



***Der Untertan* – Reflex und Reaktion. Staudtes Filme im
unmittelbaren Nachkriegsdeutschland**

Uschi Schmidt-Lenhard & Hans Giessen, Saarbrücken

ISSN 1470 – 9570ISSN 1470 – 9570

***Der Untertan* – Reflex und Reaktion. Staudtes Filme im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland**

Uschi Schmidt-Lenhard & Hans Giessen

Der Beitrag befasst sich mit den ‚Trümmerfilmen‘ des deutschen Regisseurs Wolfgang Staudte: In den drei (von ihm auch explizit zu einer Trilogie zusammengefassten) in Ostdeutschland gedrehten Filmen Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1948) und *Der Untertan* (1951) sind Trümmer als äußeres Zeichen eines unfassbaren Zivilisationsbruches das zentrale Motiv. Insbesondere stellen wir in einer exemplarischen Analyse den Film *Der Untertan* vor. Die filmhistorische Begründung des Beitrags liegt in der Tatsache, dass *Die Mörder sind unter uns* der erste in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gedrehte Film überhaupt ist und *Der Untertan* als kongeniale Verfilmung des Romans von Heinrich Mann anzusehen ist; von daher hat unser Beitrag auch die normative Absicht, Staudtes Werk als Teil der deutschen Filmtradition zu würdigen und zu begründen, warum es sich unserer Einschätzung zufolge um ‚Erinnerungsorte‘ entsprechend des Ansatzes von Pierre Nora handelt. Methodisch verfolgt der Beitrag die Wechselbeziehungen zwischen Staudte als Autor / Regisseur, seinem Werk, und der Gesellschaft. Dabei bezieht er das historische, politische, wirtschaftliche und kulturelle Umfeld mit ein; es handelt sich daher um eine filmhistorische Studie mit filmsoziologischer Grundierung. Anlass des Artikels ist der Eindruck, dass Staudtes Thematisierung der Wechselbeziehung zwischen moralischen Zwängen und individuellen Handlungsalternativen unserer Einschätzung zufolge heute wieder von einer solchen Relevanz ist, dass die Beschäftigung mit seinem Werk auch für den Deutschunterricht von Interesse ist.

1. Staudtes Start nach 1945

Staudtes Leben, seine Erfahrungen, Erkenntnisse stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den (Kino-) Filmen, die er selbst initiiert hatte. Bei der Betrachtung seines Werks unter filmsoziologischen Aspekten sind darum die Fragen nach den gesellschaftlichen Determinanten leitend, die Staudte jeweils mit seinen spezifischen individuellen Voraussetzungen in seinen Filmen reflektierte, und wie dann wiederum die „Gesellschaft“ darauf reagierte.

Die Demokratie war sein Anliegen, er wusste um ihre Fragilität, und er suchte zeitlebens danach, was sie ausmacht und wie sie zu stabilisieren sei. Aus einem Brief Staudtes (zit. in: Schmidt-Lenhard, Schmidt-Lenhard 2013: 27 f.) geht hervor, mit

welchen Gefühlen er sich aus dem Inferno des umkämpften Berlins, aus seinem „Kellerloch“ nach dem Krieg herauswagte. Die Dankbarkeit für das Glück, überlebt zu haben, wandelte sich kathartisch in die Verpflichtung, sich fortan dafür einzusetzen, dass so etwas nie wieder geschah. Und so sei er das geworden, was er „selbst niemals erwartet hätte – ein politisch umstrittener Regisseur“. (Film und Fernsehen 1986:39)

Auch Staudte hatte während des Krieges Schuld auf sich geladen, spätestens, als er eine Komparsenrolle in dem Film *Jud Süß* angenommen hatte. Doch im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen konnte sich Staudte, - eine Ausprägung seiner individuellen Persönlichkeit¹ - zu dieser Schuld bekennen. Aus Feigheit, das konnte er so unumwunden zugeben, sei er schuldig geworden.

Staudte entwickelte nach dem Krieg ein dringendes Bedürfnis, sich von dieser „moralischen Hypothek“ loszusagen.

Ich hatte mir noch soviel zivilen Verstand bewahrt, dass ich das Ungeheuerliche dieses Krieges sah, die völlige Torheit, die makabre, mörderische Dummheit des Krieges (Staudte in: Filmstudio1966: 12).

Aus diesen Kriegserlebnissen erwachsen Staudte Erfahrungen und er zog seine moralischen Konsequenzen:

Inzwischen muss in mir doch wohl so etwas wie ein politisches Gewissen und damit ein Gefühl für die eigene Verantwortlichkeit entstanden sein (Film und Fernsehen 1986: 39). Die Tatsache meiner Existenz, meines Überlebens war Verpflichtung (Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 1966: 114).

– Gerade diese Verbindung gesellschaftlicher und persönlicher, explizit moralisch begründeter Motive, die zur Entstehung von Staudtes Filmen geführt hat, veranlasst uns dazu, eine Analyse unter phänomenologischer Perspektive zu versuchen. Wir werden also im Folgenden nur wenige neue biographische Forschungsergebnisse präsentieren (obwohl einige neue Erkenntnisse aus Briefen und anderen Quellen aus Staudtes Nachlass, den die *Wolfgang Staudte Gesellschaft* derzeit auswertet, in den Artikel eingeflossen sind); wir schlagen auch keine neue theoretische (sei es medienanalytische, sei es soziologische) Herangehensweise vor. Es versteht sich von selbst, dass wir bestrebt sind, hier jeweils auf der Höhe des State-of-the-art zu argumentieren; aber die wesentliche Motivation liegt eher ebenfalls in einer – unserer – phänomenologischen

¹ Egon Netenjakob speulierte über die freiheitliche Erziehung Staudtes durch sein Elternhaus und seinem Heranwachsen im Milieu mit der „um Nuancen freieren Denkungsart“ (Orbanz et al. 1991: 13).

Reaktion auf Welterfahrung. Spätestens seit den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien beziehungsweise aktuell (zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Beitrags) aufgrund der Ukraine-Krise ist der moralische und auch moralisierende Ansatz von Wolfgang Staudte aus unserer Sicht (bedauerlicherweise) wieder höchst aktuell. Wir gehen davon aus, dass nicht nur wir dies so empfinden; charakteristisch für phänomenologische Studien ist ja in der Tat der Eindruck, im hermeneutischen Sinn konsistente und damit übergreifende Weltbeobachtungen wiederzugeben.

Die theoretische Verortung unseres Artikels liegt also eher bei den Debatten um (in diesem Fall: filmische) ‚Erinnerungsorte‘ (Nora 1984 ff.; Étienne / Hagen 2001 ff.). Wir denken, dass Staudtes ‚Trümmerfilme‘ das historische wie auch das filmische Potential dazu haben, als ‚Erinnerungsort‘ bewertet zu werden. Es handelt sich um personalisierte, visuell und narratologisch eindrucksvoll aufbereitete Informationen über die Situation im Nachkriegsdeutschland, die (zumindest damals) sehr wirkungsmächtig waren. Die Bewertung der ‚Trümmerfilme‘ als ‚Erinnerungsorte‘ hat fast zwangsläufig didaktische und moralische Implikationen. Sie kann einen Anlass darstellen, nicht nur über das Nachkriegsdeutschland, sondern auch die aktuelle Situation zu diskutieren. Aus diesem Grund sind Staudtes ‚Trümmerfilme‘ unserer Meinung nach auch besonders ergiebige Anlässe zur Diskussion im Deutschunterricht.

2. Die Trilogie *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1948), *Der Untertan* (1951)

Das Drehbuch für den ersten deutschen Nachkriegsfilm hatte Staudte noch im Krieg, unter dem Eindruck eines Schockerlebnisses, gemeinsam mit seinem Vater geschrieben. Er stellte die Frage nach der Schuld. Wie solle man sich gegenüber Kriegsverbrechern in der Nachkriegszeit verhalten? Deutschland war in vier Besatzungszonen aufgeteilt. Die Briten hatten kein Interesse an Film, die Amerikaner keines am deutschen Film (cf. auch Ludin 1996: 33), erst die Russen, die bereits ein Konzept darüber hatten, wie sie mit den Deutschen umgehen wollten, gaben Staudte die Erlaubnis zu drehen.

Mertens, der im Krieg passiv zugesehen hat, wie unschuldige Menschen als Geiseln erschossen wurden, trifft nach dem Krieg seinen ehemaligen Hauptmann, Brückner, der mittlerweile als Fabrikant aus Kriegshelmen Töpfe herstellt. In beiden Figuren gestaltete Staudte, seinem politischen Anspruch gemäß, Typen, wie sie in Nachkriegsdeutschland auftauchten. Beim Dreh von *Die Mörder sind unter uns* hatten

wir alle nicht das Gefühl, dass es sich hier um einen Film handelt. Es handelte sich um ein Politikum, es handelte sich um eine, wenn Sie so wollen, sogar eine Selbstbefreiung, sogar eine Auseinandersetzung mit sich selbst, und so war das Material für dieses, für jeden notwendigen (...) Prozess (...) zufälligerweise der Film. Wir haben nicht einen Erfolgsfilm machen wollen, wir haben, ich habe ich habe mich einfach auseinandersetzen müssen mit der, mit der, es war fast wie (...) eine Schuldfrage, es war also eine Notwendigkeit, zumindest etwas zu tun, nachdem man also festgestellt hatte, dass man lebend dieses Debakel überstanden hat, war es einfach eine Verpflichtung, politisch aktiv zu werden, und da mir kein anderes Material und keine anderen Mittel zur Verfügung standen, war es eben halt der Film (Ludin 1976: 9).²

Die Menschen, die den Krieg physisch überlebt hatten, waren vielfach unfähig, über die Ursachen dieser Katastrophe der Zivilisation nachzudenken. Im Unterschied zu Staudte bekannten viele sich nicht zu ihrer (Mit-) Schuld aus politischer Passivität, sondern hielten sich selbst für Opfer. Sie mieden den analytischen, objektiven Blick auf die eigene Vergangenheit, „sie schwiegen und verschwiegen“.

Sie kannten kein Mitgefühl für die Millionen Toten, die sie durch die Wahl Hitlers, durch das Erdulden seiner Herrschaft, die Teilnahme an seinem Krieg mitverantworteten, keine Scham angesichts des (...) Völkermordes. Der Mangel an Reue und Schuldbewusstsein wurde durch das Mitleid kompensiert, das man für die eigene Notlage empfand (Ludin 1996: 36).

Der erste deutsche Nachkriegsfilm befasste sich mit den „drängenden Problemen der moralischen Überwindung der NS-Zeit“ (Kannapin 2006: 10).

Weil es Staudte aufgrund seiner spezifischen psychischen Konstitution vergönnt war, einen unverstellten Blick auf sich selbst, auf seine Schuld durch Feigheit zu werfen, konnte er objektiv und analytisch die neuen Tendenzen in der Gegenwarts-Gesellschaft betrachten. Er brauchte sich also nicht, wie seine Figur Brückner, zur Rechenschaft gestellt, mit ungenügenden Verbrämungen herauszureden wie: Aber es war doch Krieg!

Staudte gehörte offensichtlich nicht zu jenen Deutschen, die Margarethe und Alexander Mitscherlich in ihrem 1967 erschienenen Buch beschrieben haben, die unfähig waren, die erlittenen Verluste zu betrauern und deshalb in eine Massenmelancholie verfielen.

² Malte Ludin, 1942 in Bratislava geboren, interviewte Staudte 1976 für sein Filmportrait *Kein Untertan*. Der Jüngere bewunderte den Älteren, weil der Filme machen konnte, die die eigene Haltung transportieren, und dennoch ein Publikum fanden. Über den Umweg der Beschäftigung mit Staudte konnte Ludin sich mit seinem Vater Hans auseinandersetzen, der nach dem Krieg, 1947, als Kriegsverbrecher hingerichtet worden war (Schmidt-Lenhard 2006: 104f).

Die Mörder sind unter uns lief international äußerst erfolgreich, der bulgarische Schriftsteller Angel Wagenstein sprach von Staudte als einem „Botschafter des Vertrauens“:

Von irgendwoher aus jenem Land, dem unser ganzes Misstrauen galt, kam dieser saubere, ehrliche Film einer nationalen Katharsis (...) – er ist dieser große Botschafter, der durch den Film das Vertrauen zu einem Volk erneuert hat, das imstande war, nachzudenken, in den Spiegel zu schauen, die eigene Schuld zu erkennen, ein Bekenntnis abzulegen, zu dem wenige Völker fähig wären (Wagenstein in: Film und Fernsehen 1986: 13).

Im eigenen Land allerdings wollte man in den Spiegel, so wie Staudte ihn den eigenen Landsleuten, sich selbst einbegriffen(!), vorhielt, nicht so ohne weiteres schauen. Man vermied den Blick da hinein, drehte den Spiegel gar um, und begann, Staudte „Nestbeschmutzung“ vorzuwerfen.

Staudtes nächster Film *Rotation* beruhte genauso auf sensiblen, analysierenden Beobachtungen.

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

Historisch begab er sich nun weiter zurück. Er wollte darstellen, wie es zum Nationalsozialismus hatte kommen können. Dabei, so Staudte, habe er sich in dem Typus des Maschinenmeisters Behnke selbst beschrieben. Staudte hatte ebenfalls geglaubt, unpolitisch sein zu können. Dass das Leben im Privaten politisch werden kann, hatte Staudte „am eigenen Leib“ erfahren. In *Rotation* zeigt Staudte in der Figur des Kommunisten Blank, an welchen Stationen auf dem Weg in den Nationalsozialismus es Möglichkeiten zum Umlenken hätte geben können, bevor der Totalitarismus solche Handlungen einem Suizid gleichsetzte. Staudtes Appell auch hier: Man soll achtgeben, aufmerksam sein gegenüber dem, was in einer Gesellschaft vor sich geht, bevor es zu spät ist. Man soll die Signale richtig deuten, um sich, rechtzeitig, mit Courage laut zur Wehr zu setzen.

Feigheit macht jede Staatsform zur Diktatur - Dieses Zitat von ihm steht auf der Tafel an seinem Geburtsort in Saarbrücken.

Wo die Trümmer in *Die Mörder sind unter uns* – die realen und die Studio-Kulissen – den Ausgangspunkt bilden für den Blick nach vorn, sind sie in *Rotation* das, worauf die Handlung zustrebt. Die Rezeptionshaltung ist also nicht geprägt von der Spannung darüber, wie die Geschichte ausgeht. Das weiß man. Man kann sich auf die Schilderung dessen konzentrieren, wie es dazu kommen konnte.

Im Film ist der Geschichte-Verlauf unabänderlich. Da wir das Leben nicht vorspulen können und daher auch nicht wissen, wie es ausgeht, sollen wir achtsam sein, appelliert Staudte, und Handlungsmöglichkeiten erkennen.

Staudte drehte *Rotation* bei der gerade gegründeten DEFA. Die politische Wirklichkeit begann sich wieder zu verschieben. In den westalliierten Besatzungszonen gab es zunächst uneinheitliche Konzepte und Vorstellungen über die deutsche Nachkriegsfilmproduktion (cf. Brandlmeier 2013: divers). Das Konzept der SBZ (Sowjetische Besatzungszone in Ost-Deutschland), das zumindest anfänglich, direkt nach dem Krieg, umzusetzen versucht worden war, entsprach Staudtes eigenem Anspruch an den Film. 1946 formulierte Oberst Tulpanow am Tag der Lizenzübergabe an die neugegründete DEFA:

Der Film als Massenkunst muß eine scharfe und mächtige Waffe gegen die Reaktion und für die in der Tiefe wachsende Demokratie, gegen den Krieg und den Militarismus und für Frieden und Freundschaft aller Völker der ganzen Welt werden (Der Augenzeuge 1946/1).

Hier suchte man nach Möglichkeiten, wie die Deutschen sich selbst mit ihrer Vergangenheit konfrontieren konnten. (Shandley 2010: 27). Die Sowjets wurden in einem amerikanischen Bericht zwar „als hartnäckige aber vernünftige Widersacher“ charakterisiert, „die an einem allgemeinen Erfolg einer deutschen Nachkriegsfilmproduktion interessiert waren“ (Shandley 2010: 28).

Demgegenüber

bereitete sich die amerikanische Filmindustrie gleich nach dem Krieg darauf vor, auf den ausländischen Märkten zu expandieren, wenn nicht gar, sie vollständig zu übernehmen (Shandley 2010: 29).

So war man in dem von den Westalliierten beherrschten West-Deutschland auf dem Weg in eine „mediocre Unterhaltungsindustrie“, wie es Staudte ausgedrückt hatte.

1947 hatte er seinen idealistischen Anspruch an den deutschen Film postuliert:

Der deutsche Film sollte kein anderes Ziel haben als die Filme der anderen Nationen auch: Zu künstlerischer Vollendung zu streben! Wenn das Ziel hier wie überall das gleiche ist, so ist unser Ausgangspunkt doch ein wesentlich anderer. Die Weltproduktion hat alle Trümpfe in der Hand. Technische Überlegenheit, wirtschaftliche Großzügigkeit, eine gewaltige Auswahl an künstlerischen Kräften, glücklichere Lebensbedingungen und eine Fülle von Freiheiten und Möglichkeiten, die uns zunächst versagt sind. Aber auch wir haben einen Trumpf in der Hand. Die Chance des Anfangs! Nicht weise Erkenntnis oder künstlerische Einsicht, sondern ein übermächtiges Schicksal hat uns an diesen Platz verwiesen. Wir stehen am Kreuzweg. Entscheidet sich der Film für die mühsame Wanderung auf schmalen Wege in die Bezirke der Kunst, beladen mit der Bürde einer inneren Verantwortlichkeit – oder marschiert er wieder munter, mit dem leichten Gepäck einer traurigen Unverbindlichkeit die bequeme Straße billiger Wirkungen in das Reich einer mediocren Vergnügungsindustrie? Wir stehen am Kreuzweg. Deutscher Film, wohin? (Staudte in: Orbanz et al. 1991: 158).

Der Film im Westen schlug offensichtlich in der Produktion von Heimatfilmen einen anderen Weg ein und als „Industrie“ folgte er den Marktgesetzen und nicht einem Ideal.

Deutschland geriet zwischen die Malsteine der sich verschiebenden Machtblöcke, im Westen unter der Führung der Vereinigten Staaten von Amerika und im Osten unter der Führung der Sowjetunion.

„Rotation“, dieser Begriff aus der Druckertechnik, verweist auf das visuelle Leitmotiv des Films und deutet als warnendes Symbol darauf hin, dass im Radlauf der Geschichte auch die Gefahr ihrer Wiederholbarkeit liege (Ludin 1996: 41).

Die Warnung vor der Wiederholung drückt sich auch im Titel des 1960 in Westdeutschland produzierten Staudte-Films *Kirmes* aus.

(...) daher heißt er auch Kirmes, das ist das Karussell, eine Warnung, dass das Karussell sich nicht noch einmal drehen soll in derselben Geschichte (Staudte in: Ludin 1976: 5, 48).

Diejenigen Filme, die Staudte hatte machen wollen(!) – im Unterschied zu denen, die er machen musste, um Geld zu verdienen – handeln von und warnen vor der Wiederholbarkeit. In *Rosen für den Staatsanwalt* (1959) wiederholt sich, aufgehängt an zwei realen Fällen das Thema aus *Die Mörder sind unter uns*. Die Unausweichlichkeit in Krieg und totalitärem System ist das Thema in *Rotation* und *Kirmes*. *Herrenpartie* (1963) und *Der Untertan* sind vergleichbar im Hinblick auf das opportunistische, devote Verhalten der Männer untereinander und der satirisch überspitzen Darstellung. In beiden Filmen haben die Männer aus der Geschichte keine, beziehungsweise die falschen Lehren gezogen.

3. *Der Untertan*

In Staudtes Lesart des Romans wurde die Verfilmung von *Der Untertan* eigentlich eine Fortsetzung seiner anderen beiden Filme,

nur dass es ein historisches Thema war und wurde, hängt einfach mit (...) dem brillanten Roman zusammen, der aber eine bestimmte Kategorie von Menschen genau zeichnet, und zwar so genau zeichnet. Niemand kann behaupten, dass es diese Kategorie von Menschen heutzutage nicht mehr gibt. Also inaktuell scheint mir das Thema leider nicht zu sein (Staudte in: Ludin 1976: 3).

Für Staudte ist der Typus des „Untertan“ zeitlos. Darum verzichtet er in seiner Adaption weitgehend auf dezidierte realhistorische Bezüge, so dass eine gleichnishafte Ebene für die Übertragbarkeit dieses Typus geschaffen wird.

Der Typus des Untertan, wie er in Roman und Film gestaltet, ist das Produkt bestimmter gesellschaftlicher Strukturen und darum unter individualen oder psychoanalytischen Gesichtspunkten nur unzureichend zu betrachten.

In der Perspektive der psychoanalytischen Sozialpsychologie erscheint *Der Untertan* Heinrich Manns

als ein zu seiner Zeit einzigartiger Versuch, die psychologische Gestalt eines Menschen als prozessual, aus seinen Lebensbedingungen von frühester Kindheit entstehend, in der Art eines pervertierten klassischen Bildungsromans anschaulich zu machen (Zepf 2014: 3).

Rainer Werner Fassbinder nannte solche gesellschaftlichen Strukturen einen „Angstapparat aus Kalkül“. Das erzieherische Prinzip dabei ist nicht, dem Menschen Wege und Möglichkeiten aufzuzeigen, sich selbst zu finden, sich selbst zu werden, sondern das Ziel ist die Anpassung an Strukturen, die man dadurch zu festigen sucht. Das Ziel ist die Aufrechterhaltung einer bestehenden Gesellschaftsform.

In wenigen Anfangssequenzen verdichtet Staudte, wie die Erziehung im Wilhelminischen Zeitalter funktionierte: In der Familie werden kindliche Ängste nicht ab- sondern aufgebaut. Dadurch macht man das Kind gefügig. Andere gesellschaftliche Institutionen wirken in diesem Sinne. Die Schule ist angstbesetzt durch strenge züchtende Lehrer. Staudte zeigt sie aus enormen Untersichten. In einzelnen, komprimierten Bildaussagen macht Staudte eindrücklich klar, welche moralischen Maxime man die Kinder lehrt. Verrat wird belohnt!

Wie die Erziehung des Schulkindes Diederich Heßling zum Untertan zu gelingen beginnt, zeigt Staudte in einem einzigen Bild. Diederich blickt sich von der Tafel um auf den Mitschüler, der vom Lehrer verprügelt wird, nachdem Diederich ihn verraten hatte. Das Bild zeigt Diederich, in dessen Gesicht sich Schadenfreude zeigt. Diederich hat hier die geltenden moralischen Normen bereits begriffen. In einem anderen Bild zeigt Staudte, wie widersprüchlich die Kirche als tragende Institution dieser Gesellschaftsform mit der Einhaltung der zehn Gebote umgeht. Ihr Vertreter, ein Pfarrer, zerdrückt, während er die Kinder „Du sollst nicht töten“ lehrt, eine Fliege. Weitere Institutionen, die den Untertan formen, sind die Studentenverbindungen oder das Militär. Man lernt, willenlos zu gehorchen und „wer unterdrücken will, muss lernen, unterdrückt zu werden“. In einer strengen Hierarchie rückt man selbst an einen Platz, an dem man andere unterdrücken kann. An oberster Stelle dieser Machtpyramide steht der Kaiser, der seine Befehle wiederum „direkt von Gott“ erhält. Heinrich Mann hatte die Beobachtung gemacht, dass im „monarchischen Volk zwei Drittel den wesentlichen Zug mit dem Fabrikanten Diederich Heßling teilen“ (Emmerich 1993: 29).

Hilflos aufgrund ihrer Erziehung geblieben, werden die Individuen gesellschaftlich als Kinder organisiert, verkennen Gesellschaft als Gemeinschaft, sind – wie uns Diederich Heßling zeigt – geneigt, ihr kindliches Anlehnungsbedürfnis in die Form des Sich-mit-dem-Führer-eins-Fühlens einzukleiden. Diese Identifizierungsneigung ist die psychologische Grundlage des nationalen Narzissmus, d.h. eines Selbstwertgefühls, das der Idee von der Größe der Nation entliehen ist (Zepf 2014: 4).

Eine Gesellschaft setzt moralische Maßstäbe. Sie setzt Strukturen, mit denen der Untertanen-Typus entweder gefördert oder verhindert wird. In der westdeutschen Nach-1968er-Zeit setzten sich Maßstäbe durch, die die Unterordnung unter Obrigkeiten geradezu vollkommen in Frage stellten. Hier wurde ein Typus gefördert, der eine höhere Eigenverantwortlichkeit lernte.

Wenn der Untertanen-Typus also durch gesellschaftliche Strukturen entweder gefördert oder verhindert werden kann, so ist der Typus des Untertans nicht nur zeitlos, sondern universal. In dieser Auffassung steckt natürlich eine gewisse Dialektik von Individuum und Gesellschaft, denn die Gesellschaft wird von Individuen gebildet.

So gesehen ist Staudtes Menschenbild gemäßigt.

Ich glaube auch, dass der Mensch kein Held ist. Ich glaube, dass der Mensch gewisse moralische Kategorien erfüllen kann, und dann, wenn er überfordert wird, setzt es aus, kommt der Kurzschluss, sagen wir, wie die Lamelle, die hat nur eine ganz bestimmte Kapazität, hält nur einen ganz bestimmten, der Mensch ist weder schlecht noch gut, er ist

einfach bis zu einem gewissen Grade strapazierbar und danach (...) entspricht er einfach seinen Umständen. Wenn sie böse sind, wird er's auch (Staudte in: Ludin 1976: 49).

Staudte bleibt nicht bei der Konstatierung dieses dialektischen Dilemmas stehen. Er fordert den Einzelnen auf, Mitverantwortung an der Gestaltung einer Gesellschaft zu übernehmen, in dem man gesellschaftliche Strukturen kritisch beobachtet, um dann zu handeln.

3.1 Zur politischen Genese der Verfilmung und Staudtes Beziehung zum Stoff

Im Sinne eines bis etwa 1949 (cf. u.a. Grisko 2008: 333) noch „liberalen Klimas“ im Osten suchte man die gesamte kulturpolitische Linie zu beeinflussen. Man wollte den noch in seinem amerikanischen Exil weilenden Heinrich Mann, der im Westen zu dieser Zeit kaum wahrgenommen wurde, in der DDR mit hohen Ehren würdigen. Mit dem Nationalpreis 1. Klasse und der Präsidentschaft der Akademie der Künste.

Deutlich wird, dass man den Autor Heinrich Mann und sein Werk *allumfassend* in die Institutionen und zu gründenden Traditionen der zukünftigen DDR einbinden wollte. ‚Literatur war eingebaut in die allgemeine Strategie, sozialistische Verhältnisse durchzusetzen‘ (Grisko 2008: 327).

Heinrich Mann war dazu ausersehen, der neuen Einheit von linkem Geist und fortschrittlicher Volksmacht zu präsidieren (Jäger 1994: 17).

So entwickelten die verantwortlichen Funktionäre eine Reihe von aufeinander abgestimmter kultureller, sozialer und finanzieller Institutionen und Angebote (Grisko 2008: 327).

Bereits am 23. September 1949 bat man von Seiten der DEFA Heinrich Mann um die Freigabe der Rechte für seinen 1914/18 veröffentlichten Roman *Der Untertan*.

Nicht nur, dass seine Werke umgehend im ‚Aufbau-Verlag‘ veröffentlicht wurden, ihm die Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität verliehen wurde (1947), ihm die Präsidentschaft der ‚Akademie der Künste‘ angeboten und ihm im Jahr 1949 der erste ‚Nationalpreis 1. Klasse‘ zuerkannt wurde, das Verfilmungsangebot von 1949 war der Höhepunkt dieser Bemühungen. Denn genau in diesem Rahmen muss die mögliche Verfilmung eines Romans bei der DEFA betrachtet werden, war dem Film doch eine publikumswirksame Breitenwirkung sicher. Mit dieser Verbreitung waren zudem steigende Buchverkaufszahlen und Übersetzungen, letztlich höheres gesellschaftliches Prestige und höhere Tantiemen für den Autor verbunden (Grisko 2008: 330).

Über die Geschichte, wie Staudte zu der Verfilmung gekommen ist, ob er initiativ gewesen war oder die DEFA, gibt es verschiedene Versionen (cf. Grisko 2008: 348).

Ich fuhr zur Premiere von *Die Mörder sind unter uns* nach London, und ein englischer Kritiker, Hans Wollenberg, sagte hinterher zu mir: ‚Dieser Paulsen³, das ist ja eine unheimliche Gestalt, mit dem müssten Sie den *Untertan* machen.‘ Damals kannte ich den Roman von Heinrich Mann überhaupt nicht. Als ich wieder zurück nach Berlin kam, habe ich leichtsinnigerweise zu den Defa-Leuten gesagt: ‚Den *Untertan* müsste man machen, ein unheimlich guter Stoff, mit Paulsen‘. Und da sprangen die voll drauf an, aber die Rechte lagen in Amerika, und ich hab das erst mal aus den Augen verloren. Eines Tages hieß es, wir haben die Rechte erworben, Staudte macht als nächstes den *Untertan*. Da habe ich erst mal das Buch gelesen (Staudte, in Orbanz et al.1991:136, cf. auch Grisko 2008: 347).

Aber für die weltanschauliche Seelenverwandtschaft zwischen Mann und Staudte spielt das keine Rolle.

Michael Grisko spricht von Staudtes ‚radikale[r] Form der Gesellschaftsanalyse‘, als einem ‚wiederkehrenden zentralen Parameter der Selbstbestimmung‘ (Grisko 2008: 346):

Er ist ein politisch bewusster Regisseur, der seine Themen aus der Beobachtung des (bundesrepublikanischen) Alltags bezieht. Wolfgang Staudte verfolgte eine ähnliche politisch-ästhetische Konzeption wie Heinrich Mann; insofern ist das Zusammentreffen von Regisseur und Autor eine glückliche Fügung, die Film und Buch zu dauernder künstlerischer Geltung verholfen hat (Grisko 2008: 347).

Es war ein Glück gewesen, dass dieser Film bei der DEFA hatte entstehen können.

Bei der DEFA war ich insofern freier, weil ich nicht das Geld aufzubringen hatte (...). Denn den *Untertan* hätte ich im Westen nie machen können (zit. n. Grisko 2008: 346; Gregor/Ungureit, Im Interview mit Wolfgang Staudte: 48).

Staudte begegnete dem Roman und seinem Autor mit großer Hochachtung, und er empfand eine ‚hohe Verpflichtung‘ (Staudte, in: Nachtexpress).

Gemeinsam mit seinem Vater, der die im Roman erzählte Zeit selbst noch länger miterlebt hatte als Staudte, schrieb er das Drehbuch.

Ein erzählendes Romanwerk von der Art des *Untertan* einfach ins Filmische zu übersetzen, ist nicht einfach. Satirische Angriffslust auf die wilhelminische Zeit und die unerbittliche Wahrheitsliebe haben dem Schriftsteller Heinrich Mann die Feder geführt. Für mich kommt es darauf an, den Geist dieses Kunstwerks nun ins Bildmäßige zu übersetzen. (...) (Staudte, in: Nachtexpress).

Es ging ihm darum, ‚ein Zeitdokument und ein Charaktergemälde zu schaffen, wie es der Größe eines Heinrich Mann entspricht‘ (ibid.).

³ Arno Paulsen hieß der Darsteller des Hauptmanns Brückner aus *Die Mörder sind unter uns*.

3. 2 Satire in Filmsprache

Wahrscheinlich beruht die vielfach gerühmte Kongenialität dieser Verfilmung zum einen auf einer ausgedehnten Wesensverwandtschaft Staudtes mit Mann. Es ist der gleiche Beobachtungsblickwinkel, aus dem die zeitgenössischen Umgebungen betrachtet werden. Beide sind unabhängig in ihrem Denken und kritisch. Und zum anderen ist beiden eine satirische Grundhaltung ihrem Stoff und ihrem Leben gegenüber gemeinsam.

Seinen Vater, der an dem Drehbuch mitgeschrieben hatte, habe Staudte davon überzeugen können,

dass das, was Heinrich Mann geschrieben hat, abgesehen davon, dass es eine Satire ist, stimmt (Staudte, in: Ludin 1976: 1).

Das heißt, das Bild *vor* der Kamera ist wahr, aber *wie* das Bild durch Kameraposition, -perspektive und all die anderen filmsprachlichen Elemente auf der visuellen und der akustischen Ebene bis hin zu Schnitt und Montage präsentiert wird, ist satirisch.

In dem Gespräch mit Ludin erläuterte Staudte den Wahrheitsgehalt einer Satire.

(...) ich glaube, dass jede Satire, die Notwendigkeit einer Satire ist zunächst einmal der Wahrheitsgehalt, und zwar sehr genau, sehr exakt. Nur, die Satire betrachtet diesen Wahrheitsgehalt von einem anderen Blickpunkt. (...), nicht von oben und unten, sondern einfach von einem, kritischen Bewusstsein und mit einer absoluten, mit der Absicht zu irritieren die, die angepeilt worden sind und zu belehren die anderen, die nicht angepeilt worden sind, sondern aufgeklärt werden sollen (Staudte in: Ludin 1976: 1).

Die Satire ist nach Staudte ein Stilmittel, das unmittelbar auf die Vernunft der Zuschauenden abzielt und auf das Bewusstsein.

Das heißt, es ist also wahr, wie die Menschen, denen Diederich begegnet, aussehen, die Lehrer, die Menschen beim Militär oder bei den Burschenschaftstreffen. Die satirische Filmsprache, unter anderem die extreme Aufsicht, erläutert beinah diskursiv, dass Diederich sich diesen Menschen über die Maßen unterlegen fühlt. Bestimmte Kamerapositionen, wie zum Beispiel die stiernackigen Hälse von hinten, oder Bildkompositionen, etwa als Diederich gerade im Begriff ist, bei seiner Mutter und den Schwestern auf seine Autorität ihnen gegenüber zu verweisen und er ausgerechnet neben einem Foto steht, das ihn als Baby nackt auf einem Fell zeigt, gehen über die Satire hinaus und machen die Situationen lächerlich.

Ob das über das Zwerchfell passiert oder die Seele, scheint mir gleichgültig zu sein (Staudte in: Ludin 1976: 4).

Satire sei nicht per se unernst, sie rede nur „mit einem anderen Zungenschlag über eine ernste Sache“. (ebenda: 33) Die Satire wiederum ist sehr geeignet für den Wunsch Staudtes, der mit seinen Filmen Erkenntnisse mitteilen will, der aufklären und appellieren will, ein großes Publikum zu erreichen. Ein ernstes Thema könne man mit Satire besser an die breite Masse heranführen,

und da bietet sich selbstverständlich der Humor und die Leichtigkeit der Behandlung dieses Themas dann an (Staudte in: Ludin 1976: 33).

Staudtes filmsprachliche „Handschrift“ hat sich an den über hundert Werbefilmen geschult, die er während der Nazi-Zeit produzierte. Darin kam es darauf an, Botschaften verdichtet und prägnant auszudrücken. Es mag sein, dass seine Handschrift weniger an einem Stil, als an dem Engagement gegenüber Botschaften ablesbar ist.

Ich glaube nicht, dass es einen Staudte-Stil gibt. Es gibt vielleicht einen, was die Thematik betrifft, einen vom Inhalt her, einen Stil, wenn Sie so wollen, aber ich glaube, ich bin der Meinung, dass es keinen Stil zu geben hat, denn die Geschichte bestimmt den Stil und nicht (...) umgekehrt (Staudte in: Ludin 1976: 45).

Die Geschichte, die Staudte erzählen will, bestimmt den Stil. Es ist nicht umgekehrt. Charakteristisch für ihn ist, dass er seine Geschichten immer mit dem Appell an den Zuschauer, sich einzusetzen, sich zu engagieren, verbindet. Darum enden die Filme nie in einer nihilistischen Ausweglosigkeit.

3.3 Die Trümmer in der Schlusseinstellung des *Untertan*

Das Filmbild zeigt das Denkmal, eine Statue mit Kaiser Wilhelm als heroischem Reiter, in der Totalen [1:42:37].⁴ Ein heftiger Sturm war aufgekommen während Diederich Heßlings flammender Rede auf der pompösen Feier, bei der das Denkmal hätte enthüllt werden sollen.

- In Roman und Verfilmung ist das Denkmal Sinnbild für die Macht, der sich der kaisertreue Bürger in der Wilhelminischen Zeit willenlos unterzuordnen bereit ist. Die groteske Überhöhung dieser Mentalität findet in der Verfilmung in jener berühmt gewordenen Einstellung ihren Ausdruck, in der Heßling der Kutsche des Kaisers in Rom nachläuft, sich verbeugt und Hurra schreit. Die Bildkomposition aber zeigt nicht

⁴ Filmzeitangabe aus der Wolfgang Staudte DEFA-Film-Edition 2005

den Kaiser, sondern nur den Helm mit Adler. Staudte zeigt so explizit, dass Diederich noch nicht einmal einem Menschen huldigt, sondern nur den Insignien seiner Macht!

Alle Menschen haben inzwischen die Szene verlassen. Diederich Heßling kommt von rechts, tritt vor das Denkmal, um sich zu verbeugen. Die Kamera zeigt ihn von hinten.

Die nächste Einstellung [1:42:47] zeigt das Denkmal, groß, aus der Untersicht, aus der Perspektive Diederichs. – Es erscheint, wie im Gegenlicht, dunkel, also konturlos. Nach dem Schnitt sieht man [1:42:49] Diederich von hinten, Untersicht. Diederich hat seinen Kopf derart tief gebeugt, so dass das Bild nur seine Beine und seinen Oberkörper zeigt, also ohne Kopf. Die Kameraposition ist etwa in seiner Körpermitte. Die Rockschoße seiner Herrenjacke fliegen in dem Sturm nach oben und geben den Blick frei auf das Gesäß in der Anzugshose.

Kameraperspektive und –position, die dramatische Musik, der konstruierte zielgenaue Windstoß sind hier beispielhaft für die Erfindungen Staudtes, mit der er die literatursprachliche satirische Erzählhaltung in die filmsprachliche umgesetzt hat.

Hier endet die Verfilmung des Romans.

In den folgenden Einstellungen spekuliert Staudte über die Aktualität der Romanaussagen Heinrich Manns für die Entstehungszeit des Films um 1950 und darüber hinaus. Er stellt filmsprachlich die Frage nach der Kontinuität der Untertanenmentalität aus dem Wilhelminismus als Wegbereitung für den Nationalsozialismus.

Das Bild [1:42:55] zeigt das Denkmal wie in [1:42:47], es verdunkelt sich, ab [1:42:57] ziehen schwarze Rauchschwaden auf. Die Musik wechselt von Dur nach Moll, man hört die charakteristischen Takte aus „Die Wacht am Rhein“ zu der Liedzeile „Lieb‘ Vaterland, magst ruhig sein“ und diejenigen aus dem Horst-Wessel-Lied, dem Kampflied der SA, das zur Parteihymne der NSDAP geworden war. Nach der Blende ins Dunkel [1:43:08] ertönt die Fanfare der Wochenschau.

- Die Wochenschau wurde einmal pro Woche von der Ufa für das Kino produziert. Nach 1940 war sie von den Nationalsozialisten zentralisiert und gleichgeschaltet worden.

Im Schwarzbild [1:43:17] wechselt die Musik in noch düstere Moll-Töne. Das Bild [1:43:19] blendet auf in die Totale und zeigt eine Trümmerlandschaft. Um das

unversehrte (sic!) Denkmal sieht man die Ruinen von Häusern. „Trümmerfrauen“, wie man sie aus dem ikonografisch-kollektiven Gedächtnis der unmittelbaren Nachkriegszeit kennt, sie beladen Loren mit den Steinen zerstörter Häuser und schaffen sie weg. Man sieht auch Männer, etwa einen mit Aktentasche oder einen, der vielleicht einen Sarg transportiert mit einem Eselsgespann. Aus dem Off [1:43:26] hört man die Wiederholung aus Diederich Heßlings Rede: „Eine solche Blüte erreicht ein Herrenvolk aber nicht in einem schlaffen, faulen Frieden. Nein, nur auf dem Schlachtfeld wird die Größe einer Nation mit Blut und Eisen geschmiedet.“

- Die Wortwahl entspricht den Worten aus dem Roman genauso wie denjenigen der Nationalsozialisten. Auf den filmsprachlichen Ausdrucksebenen der Musik, des Bildes, der Montage und der Wortsprache also verbindet Staudte massiv die Assoziationen von Wilhelminismus und Nationalsozialismus.

Schließlich spricht Staudte – er ist selbst der Off-Erzähler aus der gesamten Verfilmung: „So rief damals Diederich Heßling und riefen nach ihm noch viele andere. Bis auf den heutigen Tag!“ Daran folgt [1:43:49] die Ablende ins Schwarz und die Musik im Abwärts-Klang.

- Die so eingesetzte Musik klingt wie der sarkastische Triumph eines Mahners, der bitter feststellen muss, dass das Unheil, das er hat kommen sehen, eingetroffen ist. Heinrich Manns Roman *Der Untertan*, die literarische Vorlage der gleichnamigen Verfilmung durch Wolfgang Staudte, ist, bis zu der Unterbrechung, 1914, unmittelbar vor Ausbruch des ersten Weltkriegs, erschienen.

„Mit Blick auf die Schlusszene des Films *Der Untertan* könnte man auch bei diesem Film von einem Trümmerfilm sprechen. Jedoch stellt er in diese Perspektive gleichzeitig die Aufhebung des Genres dar, da die Gegenwart nur noch den Ausgangspunkt für eine radikale Auseinandersetzung mit deren geschichtlichen Grundlagen darstellt“ (Grisko 2008: 321).

„Dass die schließlich realisierte Fassung des Films bzw. dessen geschichtliche Kontinuitätsbildung weit über die von Heinrich Mann angelegten konkreten historischen Tatbestände hinausging, indem der Film die Mentalitäten des Kaiserreiches über die Zeit des Nationalsozialismus in die Nachkriegsgesellschaft verlängerte, konnte Heinrich Mann damals noch nicht wissen“ (Grisko 2008: 339).

Heinrich Mann hatte sich erbeten, dass „die Handlung an ihre Zeit, neunziger Jahre bis 1913 gebunden und nicht verlegt werden“ solle (Grisko 2008: 338).

„Die über die Schlusszene eingefügte Aktualisierung wird Wolfgang Staudte erst im Atelier vornehmen. Das abgenommene Drehbuch sieht die Denkmalszene so nicht vor“ (Grisko 2008: 338).

Heinrich Mann sagte 1947, dass ihm seinerzeit, als er den Untertan konzipierte, zwar vom „ungeborenen Faschismus der *Begriff*“ gefehlt habe, aber nicht „*die Anschauung*“, und 1949 fügte er hinzu: „Ich schrieb im voraus, was aus Deutschland dann wirklich wurde“ (cf. Zepf 2014: 5 und Emmerich 1980: 41).

3. 4 Zensurgeschichte Roman und Film

Wenn man bedenkt, dass Staudte mit seinen Filmen, als Reflex oder Reflektion, Einfluss auf die Wirklichkeit hat nehmen wollen und registriert, wie die Wirklichkeit - in Reziprozität – auf seine Filme reagiert hat, so stehen, analog dazu die sich wiederholenden Zensurgeschichten, die sowohl den Roman als auch seine Verfilmung begleiten, in einer bemerkenswerten Relation dazu.

Heinrich Mann (1871 – 1950) begann die Veröffentlichung seines Romans *Der Untertan* 1914, unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg. In klaren Vorahnungen war darin beschrieben, wie sich die bellizistische Sprache in den Reden Heßlings, der sich der Sprache des Kaisers bedient, in kriegerischen Handlungen entladen werde. Der Roman war als Fortsetzungsroman in der Münchner Zeitschrift „Zeit im Bild, Moderne illustrierte Wochenzeitschrift“ abgedruckt worden. Durch die zunehmende Brisanz der Romanhandlung in einer sich zuspitzenden politischen Situation wurde der Abdruck des Romans am 13. August, kurz nach Kriegsbeginn, in vorauseilendem Gehorsam abgebrochen. Die Begründung lautete:

Im gegenwärtigen Augenblick kann ein großes öffentliches Organ (d.i. die Wochenzeitschrift) nicht in satirischer Form an deutschen Verhältnissen Kritik üben. (...) Ganz abgesehen davon dürften wir bei der geringsten direkten Anspielung politischer Natur, etwa auf die Person des Kaisers, die ärgsten Zensurschwierigkeiten bekommen (Schröter 1967: 79).

Aus Angst vor der Zensur zensierte man den Roman.

37 Jahre später, 1951 fiel die Verfilmung des Romans schon wieder unter die Zensur, und zwar im „freien“ Teil Deutschlands, in Westdeutschland.

Die Truman-Doktrin vom 12. März 1947 bedeutete das Ende der amerikanischen Nachkriegskoalition mit der Sowjetunion und markierte den Beginn des Kalten Krieges.

Das Nest zerfiel in zwei Teile und mit ihm auch die gemeinsame historische Verantwortung. So hatte jeder Teil die einmalige Gelegenheit, sich über den Schmutz im anderen Teil so heftig zu empören, dass er zur Beseitigung des eigenen wenig Zeit fand (Staudte in: Ludin 1996: 85f).

Es sieht so aus, als hätten sich die beiden deutschen Staaten in Untertanen-Manier ihren beiden jeweiligen Machthabern gebeugt. Nach dem anfänglichen liberaleren Klima im Osten wurde es da ab 1950 etwas schärfer. Man wollte nicht mehr den kritischen Blick fördern, sondern denjenigen, der zu einem Neuen Menschen umerzieht.

Während der Dreharbeiten wurde Staudte von der DDR-Zensur in Ruhe gelassen. Nur im Vorfeld hatte es einige Einwände gegeben, die der Regisseur aber kaum beachtete. So passte es einigen Mitgliedern der SED-Filmkommission nicht, dass sich ein junges Arbeiterpaar in einer Fabrikecke umarmt. Ein Funktionär forderte, die Szene zu streichen. Wörtlich sagte er, dass sie ‚völlig falsche Schlussfolgerungen für unsere eigenen Arbeiter zulässt. (...) Dies ist ein schlechtes Beispiel für Arbeitsmoral.‘ Noch heftiger stießen sich einige Zensoren daran, dass Staudte die Arbeiter im Film weitgehend politisch passiv zeigte. Man verlangte, einen typischen Klassenkämpfer in den *Untertan* einzufügen. Tatsächlich kritisierte das ‚Neue Deutschland‘, dass der Film die positive und vorwärts gewandte Rolle der Arbeiterklasse nicht genügend würdige. Mit diesem Einwand ließ man es allerdings bewenden – und zeichnete Wolfgang Staudte und Werner Peters mit dem Nationalpreis aus (Schenk in: Superillu).

In Westdeutschland reagierten offizielle Stellen völlig ablehnend auf den Film. Seine Premiere fiel in die schlimmste Zeit des Kalten Krieges, in der Ost und West die Kultur der jeweils anderen Seite nur abschätzig und hämisch – in der Wortwahl der antagonistischen Blockmächte – zur Kenntnis nahmen. Besonders gut charakterisiert eine Besprechung, ausgerechnet im SPIEGEL, 1951 die Stimmung in der damaligen Gesellschaft:

Man läßt einen politischen Kindskopf wie den verwirrten Pazifisten Staudte einen scheinbar unpolitischen Film drehen, der aber geeignet ist, in der westlichen Welt Stimmung gegen (...) die Aufrüstung der Bundesrepublik zu machen. Der Film läßt vollständig außer acht, dass es in der ganzen preußischen Geschichte keinen Untertan gegeben hat, der so unfrei gewesen wäre wie die volkseigenen Menschen unter Stalins Gesinnungspolizei es samt und sonders sind (Der Spiegel 1951: 35).

Als Staudte den *Untertan* im August 1951 erstmals öffentlich in Westdeutschland, bei einem Filmclubtreffen in Heidelberg, zeigen wollte, wurde das von den Behörden untersagt. Jahrelang durfte der Film nur in geschlossenen Gesellschaften gezeigt werden. Ausgerechnet Max Horkheimer, als damaliger Rektor der Frankfurter Universität, untersagte 1953 den Studenten die Vorführung des *Untertan* mit der

Begründung, dass er Krawalle seitens der schlagenden Verbindungen befürchtete (Pupille 2012: 5).

1954, als der Filmaustausch mit der Sowjetzone in Gang gekommen war, ist der interministerielle Filmaustausch auf Betreiben des Amtes für Verfassungsschutz und des Bonner Innenministeriums gegründet worden. (Der Spiegel 1956: 59ff) Er wurde gebildet aus Vertretern des Innenministeriums, des Auswärtigen Amtes, des Ministeriums für Gesamtdeutsche Fragen und des Wirtschaftsministeriums und entschied über die Einfuhr sowjetzonaler Filmprodukte. Zustimmung musste auch noch die Freiwillige Film-Selbstkontrolle, die es heute noch gibt. Das Ost-West-Filmgeschäft verlief so, dass man für die Zusage, einen sowjetzonalen Film für den Westen kaufen zu können, gleichzeitig versuchen musste, Filme aus Westdeutschland für die Aufführung bei den dortigen Instanzen freizubekommen (Der Spiegel 1956: 59f).

Enno Patalas beschrieb, wie Studenten damals die Zensur übergangen. Sie zeigten DEFA-Filme, die sie sich haben schicken lassen, am Abend und schickten sie am nächsten Morgen umgehend zurück. Denn jede Ware aus dem Osten musste erst 24 Stunden nach ihrer Verbringung dem interministeriellen Ausschuss gemeldet werden (Patalas in: Filmdienst 21, 2006: 12f).

Der Filmkaufmann Erich Mehl hatte dem Ausschuss den *Untertan* vorgelegt und wurde abschlägig beschieden.

Eine Begründung für ihren ablehnenden Bescheid gaben die Film-Zensoren damals ebensowenig wie nach der zweiten Vorführung des inzwischen für Bonn etwas präparierten Streifens (Der Spiegel 1956: 60).

Inoffiziell habe er erfahren, dass man sich daran gestoßen habe, dass sich die Arbeiter in Heßlings Fabrik mit „Genossen“ angedredet hätten, und über die Rede Göpels, dass man sich nicht mehr mit Kommissstiefel treten lassen wolle.

Nach der zweiten Ablehnung beschaffte sich Mehl eine einmalige Aufführungserlaubnis für Westberlin und arrangierte eine Pressevorführung. Das Urteil sei überraschend eindeutig ausgefallen.

Sogar der über allen Verdacht der Sowjet-Fraternisierung erhabene Sender Rias (...) fand es ‚unerklärlich‘, daß die Aufführungserlaubnis für Westdeutschland verweigert werde, ‚denn hier liegt einer der klarsten und saubersten Filme vor, der einen Großteil der westdeutschen Filmhersteller in einen Gewissenskonflikt mit ihrem eigenen Filmgeschmack bringen müßte‘ (Der Spiegel 1956: 60).

Derartig unterstützt führte Mehl 1956 den Film ein drittes Mal vor. Der Zeitpunkt der Wiedervorlage war geschickt gewählt. Während man vorher Filme ablehnen konnte wegen „einer politisch unfreundlichen Tendenz“⁵, musste ein Film nun nachweislich gegen den § 93 des STGB („Herstellung verfassungsverräterischer Publikationen“) verstoßen. *Der Untertan* war der erste Film, der unter diesen Gesichtspunkten geprüft und also freigegeben werden musste. Danach musste er der Freiwilligen Selbstkontrolle in Wiesbaden vorgelegt werden.

Mit Auflagen wurde der Film 1957 für Westdeutschland freigegeben. Er wurde um mehr als 10 Minuten gekürzt. Ralf Schenk wies darauf hin, dass Staudte selbst die Schnitte vorgenommen habe.⁶

Die westdeutschen Zuschauer durften nicht sehen, wie die kaiserliche Polizei einen Arbeiter erschießt. Ihnen wurde auch die von Staudte neu erfundene Schlusszene vorenthalten. Dafür musste ein Vorspann eingefügt werden, der erklärte, dass es sich beim *Untertan* um ein Einzelschicksal handelte, keineswegs um ein Sinnbild für die Geschichte des deutschen Volkes im 20. Jahrhundert (Schenk in: Superillu).

Die erste vollständige Aufführung des *Untertan* gab es 20 Jahre nach der Uraufführung, 1971 im Fernsehen.

Mit *Happy End* endet Ralf Schenks Artikel über den *Untertan*, mit dem er 2006 in der Superillu an Staudtes 100. Geburtstag erinnerte.

Inzwischen läuft Staudtes Meisterwerk seit vielen Jahren in voller Länge auch in westdeutschen Städten, im TV, auf Video und DVD. Der Film, der weltweit mit Preisen und Ehrungen überhäuft wurde, gehört längst zur gemeinsamen deutschen Kinogeschichte (Schenk in: Superillu 2006).

Wie unter einem Brennglas reflektieren Staudtes Filme jeweils gesellschaftliche Situationen und rufen Reaktionen hervor, die die beiden deutschen Gesellschaften wiederum treffend charakterisieren. Diese Reaktionen bilden ein reiches Anschauungsmaterial für den historischen Zeitgeist. Wolfgang Staudte, der „Zeitdiagnostiker und Nestbeschmutzer oder Seiltänzer zwischen Ost und West“ (Grisko 2008: 340), ist mit Blick auf die deutsch-deutsche Nachkriegsfilmgeschichte, in

⁵ „Tendenz“ mit dem davon abgeleiteten Adjektiv „tendenziös“ war in Westdeutschland das vielfach verwendete Signalwort, mit dem man sich vor dem Verdacht, mit dem Osten zu sympathisieren, schützen konnte. Gleichzeitig gab man mit diesem Wort zu erkennen, dass man die „Infiltrationen“ des Ostens zu decodieren in der Lage war.

⁶ „Leider“, so Grisko „finden sich keine weiteren Belege“ (Grisko 2007: 61).

der es nach Helmut Herbst, außer in Staudtes Filmen, keinen kulturellen Neuanfang gegeben hat (Herbst 2001: 461) „eine Ausnahmeerscheinung“.

Niemals wird die Satire, nach einem Aphorismus von Stanislaw J. Lec, ihr Examen bestehen, so lange in der Jury ihre Objekte sitzen.

Filmographie

Staudte, Wolfgang (1946) *Die Mörder sind unter uns*. 91 min. DDR: DEFA-Film-Edition 2002: Icestorm.

Staudte, Wolfgang (1948) *Rotation*. 84 min. DDR: DEFA-Film-Edition 2006: Icestorm.

Staudte, Wolfgang (1951) *Der Untertan*. 104 min. DDR: DEFA-Film-Edition 2006: Icestorm.

Bibliographie

Brandlmeier, Thomas (2013) *Nachkriegskino*. Gfl-Journal.de/3-2013, 7 - 25.

Der Augenzeuge 8/1946/1, in: *Wolfgang Staudte. DEFA-Film-Edition* (2006); Bonusmaterial. Berlin: Icestorm.

Emmerich, Walter (1980) *Heinrich Mann. Der Untertan*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Étienne, François; Schulze, Hagen (2001, 2003), *Deutsche Erinnerungsorte*. 3 Bände, München: Beck.

Film und Fernsehen (1986) Heft 9, 36.

Filmwissenschaftliche Mitteilungen (1966) Heft 1.

Grisko, Michael (2008) *Heinrich Mann und der Film*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.

Grisko, Michael (2007) *Der Untertan Revisited*. Lübeck/Berlin: Bertz und Fischer.

Herbst, Helmut (2001), in: Prinzler, Hans-Helmut/Rentschler, Eric (Hg.): *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962 – 1987*. Frankfurt: Verlag der Autoren

Jäger, Manfred (1994) *Kultur und Politik in der DDR. 1945 – 1990*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.

Kannapin, Detlev (2006) *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*. Berlin: Karl Dietz Verlag.

Ludin, Malte (1976) *Kein Untertan*. Transskript zum ZDF-Film im Nachlass, Saarländisches Landesarchiv, Saarbrücken.

Ludin, Malte (1996) *Wolfgang Staudte*. Hamburg: Rowohlt.

Mitscherlich, Alexander und Margarethe (1967) *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: R. Piper & Co.

Nachtexpress (8. März 1951).

Nora, Pierre (1984, 1986, 1992): *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 3 tomes.

Pupille (2012) Heft Festwoche, 21. November, 5 - 7.

Schenk, Ralf (26. April 2006), *Der Untertan*; (http://www.superillu.de/kino-tv/Der_Untertan_77265.html).

- Schmidt-Lenhard, Uschi und Andreas (2006) *Courage und Eigensinn. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte*. St. Ingbert: Werner Röhrig Verlag.
- Schmidt-Lenhard, Uschi und Andreas (2013) *Wolfgang Staudtes Nachkriegsfilme*. Gfl-Journal 3/2013, 27 – 42.
- Schröter, Klaus (1967) *Heinrich Mann*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Shandley, Robert R. (2010) *Trümmerfilme*. Berlin: Parthas Verlag.
- Der Spiegel (1951) 12. Dezember, 34 – 36.
- Der Spiegel (1956) 21. November, 59 – 61.
- Zepf, Siegfried (2014) *Der Untertan – Anmerkungen zum Film von Wolfgang Staudte aus der Perspektive einer psychoanalytischen Sozialpsychologie*. Noch unveröffentlichter Vortrag „Wolfgang Staudte – Ein unbequemer Kritiker der Gesellschaft“ auf einer Veranstaltung der Wolfgang Staudte Gesellschaft und des Saarländischen Instituts für Psychoanalyse und Psychotherapie (SIPP), Saarbrücken, 29. März 2014

Kurzbiografie

Uschi Schmidt-Lenhard, M.A., Germanistin, Dozentin u.a. für Deutsch als Fremdsprache; Publizistin, speziell über Wolfgang Staudte: Fernsehfilm (1996), Hörfunkfeatures (div.), *Courage und Eigensinn* (2006) u.a. wissenschaftliche Texte, Ausstellungen und Vorträge. Vorsitzende der 2001 gegründeten Wolfgang Staudte Gesellschaft (www.wolfgang-staudte-gesellschaft.de); Bearbeitung des Staudte-Nachlasses; Stipendiatin der DEFA-Stiftung.

Hans W. Giessen, Studium an der FU Berlin, der Université de Metz, Frankreich, und der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. Promotion, Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Habilitation, apl. Prof. an der Universität des Saarlandes, Mitglied der Wolfgang Staudte Gesellschaft (www.wolfgang-staudte-gesellschaft.de).

Schlagwörter

Wolfgang Staudte, Trümmerfilm, Nachkriegskino, Schuldfrage, Heinrich Mann