht wird dies mittels der letzten Einstellung, wenn vor dem Hintergrund der

³⁹⁶ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 10. S. 145.

³⁹⁷ Winkler/ Seidl: Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren. S. 71.

³⁹⁸ ebd. S. 77.

³⁹⁹ Jacobsen, Wolfgang/ Hans Helmut, Prinzler: Käutner. Edition Filme. Berlin: Spiess. 1992. S. 90.

Fassadenschluchten, Feldblumen, die bereits wieder beginnen zu blühen, in Großaufnahme ins Bild kommen. Mittels des Symbolgehalts dieses Bildes, soll dem Zuseher, der Optimismus, eine bessere Zukunft vor sich zu haben, symbolisiert werden.⁴⁰⁰

8.3. Stadträume und deren Wechselwirkung mit der Natur

Bei der Betrachtung der Außenmotive, die der Film präsentiert, darf man sich nicht von dem Argument blenden lassen, dass der Regisseur Helmut Käutner, aus Kostengründen seinen Film „auf der Strasse“⁴⁰¹ drehte. Wenn auch tatsächlich der finanzielle Aspekt, ein Grund war, die Geschichte unter freiem Himmel spielen zu lassen, ist doch auch die Selektion der Drehorte, von maßgeblicher Bedeutung für die Filmnarration. Andererseits standen auch keine nennenswerten Studiogebäude in der britischen Besatzungszone zur Verfügung. Ein SA Fackelzug musste, auf Grund politischer Auflagen in einem Rückprojektionsstudio, aufgenommen werden. Alle Motive des Films, wurden in Hamburg und im Hamburger Umland realisiert.⁴⁰²

Interessant und einer vertiefenden Betrachtung wert, erscheint das Gegensatzpaar Stadt und Land. Bezug nehmend auf die Episoden 1 und 3 sollen die Raumsituationen im urbanen, als auch ländlichen Situationen untersucht werden und in Beziehung zu den Charakteren und der Handlung gesetzt werden. Weiters soll auch eine Beschreibung der Kriegsfolgen, manifestiert in der urbanen Kulisse, in die Bearbeitung mit einbezogen werden. Hierfür sollen Bilder der Episoden 6 und 7 herangezogen werden. Dazwischen wird der Blick auf zwei besondere Motive geworfen. Einerseits soll die Abbildung eines Gestapogebäudes diskutiert werden, andererseits wird der Handlungsspielraum der russischen Steppe näher betrachtet. Zunächst widmet sich das Interesse dem Gegensatz von Stadt und Land.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 5:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	45	Ein Werksfahrer bringt das Auto zu Sybille Wulf. Es handelt sich um ein Geschenk von Peter Kaiser. Sybille nimmt den Wagen sehr widerwillig an.	Sybille in Großaufnahme. Fahrt zurück auf Halbtotale. Schwenk nach links, das Auto kommt ins Bild. Schwenk nach rechts, Sybille und der Fahrer sind in einer	S: „Das muss ein Irrtum sein. F: Aber sie sagten doch... Sie sind doch Fräulein Rulf. S: Wulf. F: Ach Wulf. Das

⁴⁰⁰ vgl. Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 59 - 61.

⁴⁰¹ Töteberg, Michael: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg: VSA – Verlag. 1997. S. 99.

⁴⁰² vgl. ebd. S. 110 – 113.

			Halbtotale zu sehen. Zufahrt auf Sybille, die in einer Naheinstellung endet.	mein ich ja auch. Und das ist doch hier Osteroder Isenstedt. S: Ja. F: Na sehen sie. Dann stimmt es auch. Das ist nämlich über einen gewissen Peter Kaiser gegangen. Berlin Westend, Baadner Allee. S: Peter?!? F: Na sehen sie. Das ist der Brief dazu. Fräulein fahren sie ihn vorsichtig ein, solange er noch gedrosselt ist. Und denken Sie an nen Ölwechsel.“
--	--	--	--	--

Einstellungsprotokoll für Sequenz 6:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	15	Sybille macht eine Übungsfahrt, auf dem Vorhof ihres Grundstücks. Am Armaturenbrett entdeckt sie die leuchtende Aufschrift Sybille und Peter. ⁴⁰³	Das Auto wird in einer Halbtotale gezeigt. Ein Rechtsschwenk, welcher in einer Totalen endet, etabliert den Gutshof.	-

Die beiden protokollierten Einstellungen, welche jeweils die ersten Bilder der Sequenzen 5 und 6 darstellen, führen die Hauptfigur der ersten Episode, Sybille Wulf ein. Sie wird als Besitzerin eines großzügigen Gutshofs gezeigt. Mit dieser Schauplatzbeschreibung, ist sie der gesellschaftlichen Oberschicht zu zurechnen. Bereits bei der Ankunft des Wagens, der von einem Werksfahrer, im Auftrag von Peter Kaiser an Sybille überstellt wird, ist im Hintergrund der Gutshof zu erkennen. Das komplette Grundstück entfaltet sich, in der ersten Einstellung, der sechsten Sequenz. Als Sybille auf ihrem Vorhof das Fahrzeug Probe fährt, wird der Gutsitz in einer Totalen eingefangen.

⁴⁰³ Sequenzen 5 + 6: In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

Neben Stallungen, ein paar Wirtschaftsgebäuden, ist auch ein geräumiges Wohnhaus zu sehen. Somit wird die Charakterzeichnung, der jungen Frau, als stolze, selbstsichere Gutbesitzerin noch vertieft. In der ländlichen Abgeschlossenheit ihres Grundbesitzes, haben die politischen Vorgänge, welche im weiteren Verlauf der Episode noch genauer benannt werden, noch keinen Eingang gefunden. In der Idylle der Natur, scheint alles noch in geordneten Bahnen zu verlaufen.

Sybille beschließt mit dem von ihr, zuvor noch zurückgewiesenen Auto nach Berlin zu fahren, um dort Peter Kaiser, einen ihrer Verehrer zu treffen. Beim Verlassen ihres Besitzes, der Weg führt sie durch eine kleine Allee, trifft sie auf Steffen, einem Nebenbuhler, der ihr unter Zeitdruck erklärt, dass er Deutschland auf unbestimmte Zeit verlassen müsse. Umringt von Bäumen und Gestrüpp, die zu stummen Zeugen dieser Unterhaltung werden, versucht Steffen, Sybille von der Dringlichkeit seiner Abreise zu überzeugen und sie auch zum Mitkommen zu bewegen. Dass die veränderte politische Situation dafür verantwortlich ist, weiß Sybille zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Sie hält an ihrem Plan fest und fährt nach Berlin. Erst in der Stadt, wird ihr die Bedrohung, welche von diesem Tag ausgeht bewusst. Als sie mit Peter, im Auto, auf dem Weg zur Oper ist, werden sie von einem Menschauflauf gebremst. Im Gegensatz zu Sybille ist Peter von der Verzögerung begeistert, da er mit seiner Angebeteten ungestört ist. „Es kann gar nicht schöner sein als hier. Die Musik ist vielleicht besser, aber sonst? Wir sitzen doch hier wie auf einer kleinen Insel, ganz für uns allein.“⁴⁰⁴ Um seiner Freunde noch größeren Ausdruck zu verleihen, ritzt er mit Sybilles Brillantring, das Datum, dieses für ihn so bedeutenden Tages in die Windschutzscheibe. Es handelt sich um den 30. Januar 1933.

Für die beiden Insassen des Autos, ist der Grund für diese Ansammlung zunächst, nicht auszumachen. Erst als sie erkennen, dass es sich um einen Fackelzug handelt, stellt Peter fest: „Natürlich sie bringen dem neuen Reichskanzler einen Fackelzug. Der is’ ja heute Reichskanzler geworden, der Dingsda.“⁴⁰⁵ Das zunächst noch amüsante Erlebnis, nimmt für Sybille schnell beängstigende Züge an, als Peter sie aufklärt, dass Steffen auf Grund der neuen Machthaber Deutschland verlassen muss. Spontan entscheidet sie sich, Steffens Ruf in die Freiheit, zu folgen.

Reflektierend über die erste Episode des Films, lässt sich ein Vergleich bzw. eine Gegenüberstellung zu dem Verhältnis Stadt und Land vornehmen. Sybille, die in der Abgeschlossenheit ihres Landsitzes von den anstehenden politischen Umbrüchen abgeschottet

⁴⁰⁴ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 15:55 – 16:02.

⁴⁰⁵ ebd.17:09 – 17:15.

war, erkennt erst in der Enge der Großstadt, die bevorstehende Gefahr. Obwohl keine bildliche Referenz zur realen Stadt Berlin vorhanden ist, wird doch auf Grund Peters Vorschlag, doch über den Reichstag auszuweichen, um der Menschenmenge zu entgehen, unmissverständlich ausgedrückt, in welcher Stadt, sich die Protagonisten befinden. Die Kamera konzentriert sich auf das Geschehen im Inneren des Fahrzeugs, wo sie in Naheinstellungen und Großaufnahmen die Figuren zeigt. Überhaupt wird das Straßenszenario, nur zwei Mal aus einer halbtotalen Übersicht gezeigt, wobei nur die Schaulustigen, die das Auto einkeilen und eine Straßenlaterne gezeigt werden.⁴⁰⁶ Zu erwähnen bleibt an dieser Stelle, dass es sich um die einzige Episode handelt, die teilweise im Studio aufgenommen wurde. Durch den Umstand, dass ein Fackelzug der SA, auch nur für Filmzwecke, in Hamburg nicht realisiert hätte werden können, wurde dieser im „Ohnstedter Studio“⁴⁰⁷ auf eine Leinwand projiziert. Davor wurden die Komparsen und das Auto positioniert.⁴⁰⁸ Das von Peter in die Windschutzscheibe eingeritzte Datum, wird in Großaufnahme gezeigt, während die marschierenden SA Truppen im Hintergrund zu sehen sind.⁴⁰⁹ Auf nationalsozialistische Versatzstücke, wie Hackenkreuzfahnen wird gänzlich verzichtet. Das Datum (30. Januar 1933) in Kombination mit dem Fackelzug reicht in diesem Zusammenhang aus, um eine eindeutige Verbindung zu den realhistorischen Geschehnissen herzustellen. Die umstehenden Passanten sind aus dem Wageninneren, nur von hinten zu sehen, wenn sie zögerlich beginnen die rechte Hand zum Hitlergruß zu heben.

Das eben herausgearbeitete Gegensatzpaar Stadt – Land wird auch in der dritten Episode, noch einmal aufgegriffen. Die Protagonisten dieser Episode sind das kleinbürgerliche ‚Mischehepaar‘ Sally und Wilhelm Bienert. Gemeinsam mit ihrem Mann führt Sally ein Geschäft für Bilderrahmen und Verglasung. Das Geschäft, oder genauer formuliert der Gehsteig vor dem Geschäft, ist der erste Schauplatz der Episode. Auf der Straße ist das Auto geparkt, welches von den beiden mit Koffern, Kisten und Hausrat beladen wird. Im Hintergrund ist das Schaufenster ihres Geschäfts zu erkennen, in dem gerahmte Bilder ausgestellt sind. In weißen Lettern ist der Geschäftsname „Rahmenkunst Biernert“ an der Scheibe zu lesen. Links und rechts der Scheibe, an der Hauswand, sind jugendstilähnliche Holztafeln befestigt, welche über das Geschäftsgründungsjahr 1878, als auch über die angebotenen Leistungen, wie Kunstverglasung, Auskunft geben.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 11. S. 146.

⁴⁰⁷ Töteberg: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt. S. 113.

⁴⁰⁸ vgl. Winkler/ Seidl: Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren. S. 74.

⁴⁰⁹ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 12. S. 146.

⁴¹⁰ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 13. S. 147.

Die umliegende Stadtlandschaft wird nicht genauer benannt, auch optisch nicht in Szene gesetzt. Die Halbnahen und Naheinstellungen, in welchen die beiden Charaktere abwechselnd gezeigt werden, geben keinen Aufschluss über das umliegende Stadtbild. Einzig ein paar Häuserfassaden, bilden einen unscharfen Hintergrund. Aus dem Umgangston, den die beiden Eheleute miteinander pflegen, lässt sich schließen, dass die Gefühle, die sie vor 30 Jahren zu einer Heirat bewegte, nicht mehr so stark vorhanden sind. Man erhält den Eindruck, dass die Gewohnheit der Liebe gewichen ist. Während die beiden den Opel wie einen Möbeltransporter beladen, fällt Wilhelms Blick auf das benachbarte Geschäftslokal der Brinkmanns, wo die Mitarbeiter gerade damit beschäftigt sind, weiße Buchstaben am Schaufenster anzubringen. Somit wird auch eine Methode der Volksverhetzung im nationalsozialistischen Deutschland thematisiert. Die Kennzeichnung von jüdischen Geschäften mit weißen Buchstaben, wurde im Herbst 1938 durchgeführt und stellte nur eine von vielen Diffamierungen gegen die Juden dar.⁴¹¹ Ziel war es die jüdischen Geschäftsleute finanziell zu ruinieren. Die Bienerts sind von diesem Erlass ebenfalls betroffen, da ihr Geschäft aus wirtschaftlichen Gründen, genauso wie das Auto auf Sallys Namen registriert ist. Sally ist jüdischer Abstammung. Auf die Frage seiner Frau, wann Wilhelm gedenkt, auch ihr Geschäft mit diesem ‚Erkennungszeichen‘ zu versehen, antwortet dieser: „An unser Geschäft? Wie komm ich denn dazu, meine weißen Buchstaben genügen mir. Wir heißen Rahmenkunst Bienert. Alles andere geht keinen was an.“⁴¹² Wilhelm wehrt sich zu diesem Zeitpunkt gedanklich noch gegen jegliche Maßnahmen, die gegen die jüdische Bevölkerung veranlasst wurden, während für Sally bereits feststeht, dass sie die Stadt verlassen muss. Nachdem die beiden das Auto fertig bepackt haben, machen sie sich auf den Weg zu ihrem Schrebergartenhäuschen, welches außerhalb der Stadt gelegen ist. Sally versucht ihrem Mann, den Ernst der Lage nochmals darzulegen, indem sie ihm einen polizeilichen Bescheid übergibt, der besagt, dass ihr mit Beginn des nächsten Tages die Fahrerlaubnis entzogen wird. Wilhelm zeigt sich erneut unbeeindruckt und hefte den Bescheid an seine Hutklammer, die er provisorisch am Armaturenbrett des Autos angebracht hat. Abends bei einem kleinen Feuer, im Vorgarten des Hauses, spricht Sally die bevorstehenden politischen Repressionen noch einmal an. Um Wilhelm, der auf Grund seiner ‚arischen‘ Abstammung nichts zu befürchten hat, nicht zu gefährden, möchte Sally die Scheidung. Sie begründet ihre Entscheidung, mit dem Argument, dass beide schon lange getrennte Wege gehen und die Liebe, die sie einst

⁴¹¹ vgl. <http://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/bezirk/lexikon/19380614.html> Zugriff am 2.1.2009 16:55.

⁴¹² In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 36:32 – 36:41.

verband, schon lange am versiegen ist. Aus diesem Grund wurde das Auto vor dem Verlassen der Stadt voll gepackt. Sally nahm sich bereits alle lebensnotwendigen Utensilien zum Schrebergarten mit, da sie dort verweilen wollte. Wilhelm denkt jedoch gar nicht daran seine Frau, für die er hinter seiner barschen Fassade noch immer große Gefühle hegt, zurückzulassen. Mit Tränen in den Augen schließt er Sally in die Arme. Somit entwickelt der Schauplatz des Schrebergartens, im ländlichen Abseits eine eigene Dynamik. Fern ab der Großstadt, in der die Gefahren, ausgehend von den Nationalsozialisten um sich greifen, finden diese beiden Menschen wieder zusammen und entdecken ihre Gefühle für einander von neuem. Glücklich durch die wieder entflamnte Leidenschaft für einander, fährt das Ehepaar zurück in die Stadt. Dort angekommen, finden sie sich in Mitten eines tobenden Mobs wieder, der grölend durch die Strassen zieht und jüdische Geschäfte schändet. Es handelt sich um die Ereignisse der Nacht von neunten auf zehnten November 1938, welche als Reichsprogromnacht oder auch Reichskristallnacht in die Geschichte einging. Die eben noch glücklichen Momente fern ab der Stadt, weichen nun dem blanken Entsetzen über das herrschende Chaos. Die Hitlersympathisanten, die von einem Schaufenster zum nächsten Hetzen, sind nicht genau zu erkennen. Lediglich Silhouetten und Schatten sind auszumachen. Übertönt wird der Tumult nur von der mechanisch erzeugten Stimme einer Alarmanlage, die immer wieder „Hilfe, Diebe, Überfall“⁴¹³ vermeldet. Konfrontiert mit diesen Ereignissen, beginnt Wilhelm das Ausmaß der Restriktionen gegen Juden und somit auch gegen seine Frau zu begreifen. Um den Zorn der tobenden Meute von seinem Geschäft abzulenken, greift er selbst zu einem der bereit gelegten Pflastersteine und wirft sein eigenes Schaufenster ein. Die nächste Sequenz (Sequenz 19) zeigt eine kleine Menschenansammlung vor dem Schrebergartenhaus der Bienerts. Das Ehepaar beschloss gemeinsam aus dem Leben zu scheiden. In der vom Naziterror noch unbeschadeten Atmosphäre ihres Schrebergartens, entschieden sich die beiden für den gemeinsamen Freitod.

8.4. Ein Gebäude als NS Symbol

Bevor die Analyse sich der urbanen und ländlichen Kulissen, während der Kriegszeit annimmt, soll noch eine Einstellung der vierten Episode betrachtet werden. Diese scheint auf Grund der Tatsache, dass es sich bei dem gezeigten Motiv, um ein Gestapogebäude handeln soll, von Interesse. Somit wird den faschistischen Machthabern durch eine architektonische

⁴¹³ In jenen Tagen. R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 44:50 – 45:52.

Form, ein Gesicht verliehen. Die vierte Episode zeichnet das Schicksal der Dorothea Wieland nach, die ihren vermissten Ehemann sucht. Sie berichtet ihrer Schwester während einer Autofahrt, dass Jochen, ihr Mann, bereits seit zwei Tagen abgängig ist. Ihre Schwester Ruth zieht in Betracht, dass es politische Gründe für seine Absenz geben könnte. Sie schlägt vor, bei einer politischen Stelle nach zu fragen, erwähnt jedoch nicht explizit die Gestapo. Die erste Einstellung der Sequenz 22 setzt das Gestapogebäude in Szene.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 22:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	23	In der Spiegelung eines schwarzen Autokotflügels sind zwei Personen zu sehen, die mit dem Hitlergruß grüßen. Ruth betrachtet das Bild ihrer Schwester, welches in einem Hufeisen am Armaturenbrett angebracht ist.	Detailaufnahme des Kotflügels, im Anschnitt ist ein Kennzeichen mit SS Runen zu erkennen. Ein Rechtsschwenk erfasst das Gebäude, ehe er auf dem Auto endet. Zufahrt auf Ruth die in einer Naheinstellung endet. ⁴¹⁴	-

Beginnend mit einer Detailaufnahme, welche einen schwarzen Autokotflügel und ein Kennzeichen mit SS Runen fokussiert, verdeutlicht die Einstellung sofort ausstattungstechnisch um welche politische Verwaltungsstelle es sich bei dem gezeigten Gebäude handelt, auch wenn sie von den beiden Frauen im Dialog nicht erwähnt wird. In der Reflexion des Kotflügels sind zwei Gestalten zu erkennen, die sich mit dem erhobenen rechten Arm grüßen. Durch einen Schwenk kommt ein, an eine Festung erinnerndes Gebäude⁴¹⁵, ins Bild. Diese Einstellung ist eine seltene Ausnahme im deutschen Trümmerfilm, da offensichtlich ein nationalsozialistisches Symbol gezeigt wird. Es ist jedoch nur das Gebäude, welches als eine Einrichtung der Nazis entlarvt wird. Die Menschen, die hinter dem Gemäuer an Plänen und Machenschaften arbeiten, bleiben anonym und unerkant. Der Regisseur Käutner äußerte sich in einem Zeitungsartikel zu dieser Einstellung folgendermaßen: „Hier habe ich versucht, dem Gebäude durch besondere photographische Einstellung einen düsteren Anstrich zu geben, um im Betrachter unwillkürlich rein vom Bildmäßigen bereits eine unheimliche Stimmung aufkommen zu lassen.“⁴¹⁶

⁴¹⁴ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

⁴¹⁵ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 14. S. 147.

⁴¹⁶ Vethake, Kurt: „Ein Auto als Hauptperson. Helmut Käutner erzählt von seinem Film In jenen Tagen.“ Hannoversche Presse, 31. Januar. 1947. zitiert nach: Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. S. 164.

8.5. Im Kampf gegen die Natur

Eine besondere räumliche Situation wird in der fünften Episode des Films, als Handlungsspielraum eingeführt. Es handelt sich um einen Abschnitt der Ostfront, lokalisiert in Russland. Interessant ist die szenische Inszenierung dieses Szenarios mit geringen Mitteln. Eröffnet wird die Episode mit einem Gespräch des Soldaten August Hinze mit einem befreundeten Wachposten. Hinze der als Fahrer für ein Bataillon eingesetzt ist, ist nun im Besitz des Opels, der den Gegebenheiten angepasst, nun mit einem Tarnanstrich versehen ist. Schauplatz des Geschehens ist ein kleiner Bahnhof in der russischen Steppe. Ein Schild mit kyrillischen Buchstaben, angebracht an der kleinen Bahnhofshalle funktioniert als zusätzliche Schauplatzbeschreibung. Der Fahrer Hinze wartet auf einen Leutnant, den er zum Bataillon geleiten soll. Die Soldaten müssen nicht nur gegen die Härte des russischen Winters ankämpfen, sondern sich auch vor Partisanenangriffen in Acht nehmen. Verdeutlicht wird diese Bedrohung von einem Wegweiser, der nicht nur mit militärischen Hoheitszeichen versehen ist, sondern auch mit einem Schild, welches explizit auf die Partisanengefahr hinweist.⁴¹⁷ Somit wird die anschließende Fahrt durch die Nacht, nicht nur zu einem Kampf gegen die Witterung, sondern auch gegen die Gefahr in einen Hinterhalt zu gelangen. Die Autofahrt durch die verschneite russische Steppe, die mit einem Partisanenangriff und dem Tod Hinzes endet, wird bildlich mit Aufnahmen, die den Leutnant und den Soldaten im Inneren des Fahrzeugs zeigen, umgesetzt. Von Bedeutung sind hier die Schnittbilder, welche die verschneite und eisbedeckte, vorbeiziehende Steppe zeigen. Wenn für die Protagonisten der vorangegangenen Episoden, die Natur noch zum Rückzugsort wurde, so wird sie für die beiden Soldaten nun zur „Grenzerfahrung“⁴¹⁸ Die Eiswüste umschließt die beiden Figuren und setzt sie einem Überlebenskampf aus, den nur der Leutnant besteht. Realisiert wurde diese Episode in Hitzacker, im Januar des Jahres 1947. Durch die tiefen Temperaturen, welche das Thermometer bis auf minus 26 Grad sinken ließen, konnte die gefrorene Elbe als Drehort genutzt werden. Mit Hilfe der englischen Schneeräumung wurde auf der vereisten Elbe eine „2,5 Kilometer lange Schneise“⁴¹⁹ frei geräumt, welche als Strasse, durch die weitläufige, unwirtliche, russische Winterlandschaft inszeniert wurde.⁴²⁰

⁴¹⁷ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 15. S. 148.

⁴¹⁸ Hicketier: Film- und Fernsehanalyse. S. 71.

⁴¹⁹ Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 40.

⁴²⁰ vgl. Töteberg: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt. S. 113.

8.6. Von Kriegshandlungen gezeichnete Urbanität

Wie bereits zu Beginn der Analyse angeführt wurde, umfasst das Geschehen des Films, die Jahre Deutschlands unter dem Regime der NS Diktatur, bis zum Ende des 2. Weltkriegs. Somit wird auch die Trümmerästhetik, welche mit den Angriffen der Alliierten einsetzte, thematisiert. Die letzten beiden Episoden, welche in den Jahren 1944 bzw. 1945 spielen, greifen diese Bilder der Zerstörung auf. Bereits die erste Einstellung der Sequenz 30 zeigt ein solches Bild.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 30:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	10	Der Wagen steht abgestellt auf einem Trümmergrundstück, welches zu einem Garagenhof gehört. Der Handlungsort ist Berlin.	Halbtotale Aufsicht auf das Auto. Kamerafahrt, die in einer Untersicht endet und das Auto im Vordergrund zeigt. Im Hintergrund sind fünf Fassadenreste zu erkennen.	E: „Ich kam zurück. Das war damals die allgemeine Regel. Ob der Leutnant auch zurückgekommen ist? Ich weiß es nicht. Verloren aus dem Scheinwerfer. Vielleicht ist er draußen geblieben.“ ⁴²¹

Der Wagen, welcher noch immer seine Tarnkleidung trägt, ist abgestellt in einem Berliner Garagenhof. Riesige Trümmerhügel und überdimensional wirkende, ausgebrannte Häuserfassaden bestimmen das Erscheinungsbild.⁴²² Die militärischen Buchstaben WH auf dem Kennzeichen des Autos, welche auf die Zugehörigkeit zur Wehrmacht verweisen, werden mit weißer Farbe übermalt. Das Auto „tauchte unter.“⁴²³ Der Wagen schon stark verwüstet, wird von dem ehemaligen Dienstmädchen Erna in Betrieb genommen. Schmidt der Besitzer des Garagenhofs, überlässt ihr das Fahrzeug, obwohl keine gültigen Fahrzeugpapiere mehr vorhanden sind. Erna möchte ihre ehemalige Arbeitgeberin Baronin von Thorn aus der bombardierten Stadt, in Sicherheit bringen. Obwohl Schmidt sie eindringlich davor warnt, der alten Dame zu helfen, hält Erna an ihrem Plan fest. Die Baronin ist die Mutter einer der Hitlerattentäter vom 20. Juli 1944 und wird auf Grund ihres Verwandtschaftsverhältnisses ebenfalls verfolgt. Die Fahrt der Adeligen und ihrer ehemaligen Bediensteten durch die in

⁴²¹ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

⁴²² siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 16. S. 148.

⁴²³ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:11:03 – 1:11:04.

Trümmer liegende Stadt, liefert ein Abbild der kriegerischen Zerstörung. Ihr Weg führt sie vorbei an brennenden Schutthügeln und kleinen Menschenansammlungen, die bereits damit beginnen, Trümmer beiseite zu schaffen. Besonders eindringlich ist das Bild eines brennenden Kinderwagens, der auf der Strasse liegt. In der Windschutzscheibe sind Reflexionen der umliegenden Trümmerkulissen zu sehen. Als das Auto auf Grund eines Kühlflüssigkeitsmangels zum Stehen kommt (Sequenz 33), ist im Hintergrund an einer Wand, die Durchhalteparole „Totaler Krieg Totaler Sieg zu lesen.“ An dieser Stelle endet die Fahrt in die Freiheit. Ein Polizist hält die beiden an. Nach der Durchsicht ihrer Papiere, führt er die beiden ab, da der Name von Thorn in seinem Notizblock unter den zu verhaftenden Personen aufscheint. Ernas Versuch die Baronin vor dem Zugriff der Nazis zu bewahren ist gescheitert. In Mitten der Berliner Trümmerfelder müssen sich die Baronin und Erna ihrem Schicksal ergeben.

Anders wird das Motiv der zerstörten Stadt in Sequenz 39 eingesetzt. Der Kradmelder Josef, der durch Zufall auf das Flüchtlingsmädchen Marie und deren Kind trifft, als er sich nach einer Transportmöglichkeit in einer Scheune umsieht, beschließt den beiden zu helfen. Marie, die ihren Flüchtlingstreck aus den Augen verloren hat, muss Richtung Hamburg, um von dort aus in die Ortschaft Illingenworth zu gelangen, um sich Vorort mit der Mutter des Vaters ihrer Tochter Mariele zu treffen. Von dem Moment an, als Josef den Namen der Ortschaft zum ersten Mal hört, hat er Probleme, ihn zu behalten. Marie gibt ihm daraufhin einen Zettel, auf dem der Ortsname notiert ist. Sie flüchtet aus Schlesien, aus ihren Aussagen geht hervor, dass sie dies nicht freiwillig unternimmt. Da der Zeitabschnitt, den diese Episode umfasst, bereits in den letzten Monaten des Krieges angesiedelt ist, lässt sich folgern, dass Marie und ihr Baby auf der Flucht vor der immer weiter vorrückenden Roten Armee sind. Das Kernsthema dieser Episode ist die Flucht der Menschen aus Osteuropa. Bildlich wird das Thema umgesetzt, indem Flüchtlingstrecks gezeigt werden, die an der Scheune, in der sich Josef und Marie kennen lernen, vorbeiziehen. Josef hingegen muss auf schnellsten Weg wieder zu seiner Kompanie aufschließen, verspricht Marie jedoch sie zum nächsten Bahnhof zu bringen. Als sie auf dem Bahnhof vorfahren, sehen die beiden einen mit Menschen gesäumten Bahnsteig. Die Flüchtlinge sind schwer bepackt mit Koffern, Rucksäcken und Kisten. In einem Anflug von Mitgefühl und Menschlichkeit beschließt Josef, Marie und ihre kleine Tochter, entgegen seiner Dienstvorschrift, bis nach Hamburg zu bringen. Dort angekommen, erschließen sich weitläufige Felder, riesiger Ruinenansammlungen.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 39:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	6	Josef, Marie und das Baby fahren in Hamburg ein. Die Stadt liegt in Trümmern.	Totale des einfahrenden Autos. Linksschwenk folgt dem Fahrzeug.	-
02	46	Marie steigt aus. Im Hintergrund liegt der zerstörte Hafen.	Halbtotale.	J: „So hier muss ich umkehren. M: Is ja auch nicht mehr weit in die Stadt.
03	23	Eine motorisierte Wehrmachtsstreife rast vorbei.	Halbtotale, Rechtsschwenk.	-
04	22	Josef und Marie verabschieden sich voneinander.	Halbnah.	M: Fahr schnell. J: Ich komm mal Du. Bestimmt. M: Wohin? J: Nach... Gibt's denn so was? M: Im Auto, in der Tasche liegt ein Zettel. Nun weiß ich gar nicht wie ich mich für ihre Liebenswürdigkeit bedanken soll.
05	12	Die beiden küssen sich.	Großaufnahme Josef.	J: Das weißt Du nicht? Tschüss Marie. Pass schön auf Mutti auf.
06	15	Josef steigt ins Auto.	Halbnahe.	J: Herzele. M: Gib schön auf die Tiefflieger Acht, hörst Du!
07	3	Josef fährt davon.	Totale.	M: Illenworth!“
08	3	Josef entfernt sich immer weiter von den beiden.	Totale.	-
09	3	Marie und ihr Baby in Mitten der Trümmerlandschaft. ⁴²⁴	Panoramaaufnahme.	-

Obwohl Marie in der letzten Einstellung, alleine mit ihrem Baby zwischen den ausgebrannten und zerbombten Häuserfassaden gezeigt wird⁴²⁵, vermittelt das Gesamtbild der Sequenz nicht den Eindruck der Trostlosigkeit. Die Beziehung des Flüchtlingsmädchens zu dem Kradmelder,

⁴²⁴ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

⁴²⁵ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 17. S. 149.

suggeriert einen optimistischen Blick in die Zukunft. Dieses Gefühl erwächst aus der Intention Josefs, die beiden (Marie und ihr Baby) nach Kriegsende in der kleinen norddeutschen Ortschaft, deren Namen er nicht behalten kann, zu besuchen. Somit sind die Ruinen nicht als Metapher für die um sich greifende Zerstörung zu sehen, sondern als hoffnungsvoller Appell an die Zukunft, aus den Ruinen, ein neues Deutschland aufzubauen.

8.7. Eine Scheune wird zu einem biblischen Ort

Wie sich bereits mehrfach aus der Analyse herauslesen lässt, sind Innenmotive im Filmverlauf eine Seltenheit, bzw. überhaupt nicht vorhanden. Der einzige Innenraum, welcher quasi omnipräsent ist und auch allen Protagonisten des Films Schutz und Zuflucht bietet, ist die Fahrerkabine des Autos. Nur August Hinze findet in der Kabine des Autos den Tod. Eine Ausnahme bietet die soeben besprochene siebente Episode der Handlung. Josef findet in einer Scheune, den schon äußerst in Mitleidenschaft gezogenen Opel, welchen er möglichst schnell wieder auf Vordermann bringen muss, um den Anschluss an seine Kompanie nicht zu verlieren. Das Schicksal führt den Kradmelder und die junge Mutter Marie, in dieser Scheune zusammen. Auch wenn die Ausstattung der Scheune, äußerst minimalistisch gehalten ist, so soll doch, in ein paar Worten auf den Symbolgehalt, den dieses Motiv beinhaltet, eingegangen werden. Der Symbolgehalt erwächst aus der Namensgebung der Protagonisten, Marie und Josef, im Zusammenhang mit dem Motiv der Scheune. Wenn Josef gutherzig mit der jungen Mutter und ihrer Tochter seine Verpflegung teilt, erklingt auf der Tonebene ein Kinderchor, der ein Weihnachtslied anstimmt. Die sanftmütige, feierliche Stimmung, die hier als Gegenpol zu den Wirren und Entbehrungen des Krieges steht, stellt eine „Reminiszenz an den biblischen Stall von Bethlehem“⁴²⁶ dar. Dieser Überlegung folgend, übernimmt Marias Tochter das Rollenbild des heiligen Sohns Jesus Christus und kann somit auch als Symbol für eine bessere Zukunft, abseits des Krieges gesehen werden.⁴²⁷

8.8. Handlungsleitende Requisiten

Wie aus der soeben vorgenommenen Betrachtung, der Innen- und Außenmotive hervorgeht, bestand die Hauptaufgabe des Ausstatters Herbert Kirchhoff, nicht darin aufwendige

⁴²⁶ Fritsche, Christiane: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren. München: Martin Meidenbauer Verlag. 2003. S. 41.

⁴²⁷ vgl. ebd. S. 40 – 43.

Studiodekorationen zu entwerfen und zu bauen, sondern die vorgefundenen Drehorte, unter freiem Himmel, für die Anforderungen des Films zu gestalten. Eine solche Aufgabe, stellt für die Ausstattung eine größere Herausforderung dar, als mit entsprechenden finanziellen Mitteln, eine Filmwelt im Studio zu erschaffen. Solche Arbeitsbedingungen erfordern ein hohes Maß an kreativer Problemlösung, als auch an spontanen Ideen und Stegreifentscheidungen. Kirchhoff musste aus den gewählten Drehorten, mit offensichtlich marginalen Mitteln, ein Optimum an Aussagekraft herausholen. Die Konzentration der Ausstattung lag eher auf den Kleinrequisiten und deren passende Inszenierung.⁴²⁸ Im folgenden Abschnitt sollen die Requisiten, welche über handlungsleitende Funktionen verfügen, behandelt werden.

Die Requisiten, welche explizit erwähnt und in die Handlung eingeführt werden, haben eine bestimmte Funktion. Sie leiten jede einzelne Episode ein. Mit der Fortdauer des Filmgeschehens finden die beiden Mechaniker Karl und Willi beim Ausschachten des Autowracks mehrere Alltagsgegenstände, welche jeweils eine Überleitung zu der nächsten Episode darstellen. Zu diesen Alltagsgegenständen gehören ein kleiner, mit Strasssteinen verzierter Haarkamm (Episode 2), eine Hutklammer (Episode 3), ein Hufeisen, in dem das Foto von Dorothea Wieland befestigt ist (Episode 4) und ein Zettel mit der Aufschrift Illingenworth (Episode 7). In den anderen Fällen handelt es sich um Spuren jener Tage, welche die Ereignisse und Eigentümer am Fahrzeug hinterließen. So wird die erste Episode mit der abmontierten Windschutzscheibe des Opels eingeleitet, auf der die Mechaniker, das von Peter Kaiser verewigte Datum vom 30.1.33 entdecken. Einschusslöcher eines Maschinengewehrs in der Karosserie des Fahrzeugs, leiten zu der winterlichen Russland Episode über. Es handelt sich dabei um die Spuren der Projektile, die den Soldaten August Hinze tödlich verletzten. Einzig die sechste Episode, die den Versuch des Dienstmädchens Erna, die Baronin von Thorn, vor dem Zugriff der Staatsgewalt zu retten, thematisiert, beginnt ohne requisitenbezogene Einführung.

Die Funktion der Requisiten beschränkt sich jedoch nicht darauf, die einzelnen Episoden einzuleiten. Sie werden auch in den weiteren Handlungsverlauf der Geschichte eingebunden. So entlarvt der Haarkamm das Liebesverhältnis von Elisabeth Buschenhagen, zu dem Komponisten Cornelius. Ihre Tochter Angela, findet den Haarkamm ihrer Mutter im Auto des Musikers. Angela, von ihrer Mutter enttäuscht und auch eifersüchtig, da sie selbst mit pubertärer Begeisterung für den eloquenten und lebensbejahenden Cornelius schwärmt, hegt den Gedanken, ihren Vater über die Affäre in Kenntnis zu setzen. Sie verwirft ihre

⁴²⁸ Töteberg: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt, S. 110 – 113.

Racheabsichten jedoch, als sie erfährt, dass die Kompositionen des Musikers, von den Nazis verboten wurden, er zum entarteten Künstler ernannt wurde.

Die kleinen Requisiten, welche jede Episode einläuten, wirken im Zusammenhang mit dem ausgeschlachteten Auto, welches in seinem Erscheinungsbild einer Ruine gleicht, wie archäologische Fundstücke, die auf jene Tage verweisen, von denen der Film erzählt. Die Einführung der Requisiten in der Rahmenhandlung, wird inszenatorisch durch eine Kombination von der Bild- und Tonebene vorgenommen. Als Beispiel soll an dieser Stelle Sequenz 13 dienen, welche die dritte Episode einläutet.

Einstellungsprotokoll für Sequenz 13:

Nr.	Zeit (Sek.)	Handlung	Kamera	Dialog
01	16	Willi legt Elisabeths Haarkamm zur Seite. Die Kamera erfasst die Hutklammer, der Erzähler beginnt die nächste Geschichte.	Willi in amerikanischer Einstellung. Zufahrt auf eine Tonne, auf der er den Haarkamm ablegt. Linksschwenk auf das Armaturenbrett mit Detailaufnahme der Hutklammer.	E: „So kam eins zum anderen in jenen Tagen. Auch Dinge, die nicht zusammen gehörten. So zum Beispiel diese Hutklammer an dieses Armaturenbrett. Ihr eigentlicher Platz war der zweite Knopf einer...
02	2	Überblendung. Die Hutklammer an Wilhelm Bienerts Jacke.	Detailaufnahme.	kleinbürgerlichen Weste.“ ⁴²⁹

In einer Grossaufnahme wird das Requisit gezeigt, während die Erzählstimme des Autos bereits einführende Worte zur folgenden Episode verlautbart.⁴³⁰ Dieses Inszenierungsschema wird auch bei den anderen Episoden eingesetzt, wobei die Länge der Etablierung variiert. Das wichtigste Requisit, da es auch gleichzeitig den wichtigsten Handlungsschauplatz des Films darstellt und auch den Erzähler verkörpert, der durch die Handlung führt, ist jedoch ohne Frage, das Auto der Marke Opel.⁴³¹ In der Literatur divergieren die Angaben zu dem Fahrzeugmodell. Während Pleyer davon ausgeht, dass es sich um „drei verschiedene gut erhaltene Opel Personenwagen“⁴³² handelt, welche direkt vom Werk bezogen wurden⁴³³,

⁴²⁹ In jenen Tagen. R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

⁴³⁰ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 18. S. 149.

⁴³¹ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 19. S. 150.

⁴³² Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. S. 40.

⁴³³ vgl. ebd. S. 40

spricht Töteberg von einem Exemplar, das von der „Firma Dello & Co zur Verfügung“⁴³⁴ gestellt wurde.

Das mit dem Auto ein mechanischer Gegenstand, aus seinem rein materiellen Dasein erwacht und zu einem Protagonisten wird, stellt einen surrealistischen Moment des Films dar. Andererseits ermöglicht diese dramaturgische Idee, die gezeigten Schicksale der Menschen von einer nicht beteiligten, sachlichen Perspektive zu schildern. Das Auto erzählt die Geschichten und Schicksale seiner Besitzer, ohne dabei menschliche Gefühle zu evozieren, da es ja, wie es selbst sagt ein toter Gegenstand ist.⁴³⁵

*„Lassen Sie mich Ihnen ein paar Geschichten erzählen, auf meine Art, die nicht Menschenart ist. Lassen sie mich sachlich, vorurteilsfrei oder herzlos berichten, wie es einem toten Gegenstände zukommt. Mein Leben liegt hinter mir, ich habe sozusagen meine Augen für immer geschlossen.“*⁴³⁶

Die Distanziertheit zu den Geschehnissen und Ereignissen, welche von dieser Aussage ausgeht, lässt auf die Abstinenz einer politischen Betrachtungsweise jener Tage schließen. Somit wird klar, dass sich die Thematik des Films rein auf die menschlichen Schicksale und Tragödien der 30iger und 40iger Jahre beschränkt.⁴³⁷

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Erzählstimme des KFZ stets nur in den Sequenzen der Rahmenhandlung, bzw. den Überleitungen auftritt, nicht jedoch in den Episoden selbst. Das Fahrzeug, dessen Lebensweg der Zuseher vom Verlassen des Herstellungswerks, bis zu seiner Ausschachtung auf dem Autofriedhof verfolgt, charakterisiert mittels seiner äußeren Erscheinung, auch die Lebenswelt und das soziale Milieu seines jeweiligen Besitzers. Stellt es in den ersten beiden Episoden des Films noch einen Luxusartikel dar, der von der großbürgerlichen Sybille, als Reisegefährt nach Berlin genutzt wird, oder dem Komponisten Cornelius einerseits als Transportmittel auf Tournee, andererseits als Möglichkeit die befreundete Familie Buschenhagen zu besuchen, dient, so wird es mit Fortdauer der Nazidiktatur immer öfter dazu verwendet um vor dem Naziterror zu flüchten.

⁴³⁴ Töteberg: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt. S. 110.

⁴³⁵ vgl. ebd. S. 113.

⁴³⁶ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 4:37 – 4:54.

⁴³⁷ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 115.

8.9. Zusammenfassende Abschlussbetrachtung

In Referenz zu den gestellten Forschungsfragen, sollen die gesammelten Ergebnisse im folgenden Abschnitt, zusammengefasst werden.

Rückblickend auf die vorliegende Analyse, kann man feststellen, dass der Film **In jenen Tagen** (1947) versucht, einen gesamtgesellschaftlichen Ausschnitt Deutschlands, von der Zeit der Machtergreifung der Nazis, bis zu deren Untergang, mit Ende des Zweiten Weltkriegs zu zeigen. Auf Grund seiner Episodenstruktur, eröffnet der Film ein Potpourri an Schauplätzen und Handlungsorten. Der Umstand, dass die meisten Drehorte unter freiem Himmel gewählt wurden, ist einerseits auf die knappe Finanzlage, andererseits auf den Mangel an passenden Studiokompetenzen zurückzuführen. Dennoch leisten die gewählten Drehorte einen maßgeblichen Beitrag zur Einführung und Charakterisierung der Protagonisten, als auch der Zeit. Wenn zu Beginn des Films, in den ersten Jahren der Naziherrschaft, noch intakte Stadträume vorhanden sind, so werden jene im Verlauf der Handlung und dem Fortschreiten des Krieges immer deformierter. Den Höhepunkt der Zerstörung bildet der Schauplatz der Rahmenhandlung. Auf dem Autofriedhof, wo die beiden Mechaniker Karl und Willi damit beschäftigt sind, neben einem umgestürzten Schornstein, den abgewrackten Opel ausschachten, sind nicht nur Automobilteile begraben, sondern auch die Hoffnungen und das Vertrauen in die Zukunft und die Menschen.⁴³⁸ Beginnt der Film noch mit einer negativen Weltsicht, wenn der Mechaniker Karl davon spricht, dass das gegenwärtige Dasein ein Sauleben sei und es keine Menschen mehr gibt, so suggeriert das Ende, einen positiven Blick in die Zukunft. Dieser Appell wird mit den einfachen Worten, „Komm fass an“⁴³⁹, Nachdruck verliehen.

Die Räume, in welchen die Handlung stattfindet, liefern geringe Hintergrundinformationen zu den Figuren, die in ihnen positioniert werden. Sie beschränken sich darauf den Protagonisten, eine Stufe im gesellschaftlichen System zu zuweisen. Es werden verschiedene Gesellschaftsschichten und Milieus eingeführt, von der Oberschicht, über jüdisches Kleinbürgertum, bis zu militärischen Rängen. Es wird ein gesamtgesellschaftliches Spektrum an Protagonisten erfasst.

Wenn man nach einer Entwicklung des Raumes fragt, muss auf die 12 Jahre deutscher Zeitgeschichte verwiesen werden, welche den Rahmen für die filmische Handlung darstellen. Da die einzelnen Episoden, zumeist nur wenige Stunden im Leben der Protagonisten zum Thema haben, ist eine Entwicklung der räumlichen Verhältnisse nicht vorhanden. Betrachtet

⁴³⁸ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 115.

⁴³⁹ In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:37:27 – 1:37:29.

man die Episoden, jedoch nicht getrennt von einander, sondern als kontinuierliches Zeitspektrum von zwölf Jahren, so erkennt man sehr wohl eine Entwicklung des Raumes. Wenn die ersten Episoden, noch Naturmotive und unzerstörte Stadtaufnahmen zeigen, so weicht diese Idylle immer mehr dem Bild von Zerstörung und Schrecken des Kriegs. Sogar die Natur wird dann zum erbitterten Feind des Menschen, wie es die Episode rund um den Russlandveteran August Hinze zeigt.

Auf die Bedeutung von städtischen bzw. ländlichen Aufnahmen, wurde im Verlauf der Betrachtung bereits öfters Bezug genommen. Auch an dieser Stelle lässt sich auf Grund der Episodenstruktur des Films, keine allgemeingültige Aussage treffen, zu den Inszenierungen der jeweiligen Raumsituationen. Die erste und die dritte Episode stellen ein Gegensatzpaar, in Form von Stadt und Land dar. Während Sybille auf ihrem entlegenen Gutshof, von den politischen Umbrüchen des Jahres 1933, abgeschottet ist, wird sie bei ihrem Berlinbesuch mit fackelschwingenden Hitlersympathisanten konfrontiert. Die zweite Episode, welche die Verbotung jeglicher Kunstformen, die nicht dem nationalsozialistischen Weltbild entsprechen, zum Thema hat, zeigt dass der Nazischrecken auch schon in die unberührte Natur vorgedrungen ist. Im malerischen Ambiente eines Seeufers erzählt der Komponist Cornelius, seinen Freunden, den Buschenhagens, dass seine Musik als entartet gelte, er nicht mehr komponieren dürfe. Somit gibt es keinen Rückzugsort mehr vor dem faschistischen Gedankengut. Einzig die siebente und letzte Episode, zeigt mit dem Motiv des Stalls, in dem der Kradmelder Josef auf das sudetendeutsche Mädchen Marie trifft, einen Ort des Rückzugs. Die Nacht, die die beiden im Stroh verbringen, kann als Ruhe vor dem letzten großen Sturm der Alliierten auf Deutschland, gedeutet werden.

Die Nachkriegssituation, die in den Bildern der Rahmenhandlung präsent ist, beschränkt sich auf den Handlungsschauplatz des Autofriedhofs. Die zwei wichtigsten Bilder in diesem Zusammenhang, stellen wohl, die letzten beiden Einstellung des Films dar, die einerseits durch die Kamerabewegung, andererseits durch die gezeigten Motive, wie spielende Kinder und den blühenden Feldblumenstrauß, eine positive Zukunftsperspektive evozieren möchten.⁴⁴⁰

Die Interaktion der Akteure mit ihrer Umwelt, wird durch den Umgang mit dem Nationalsozialismus thematisiert. Alle gezeigten Protagonisten reagieren auf die veränderten politischen Verhältnisse, indem sie für andere Menschen Opfer bringen. Dabei kommt es nicht darauf an, ob es sich um Verwandte handelt, wie im Fall der Dorothea Wieland, die ihrer Schwester zur Flucht verhilft und in weiterer Folge, unschuldig von der Gestapo

⁴⁴⁰ siehe Abbildungsverzeichnis: Abbildung 20. S. 150.

abgeführt wird, oder um flüchtige Bekanntschaften, wie zwischen Marie und Josef. Die Reaktion der Protagonisten auf ihre Umwelt, besteht im Zeigen von Menschlichkeit in einer unmenschlichen Umwelt.⁴⁴¹

Den Requisiten, welche als Fundstücke jener Tage gelten, kommt eine handlungsleitende Funktion zu teil. Sie funktionieren nicht nur als Exposition der jeweiligen Episode, sondern werden auch in den weiteren Verlauf der Episode eingebunden.

Durch die Strukturierung des Films in eine episodische Erzählweise, ergibt sich eine strenge Einheit von Zeit und Ort, als auch eine Begrenzung der Charaktere. Durch die kurzen Geschichten, ergibt sich keine maßgebliche Interaktion bzw. Wechselwirkung, der Figuren mit ihrer Umgebung. Den gewählten Handlungsorten, gleich wo diese auch positioniert sind, wohnt die Grundstimmung, einer Ausweglosigkeit inne. Für die Figuren, gibt es aus den vorgefundenen Raumsituationen, in denen sie sich befinden keinen Ausweg. Am anschaulichsten wird diese Art Gefangenschaft, in der ersten Episode etabliert, wenn Sybille und Peter durch Schaulustige, die den Fackelzug beobachten eingekellt werden. Das Feststecken des Autos in der Menschenmenge, kann als Metapher für das Stillstehen der deutschen Bevölkerung, bei der Machtübernahme der Nazis, gedeutet werden. Es wird das schweigende Zusehen und Hinnehmen der Naziherrschaft, ohne jegliche Reaktion, der Deutschen Bevölkerung thematisiert.⁴⁴²

Wie sooft im deutschen Nachkriegsfilm, verzichtet **In jenen Tagen** (1947) auf die explizite Darstellung von nationalsozialistischen Tätern. Selbst wenn in der fünften Episode, der Wehrmachtssoldat August Hinze, als auch der junge Leutnant, als Protagonisten agieren, so werden sie nicht als Nazi – Bösewichte dargestellt, sondern von ihrer menschlichen Seite gezeigt. Einige wenige Versatzstücke, erzeugen eine Verbindung zu den politischen Machthabern, jener Tage. Lediglich der SA Fackelzug, das Gestapo Gebäude und die Wehrmachtsuniformen, verweisen auf die stete Präsenz der Nationalsozialisten.

Die Kameratechnik agiert ebenfalls charakterbezogen. Das Hauptaugenmerk gilt den agierenden Personen, die zumeist in kleinen Einstellungsgrößen gezeigt werden. Somit werden die Emotionen und Empfindungen der handelnden Personen in den Vordergrund gestellt. Der Handlungsraum wird somit oft zum unscharfen Hintergrund.

⁴⁴¹ vgl. Becker/ Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. S. 114 – 116.

⁴⁴² vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 174.

9. Schlusswort

Betrachtet man die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit und setzt sie in Verbindung, zu dem in der Einleitung angeführten Zitat von Fritz Göttler⁴⁴³, in welchem der Autor dem deutschen Nachkriegsfilm die Absenz einer bewusst arrangierten Ausstattung unterstellt, muss man feststellen, dass die Ausführungen von Göttler, eine oberflächliche Betrachtungsweise darstellen. Wie aus den vorgenommenen Filmanalysen hervorgeht, sind die betrachteten Filme, welche auch als Referenz für die Gattung des Trümmerfilms gelten, sehr wohl durch eine bewusste szenenbildnerische Ausgestaltung gekennzeichnet. Trotz durchwegs schwieriger Produktionsvoraussetzungen, bedingt durch die Nachkriegssituation, als auch den Restriktionen und Anweisungen der alliierten Besatzungsmächte, gelang es den deutschen Filmschaffenden, im besonderen den Filmarchitekten, mit geringen Mitteln großartige Ergebnisse zu erzielen. In einer Gesellschaft, die am Nullpunkt angekommen war und über keine Infrastruktur verfügte, entstanden Filmwelten, die nicht nur ein Abbild des gegenwärtigen Deutschlands waren, sondern auch Rückblicke in die Vergangenheit des Landes warfen. Die „Geschichte“ des nationalsozialistischen Deutschlands wurde in den Kriegszerstörungen manifestiert. Die in der Analyse bearbeiteten Filme, sind Beispiele für diese Gestaltungsmerkmale. Während **Die Mörder sind unter uns** (1946) einen Blick in die zeitgenössische, verwüstete Gegenwart Deutschlands wirft, versucht **In jenen Tagen** (1947) ein Zeitpanorama über 12 Jahre nachzuzeichnen. Beiden Filmen gelingt es mittels der Ausstattung, zeitpolitische Bilder der deutschen Gesellschaft, vor, während und nach der Naziherrschaft und dem Zweiten Weltkrieg zu entwerfen. Besondere Bedeutung kann der Ausstattung von **Die Mörder sind unter uns** (1946) zu gesprochen werden, da die Trümmerwelt des zerstörten Berlins, nicht nur als Kulisse fungiert, sondern auch den inneren Empfindungen und dem Gefühlsleben der agierenden Protagonisten eine bildliche Referenz gibt. Einerseits verweist die Destruktion des Berliner Stadtraums auf die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges, andererseits ist die Ruine „notwendig für einen Neuanfang.“⁴⁴⁴ Somit fungieren Ruinen nicht nur als „zentrale Knotenpunkte unserer Erinnerung“⁴⁴⁵, sondern sie fördern auch ein „tiefgehendes Nachdenken über die eigene Identität, über die Grundlagen der individuellen Existenz [...]; ihre festen und lebendigen Wurzeln bilden das Fundament für

⁴⁴³ vgl. Göttler: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Jacobsen. S. 203.

⁴⁴⁴ Cardi: Für eine Ethik der Ruine. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Böhn/ Mielke. S. 84.

⁴⁴⁵ ebd. S. 89.

unsere Gegenwart.“⁴⁴⁶ Es sind jedoch nicht nur die Ruinenmotive, welche die Ausstattung von **Die Mörder sind unter uns** (1946) sehenswert machen. Insbesondere die detaillierte Ausgestaltung der Innenräume, verleiht den Protagonisten umfassende Charakterzeichnungen und Tiefe. An diesem Punkt lässt sich feststellen, dass Wolfgang Staudte für die Realisierung seines Filmprojekts ein beträchtlich größerer Etat zur Verfügung stand, als seinem Kollegen Helmut Käutner. Während Käutner die Handlung seines Films **In jenen Tagen** (1947) zumeist unter freiem Himmel ansiedelte, war es Staudte möglich, seinen Charakteren entsprechende Innenmotive im Studio bauen zu lassen. Dieses Argument, soll natürlich die Leistung des Szenenbilds von **In jenen Tagen** (1947) nicht abschwächen. Zweifellos mit marginaleren Mitteln, schafft es der Film genauso eine ansprechende Kulisse zu entwerfen. Durch die Episodenstruktur und der dementsprechenden Anzahl von auftretenden Protagonisten, ist eine vertiefende Charakterdarstellung, durch das Zeigen von Wohn- und Lebensverhältnissen nicht notwendig. Der Rezipient erlebt nur ein paar Stunden im Leben der Figuren, ein umfassendes Charakterprofil muss nicht erstellt werden. Besondere Bedeutung kommt den Requisiten zu, welche durch ihren Fossiliencharakter auf jene Tage der nationalsozialistischen Herrschaft verweisen.

Zweifellos lässt sich feststellen, dass die Filme bewusst auf die Ausstattung zurückgreifen, um wichtige Informationen, welche nicht über die Figurenebene kommuniziert werden, zu etablieren. Somit kommt man zu dem Schluss, dass hinter den Szenenbildern der Trümmerfilme, auch bewusste, durchdachte, künstlerische Konzepte standen und nicht nur provisorische Kulissen, als Mittel zum Zweck, errichtet wurden.

⁴⁴⁶ Cardi: Für eine Ethik der Ruine. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Böhn/ Mielke. S. 91.

Anhang

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Affron, Charles/ Mirella Jona, Affron: Sets in motion. art direction and film narrative. New Brunswick: Rutgers Univ. Press. 1995.
- Arnold – De Simone, Silke: Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 251 - 271.
- Arns, Alfons: Der Alchemist von Babelsberg. Otto Hunte, Film-Architekt. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 8 – 31.
- Arns, Alfons: Fluchtpunkt Antisemitismus. Die Organisation des Raums in Otto Hunte Entwürfen zu JUD SÜSS. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 82 – 103.
- Barthel, Manfred: Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm. Frankfurt am Main: Ullstein. 1991.
- Barthel, Manfred: So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm. München: Herbig. 1986.
- Bathrick, David: Kino in Ruinen. Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48. Erlebnisor Kino. Hrsg. Irmbert, Schenk. Marburg: Schüren. 2000. S. 81 – 94.
- Bazin, André: Was ist Film? Hrsg. Robert, Fischer. Berlin: Alexander – Verlag. 2004.
- Becker, Wolfgang/ Norbert, Schöll: In jenen Tagen... wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen: Leske + Budrich. 1995.
- Bertetto, Paolo: „Hunte, du sollst mir die Nibelungen bauen!“ Entwürfe von Otto Hunte zu Die Nibelungen. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 40 – 61.
- Bertetto, Paolo: Otto Hunte Entwürfe für die Nibelungen. Ein Modell eidetischer Figuration. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 36 – 39.
- Böhn, Andreas/ Christine Mielke: Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Bielefeld: transcript. 2007.

- Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962; Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hilmar Hoffmann/ Walter Schobert. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1989. S. 32 – 59.
- Brauerhoch, Annette: „Fräuleins“ und GIs. Geschichte und Filmgeschichte. Frankfurt am Main: Stroemfeld. 2006.
- Bruno, Giuliana: Architektur und das bewegte Bild. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design+ Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 113 – 127.
- Buñuel, Luis: Fritz Lang: Metropolis. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 80 - 81.
- Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien [u.a.]: Böhlau. 1998.
- Cardi, Maria Virginia: Für eine Ethik der Ruine. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 83 – 99.
- Durth, Werner: Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940 -1950. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1993.
- Düttmann, Martina: Sehen, was man sieht. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 81 – 93.
- Elsaesser, Thomas: New German Cinema. A History. New Brunswick: Rutgers Univ. Press. 1989.
- Esser, Michael: Ein Phantast, kein Modernist. Otto Hunte in den zwanziger und dreißiger Jahren. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 62 – 63.
- Ettedgui, Peter: Filmkünste: Produktionsdesign. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 2001.
- Eue, Ralph: Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Berlin: Bertz + Fischer. 2005.
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Fink. 2005.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag. 2002.
- Feininger, Andreas: Andreas Feiningers Grosse Fotolehre. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH. 2003.
- Fischer, Robert/ Joe, Hembus: Der neue deutsche Film. 1960 – 1980. München: Goldmann. 1981.

- Fritsche, Christiane: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren. München: Martin Meidenbauer Verlag. 2003.
- Gersch, Wolfgang: Film in der DDR. Die verlorene Alternative. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 357 – 404.
- Gersch, Wolfgang: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin: Aufbau Verlag. 2006.
- Göttler, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 167 – 206.
- Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945- 1949. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag Gesellschaft. 1995.
- Gregor, Ulrich/ Enno, Patalas: Geschichte des Films 2. 1940 – 1960. Reinbek bei Hamburg: Rororo-Handbuch. 1986.
- Grob, Norbert: Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. Wolfgang, Jacobsen. Stuttgart: Metzler. 2004. S. 207 – 244.
- Grossklaus, Götz: Das zerstörte Gesicht der Städte. Konkurrierende Gedächtnisse im Nachkriegsdeutschland (West) 1945 – 1960. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 101 – 124.
- Habel, Frank-Burkhard/ Renate, Biehl: Das große Lexikon der DEFA – Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA Spielfilme von 1946 bis 1933. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf. 2000.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt – Taschenbuch – Verlag. 2004.
- Heinzelmeier, Adolf: Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema. Badenweiler: Oase – Verlag. 1988.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2001.
- Horbrügger, Anja: Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch. Geschlechterkonstruktion im west- und ostdeutschen Nachkriegsfilm von 1945 bis 1952. Marburg: Schüren. 2007.
- Hunte, Otto: Der Baumeister von Metropolis erzählt. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996.
- Jacobsen, Wolfgang: Berlin im Film. die Stadt, die Menschen. Berlin: Argon – Verlag. 1998.
- Jacobsen, Wolfgang/ Hans Helmut, Prinzer: Käutner. Edition Filme. Berlin: Spiess. 1992.

- Jary, Micaela: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945 – 1960. Berlin: Ed. q.. 1993.
- Kaindl, Kurt: „Er geht an der Zeit nicht vorbei...“ Realitätsdarstellung und Vergangenheitsbewältigung im österreichischen Film. Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik. Hrsg. Hans Heinz Fabris. Wien; Graz: Böhlau. 1988. S. 133 – 154.
- Kazecki, Jakub: The long gone city's past? The destruction of Danzig/Gdansk in Death in Danzig by Stefan Chwin. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 181 – 198.
- Kersten, Heinz: Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bonn [u.a.]: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen. 1963.
- Kirchmann, Kay: Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaft nach 1945. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 273 – 287.
- Knight, Julia: New German Cinema. Images of a Generation. London, New York: Wallflower. 2004.
- Kooper, Vivien: Making Hollywood Magic. Secrets of Studio Work. Long Beach: Edee Rose Publishing. 2005.
- Korte, Helmut/ Werner, Faulstich: Der Film zwischen 1945 und 1960: ein Überblick. Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Werner, Faulstich. Frankfurt am Main: Fischer. 1995. S. 11 – 33.
- Körte, Peter: Die Welt war nie genug. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 11 – 31.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Band 3. Hrsg. Karsten, Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1964.
- Kracauer, Siegfried: Werke. Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. Hrsg. Inka, Müller – Bach/ Ingrid, Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2004.
- Kreimeier, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962: Ausstellung - Filme 25.05 - 30.08.1989. Hrsg. Hilmar, Hoffmann/ Walter, Schobert. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1989. S. 8 – 32.
- Kreimeier, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg, Ts.: Scriptor – Verlag. 1973.
- Kreimeier, Klaus: Metaphysik des Dekors. Marburg: Schüren. 1994.
- Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart: Reclam. 2000.

- LoBrutto, Vincent: The Filmmaker's Guide to Production Design. New York: Allworth Press. 2002.
- Ludin, Malte: Wolfgang Staudte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1996.
- Majchrzak, Holger: Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 61. Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. 1989.
- Maringer, Alexandra: film_architektur. Wien: Techn. Univ. Dipl. Arb. 2002.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publ. 2000.
- Midding, Gerhard: Mutmaßungen in Babylon. Schauplätze, Drehorte, Spielräume Production Design + Film. Hrsg. Ralph, Eue. Berlin: Bertz + Fischer. 2005. S. 33 – 43.
- Mielke, Christine: Geisterstädte. Literarische Texte und Bilddokumentationen zur Städtebombardierung des Zweiten Weltkrieges und die Personifizierung des Urbanen. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 125 – 180.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2003. S. 39.
- Möbius, Hanno/ Guntram, Vogt: Drehort Stadt. das Thema „Großstadt“ im deutschen Film. Marburg: Hitzeroth. 1990.
- Monaco, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 2002.
- Mulack, Thomas/ Rolf, Giesen: Special Visual Effects. Planung und Produktion. Gerlingen: Bleicher. 2002.
- Neumann, Dietrich: Filmarchitecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, London, New York: Prestel. 1999.
- Olsen, Robert L.: Art Direction for Film and Video. Wildwood: Butterworth-Heinemann. 1999.
- Perinelli, Massimo: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit; eine Analyse des Films „Liebe 47“. Hamburg: Lit. 1999.
- Pinkas, Claudia: Trümmermosaik. Zerstörte Städte in den Zeitungen und Zeitschriften der Nachkriegszeit 1945 – 1948. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 199 – 219.
- Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. Münster: C.J. Fahle. 1965.
- Poss, Ingrid: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA. Berlin: Links. 2006.

- Reichmann, Hans-Peter: Die Filme des Architekten Otto Hunte. Kinematograph Nr. 10/1996 Otto Hunte. Architekt für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. 1996. S. 124 – 139.
- Rizzo, Michael: The art direction handbook for film. Amsterdam: Focal Press. 2005.
- Schrey, Dominik: Filmen, was vorher und was nachher kommt.... Erinnerung in Roberto Rossellinis Germania anno zero. Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Hrsg. Andreas, Böhn/ Christine, Mielke. Bielefeld: transcript. 2007. S. 289 – 309.
- Sennett, Robert: Setting the scene. The great Hollywood art directors. New York: Abrams. 1994.
- Smolczyk, Alexander: James Bond Berlin Hollywood. Die Welten des Ken Adam. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH. 2002.
- Sorlin, Pierre: European cinemas, European societies 1939 – 1990. London: Routledge. 1991.
- Sorlin, Pierre: Italian National Cinema 1896 – 1996. London: Routledge. 1996.
- Stettner, Peter: Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die „Junge Film – Union 1947 – 1952. Eine Fallstudie zur westdeutschen Filmproduktion. Hildesheim [u.a.]: Olms. 1992.
- Sylbert, Richard/ Sylvia, Warner: Designing movies. Portrait of a Hollywood artist. Westport: Praeger. 2006.
- Thal, Ortwin: Realismus und Fiktion. literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. Dortmund: Nowotny. 1985.
- Thiele, Jens: Die Lehren aus der Vergangenheit: Rotation (1949). Fischer Filmgeschichte Band 3. Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Hrsg. Werner, Faulstich. Frankfurt am Main: Fischer. 1995. S. 126 – 147.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films 5. 1945 – 1953. Berlin: Henschel Verlag. 1991.
- Töteberg, Michael: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino – Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg: VSA – Verlag. 1997.
- Töteberg, Michael: Metzler – Film – Lexikon. Stuttgart [u.a.]: Metzler. 2005.
- Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Wien: Promedia. 1988.
- Wende, Waltraud: Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis ; Dokumentation eines Symposiums, das am 29. und 30. November 2001 auf Einladung der Herausgeberin an der Rijksuniversiteit Groningen (NL) stattfand. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2002.
- Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. Stuttgart: Metzler. 2000.

Wermke, Matthias/ Annette, Klosa: Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim: RM Buch und Medien Vertrieb GmbH. 2001.

Winkler, Christoph/ Claudius, Seidl: Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren. Hamburg: Dölling und Galitz. 2001.

Artikel in Zeitungen

Gerevini, Anja: „Serientäter. Wie richtet man TV – Wohnungen ein?“ Immo Kurier. 31. März. 2007. S. 6 – 11.

Artikel in Zeitschriften

Binotto, Johannes: „Gang im Film. Stanley Kubrick und der fragile Raum des Films.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 12 – 15.

Eue, Ralph: „Design for the character. Gespräch mit Henry Bumstead.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 26 – 30.

Girke, Michael: „Die Küche. Ein Raum der Vor-, Post-, Hyper-, Vulgärmoderne.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 22 – 24.

Holler, Lothar: „Die unwirkliche Wirklichkeit. „Sonnenallee“ revisited: Eine Film-Welt entsteht. Ein Rückblick des Szenografen Lothar Holler.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 25.

Kleiner, Felicitas: „Neue Welten. Production Design: Filmische (Lebens-)Räume durchschreiten.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 6 – 7.

Marschall, Susanne: „Weiß, nichts als Weiß. Räume in der Unendlichkeit.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 19 – 21.

Schröck, Petra: „Choreographie der Räume. Anmerkungen zum Interieur im Film.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 8 – 11.

Ullrich, Helmut: Nachkriegsatmosphäre als psychisches Klima. Film und Fernsehen, Heft 9. (1986). S. 8 – 11.

Wach, Alexandra: „Kommunizieren auf Augenhöhe. Gespräch mit Produktionsdesigner Uli Hanisch.“ FilmDienst. 58 (2005). S. 16 – 18.

Filme

Die Mörder sind unter uns. R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002.

Ehe im Schatten. R: Maetzig, Kurt. DEFA. 1947. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2006.

In jenen Tagen. R: Käutner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006.

Irgendwo in Berlin. R: Lamprecht, Gerhard. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2006.

Dokumentationen

Der kurze Traum der Freiheit. Befreites Kino 1945 – 1948. R: Kasten, Ullrich. Ralf, Schenk. mdr. 1995.

Jenseits der UFA. Zum Scheitern des deutschen Nachkriegsfilms. R: Bohr, Alexander. Peter, Schröder. arte + ZDF. 2002.

Kino zwischen Gefangenschaft und Aufbruch. Der verlängerte Arm. R: Gehler, Fred. N3. 1993.

Rückblende: Der DEFA – Film „Ehe im Schatten“. R: Ulbrich, Maja P.. wdr. 1997.

Rückblende: Die Mörder sind unter uns – Der erste deutsche Nachkriegsfilm. R: Pfaff, Thomas. Paul, Eisel. wdr. 1996.

Internetquellen

www.35millimeter.de/filmgeschichte/deutschland/1940/der-deutsche-film-waehrend-des-krieges.5.htm Zugriff am 2.8.2008 10:40.

<http://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/bezirk/lexikon/19380614.html> Zugriff am 2.1.2009 16:55.

<http://www.defa-stiftung.de> Zugriff am 2.10.2008 09:15.

http://www.hist.uni-hannover.de/kulturarchiv/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/die-morder-sind-unter-uns/einstellungsprotokoll-4.html Zugriff am 26.2.2009 9:55.

http://www.panther.tv/cms/de_fe_dollies.html Zugriff am: 29.1.2009 12:55.

www.ufa.de Zugriff am 10.1.2009 14:21.

Abkürzungsverzeichnis

CCC	Central Cinema Company
DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
IFA	Internationale Film Allianz
SHAEF	Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces, Oberkommando der alliierten Expeditionstreitkräfte
SMAD	Sowjetische Militäradministration
Ufa	Universum Film AG

Abkürzungen der Protagonisten, in den Einstellungsprotokollen:

Die Mörder sind unter uns (1946)

S: Susanne Wallner

M: Dr. Hans Mertens

B: Ferdinand Brückner

H: Herbert Brückner

In jenen Tagen (1947)

S: Sybille Wulf

F: Fahrer

J: Josef

M: Marie

E: Erzähler

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Mertens bahnt sich seinen Weg durch die Trümmer.	141
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 01:47.	
Abbildung 2 Ein Plakat erinnert an bessere Tage.	141
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 03:30.	
Abbildung 3 Susanne und Mertens finden einander.	142
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 36:02.	
Abbildung 4 Mertens stöbert in der zerstörten Wohnung.	142
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 08:46.	
Abbildung 5 Blicke auf die umliegende Zerstörung.	143
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 11:13.	
Abbildung 6 Susanne schmückt einen Weihnachtsbaum.	143
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 1:03:49.	
Abbildung 7 Brückner zeigt Mertens stolz seine intakte Wohnung.	144
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 42:15.	
Abbildung 8 Geschäftsanzeige des Wahrsagers Timm.	144
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 1:03:24.	
Abbildung 9 Timm weissagt Mondschein über seinen Sohn.	145
<u>Die Mörder sind unter uns</u> . R: Staudte, Wolfgang. DEFA. 1946. DVD. Icestorm Entertainment GmbH. 2002. 27:59.	
Abbildung 10 Ausgangspunkt der Rahmenhandlung: ein Schrottplatz.	145
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 02:04.	
Abbildung 11 Sybille und Peter bleiben im Menschaufmarsch stecken.	146
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 15:02.	
Abbildung 12 30.1.33, das in die Windschutzscheibe eingeritzte Datum.	146
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 17:00.	
Abbildung 13 Das Geschäft der Bienerts.	147
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 35:50.	
Abbildung 14 Gebäude der Gestapo.	147
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 50:16.	
Abbildung 15 Auf die Partisanengefahr, wird explizit hingewiesen.	148
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:01:06.	
Abbildung 16 Zerbombte Berliner Häuserfassaden.	148
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:11:01	
Abbildung 17 Marie zwischen den Hamburger Ruinenhügel.	149
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:34:02.	
Abbildung 18 Wilhelm Bienerts Hutklammer.	149
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 34:59.	
Abbildung 19 Der Erzähler des Films.	150
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 07:49.	
Abbildung 20 Eine blühende Feldblume, als optimistischer Zukunftsapell.	150
<u>In jenen Tagen</u> . R: Kätner, Helmut. Camera – Filmproduktion. 1947. DVD. Kinowelt Home Entertainment. 2006. 1:38:00.	

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



Abbildung 1 Mertens bahnt sich seinen Weg durch die Trümmer.



Abbildung 2 Ein Plakat erinnert an bessere Tage.



Abbildung 3 Susanne und Mertens finden einander.



Abbildung 4 Mertens stöbert in der zerstörten Wohnung.



Abbildung 5 Blicke auf die umliegende Zerstörung.



Abbildung 6 Susanne schmückt einen Weihnachtsbaum.



Abbildung 7 Brückner zeigt Mertens stolz seine intakte Wohnung.



Abbildung 8 Geschäftsanzeige des Wahrsagers Timm.



Abbildung 9 Timm weissagt Mondschein über seinen Sohn.



Abbildung 10 Ausgangspunkt der Rahmenhandlung: ein Schrottplatz.



Abbildung 11 Sybille und Peter bleiben im Menschauflauf stecken.

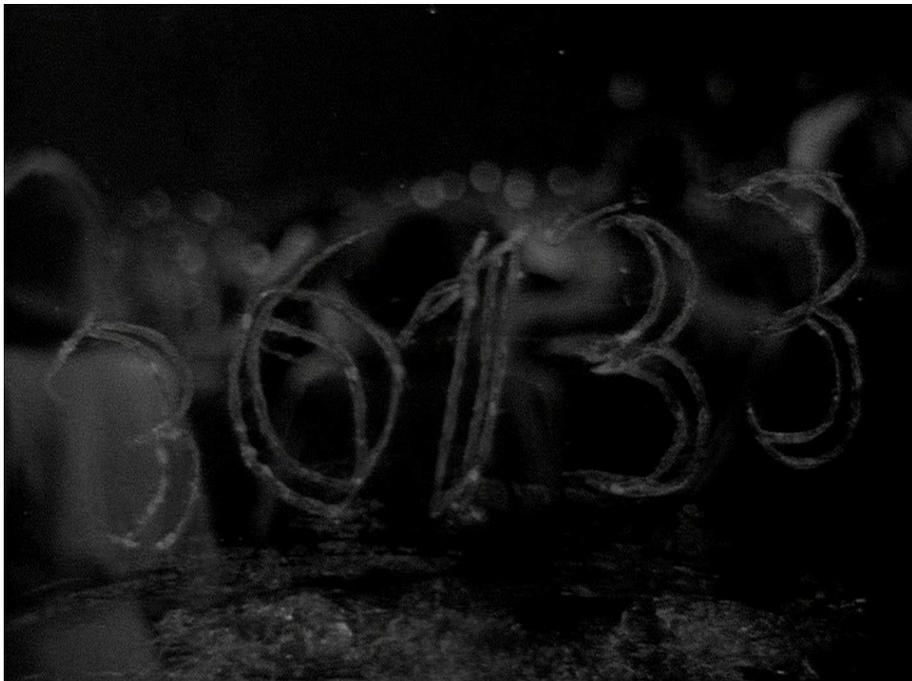


Abbildung 12 30.1.33, das in die Windschutzscheibe eingeritzte Datum.



Abbildung 13 Das Geschäft der Bienerts.



Abbildung 14 Gebäude der Gestapo.



Abbildung 15 Auf die Partisanengefahr, wird explizit hingewiesen.



Abbildung 16 Zerbombte Berliner Häuserfassaden.



Abbildung 17 Marie zwischen den Hamburger Ruinenhügel.



Abbildung 18 Wilhelm Bienerts Hutklammer.



Abbildung 19 Der Erzähler des Films.



Abbildung 20 Eine blühende Feldblume, als optimistischer Zukunftsappell.

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem deutschen Filmschaffen in den Jahren 1946 – 1949. Die filmwissenschaftliche Literatur benennt die Werke dieser Schaffensperiode als Trümmerfilme. Der Begriff des Trümmerfilms wurde durch die zeitgenössische Filmkritik, als auch durch das Publikum geprägt.

Im Blickpunkt der Arbeit stehen die Szenenbilder jener Filme. Das Forschungsinteresse gilt den räumlichen Motiven, welche in den Trümmerfilmen etabliert werden. Untersucht wird der Beitrag dieser kreativen Filmgestaltungsdisziplin, zum Gesamtkunstwerk. Das besondere Interesse gilt dabei, der räumlichen Ausnahmesituation, welche durch die Zerstörung des Zweiten Weltkriegs, geschaffen wurde, als auch der Positionierung des Menschen in diesem Raum.

Um sich dem Thema anzunähern, wird die Arbeit in zwei Teile, einem theoretischen und einem empirischen Teil, gegliedert. Der theoretische Teil dient dazu, für die Arbeit wichtige Begriffe und geschichtliche Informationen zu erarbeiten, welche in den empirischen Teil, der Filmanalyse einfließen. Neben der Erläuterung des Szenenbildbegriffes, werden auch die politischen Rahmenbedingungen, unter denen die ersten deutschen Nachkriegsfilme entstanden, thematisiert. Einer Gegenüberstellung des Trümmerfilms zum italienischen Neorealismus, folgt die Diskussion über Realität im Spielfilm, die auch den theoretischen Teil der Arbeit abschließt. Im empirischen Teil, werden mittels der Filmanalyse nach Lothar Mikos, die Szenenbilder der bekanntesten zwei deutschen Trümmerfilme untersucht. Bei den Filmen handelt es sich um **Die Mörder sind unter uns** (1946) und **In jenen Tagen** (1947). Es soll dabei untersucht werden, wie die Menschen in ihrer Umwelt, erschaffen durch das Szenenbild, positioniert werden, bzw. auch welche Ausschnitte der Nachkriegsrealität, als Schauplätze gewählt wurden. Im Mittelpunkt des Interesses, steht die Frage nach der narrativen Funktion des Szenenbildes und deren Beitrag zur Filmerzählung.

This paper deals with german film from 1946 to 1949. Academic writing refers to this type of movies as rumble films. The concept of rumble films was coined by the contemporary film criticism as well as the audience.

The thesis focuses on the mise-en-scene of those movies. The main interest of research is constituted by the spatial motifs which were established in these movies. The core of the analysis spotlights this creative notion of filmdesign to the gesamtkunstwerk. Furthermore

will it be concerned with the exceptional circumstances of space, as a result of the destruction during World War 2, as well as the position of the people within this space.

In order to approach the topic, this thesis is divided into a theoretical and an empirical part. The theoretical part contains important terms and definitions as well as historical information which will then provide the foundation for the empirical part. Not only will there be explanations for the mise-en-scene, but also for the general political conditions which formed the environment for the first German post-war movies. Rumble films will then be compared to Italian neo-realism, followed by a discussion about reality in motion pictures, which will conclude the theoretical part. The theory developed by Lothar Mikos will serve as the analytical framework for the analysis of the mise-en-scene of the two most famous German Rumble films in the empirical part. The movies analysed are **Die Mörder sind unter uns** (1946) and **In jenen Tagen** (1947). The research should show how people are located in their environment via the mise-en-scene, and respectively which sections of post-war reality had been chosen as locations. The gist of the analysis is about the narrative function of the mise-en-scene and its contribution to the narration of the movie as a whole.

Lebenslauf

- geb. 31.12.1980 in Wien.
- 1987 – 1991: VS Koppstrasse.
- 1991 – 1999: AHS BRG 16 Schuhmeierplatz. Matura: Mai 1999.
- Oktober 1999 – September 2000: Ableistung des Zivildienstes. Rotes Kreuz GSD für den 2. und 20. Bezirk.
- WS 2000 – SS 2001: Studium der Betriebswirtschaftslehre WU Wien.
- seit SS 2001: Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft
- seit SS 2002: Theater-, Film- und Medienwissenschaft als Zweite Studienrichtung.
- 2002 – 2004: Praktika im Bereich Öffentlichkeitsarbeit und PR bei Allgemeine Baugesellschaft - A. Porr Aktiengesellschaft.

seit 2004 tätig als Filmausstatter bei independet und low budget Produktionen. Auswahl

Filmographie:

- 2004 Die Augen des Coppola (Kurzfilm)
- 2005 Diebe (Kurzfilm)
- 2005 Facetten (Langfilm)
- 2006 Bleiben will ich, wo ich nie gewesen bin (Kurzfilm)
- 2007 Sophie (Kurzfilm)
- 2007 Mazel A Dog's Story (in Produktion)
- 2007 Schleier der Maya (Ausstattung Schnittbilder)
- 2007 1 Shot 1 Life (Kurzfilm)
- 2007 Gott ist ganz leise (Kurzfilm)
- 2007 Guadalajara No Matter (Musikvideo)

seit 2005 tätig als Ausstattungsassistentz, Requisitenassistentz, Innenrequisite, Baubühne, Requisitentransport, Location Scout für Werbung, Film und TV. Projektauswahl:

Generali, T-Mobile, Teekanne, Dole, Bwin, Nutella Italien, Kika, Media Markt, Wr. Städtische, Cosmos, Mömax, Aon, Perwoll, Quixer, Josko, Helopal, BOB, In 3 Tagen bist Du Tod 2, Soko Donau Staffel III und IV, Johanna Köchin aus Leidenschaft, Der erste Tag, Detektiv wider Willen, Food Design, Hermes Paketdienst, Derniere, Knorr, Fairtrade, Billa, Mc Donalds, Sua Kaan Musikvideos: Alles ändert sich, Radio Aktiv, Drei Mobilfunk, Selfman, Pussycat Dolls Musikvideo: Jai Ho

Diverse Projekte:

- 2007 „Food Design von der Funktion zum Genuss“ Ausstellung Museumsquartier Exponatsorganisation
- 2008 CD Cover Design, Künstler: Devilate CD Titel: Cage of Hate