

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 2

Artikel: Europa im Jahre Null
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932315>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SERIE

GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN

Europa im Jahre Null

THOMAS CHRISTEN

Der Zweite Weltkrieg ist zu Ende, grosse Teile von Europa liegen in Trümmern. Die vier Werke, die sich im Februar-Programm des filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich finden, tragen diesen historischen Ereignissen auf unterschiedliche Weise Rechnung und lassen sich grob in zwei Gruppen einteilen: Schauspielerfilme im herkömmlichen Sinne – und Filme, die die Auseinandersetzung mit aktuellen Zeitproblemen in einer Weise suchen, die ihrerseits Filmgeschichte geschrieben hat.

Auf der einen Seite stehen Marcel Carnés «*Les enfants du paradis*» (Frankreich 1945), eine ungemein sinnliche, von hervorragenden Schauspielern getragene Beschwörung des Theaterlebens im Paris des 19. Jahrhunderts – ein Film von über drei Stunden Länge, der zu einem Evergreen wurde und auch heute noch zu bezaubern vermag – und David Leans «*Brief Encounter*» (GB 1945), die Verfilmung des Einakters «*Still Life*» von Noël Coward, der den Film auch produzierte und das Drehbuch schrieb.

«*Brief Encounter*» ist ebenfalls ein Schauspielerfilm, allerdings weitaus weniger spektakulär, der auf subtile Weise die unmögliche Liebe zwischen einer Hausfrau und einem Arzt schildert: Beide sind verheiratet, jedoch nicht miteinander. Diese beiden Filme kamen zwar im letzten Kriegsjahr 1945 heraus, jedoch haben die grossen weltpolitischen Ereignisse Spuren in ihnen hinterlassen. «*Les enfants du paradis*» wurde noch während der deutschen Okkupation begonnen. Die Arbeiten mussten immer wieder unterbrochen werden, und es ist klar, dass der Film in seiner jetzigen Form unter der Besatzung nie auf die Leinwand gekommen wäre.

Ganz anders verhält es sich mit den Werken der

zweiten Gruppe: Roberto Rossellinis «*Roma, città aperta*» (Italien 1945) und Wolfgang Staudtes «*Die Mörder sind unter uns*» (Deutschland 1946) nehmen direkt Bezug auf die unmittelbare Vergangenheit oder Gegenwart. In sie hat sich die zeitgenössische Geschichte tief eingeritzt; beide sind zudem geradezu prototypische Werke geworden. «*Roma, città aperta*» ist einer der ersten – wenn nicht überhaupt der erste – neorealisticchen Filme nach Kriegsende. Erste theoretische und programmatiche Überlegungen zum Begriff wurden zwar bereits mitten im Krieg angestellt, und der Startschuss zur neorealistischen Bewegung wäre wahrscheinlich auch mit Luchino Viscontis «*Ossessione*» (1942) zu setzen – einem Film allerdings, der, wie bereits im letzten Beitrag zur Filmgeschichte (ZOOM 23/90) erwähnt, zur Zeit seiner Entstehung nur eine sehr geringe Verbreitung fand und bald verboten wurde.

Wolfgang Staudtes «*Die Mörder sind unter uns*» leitete eine andere filmhistorische Entwicklung ein, die unter dem Namen «Trümmerfilm» bekannt wurde – eine Entwicklung allerdings, die nicht jene durchschlagene Breitenwirkung des Neorealismus erreichte. Rossellini selbst drehte zwei Jahre nach «*Roma, città aperta*» in Deutschland eine Art neorealistischer Trümmerfilm: «*Germania, anno zero*». Wir finden im Februar-Programm also gleichsam zwei Schlüsselfilme und wollen ihnen deshalb unsere ganze weitere Aufmerksamkeit schenken.

Rom vor der Befreiung

Roberto Rossellini realisierte seine ersten Filme noch unter dem Faschismus. Es sind dies vor allem Kriegsfilme, die sich aber insofern auszeichnen, als sie dokumentarische Passagen enthalten und – wenn überhaupt – nur einen sehr gedämpften Heroismus aufkommen lassen. Rossellini selbst betonte in diesem Zusammenhang, dass seine damalige moralische Haltung nicht eine andere gewesen sei als bei den späteren neorealistischen Filmen. Und so ist denn auch sein erster



Direkt, gradlinig, karg und kunstvoll: «Roma, città aperta» von Roberto Rossellini.

Nachkriegsfilm nicht als Bruch, nicht als Abkehr zu sehen, sondern durchaus als Weiterentwicklung bereits vorhandener Tendenzen.

Die Story von «Roma, città aperta» ist einfach: Im Rom des Jahres 1944 sucht die Gestapo den Ingenieur Manfredi, der verdächtigt wird, führendes Mitglied der Widerstandsbewegung zu sein. Zu Beginn des Films entgeht er nur knapp der Verhaftung. Anschliessend sucht er Unterschlupf bei seinem Freund Francesco. Bei einer Razzia werden beide verhaftet. Francescos Verlobte Pina wird beim Versuch, zu ihrem Verlobten zu gelangen, von den Deutschen erschossen. Auf dem Transport zum Gefängnis werden die Verhafteten von Partisanen befreit und tauchen erneut unter. Marina, die frühere Geliebte von Manfredi, mit der er weiterhin Kontakt hat, verrät ihren Aufenthaltsort. Manfredi und der Priester Don Pietro geraten in die Fänge der Gestapo, während Francesco durch einen Zufall entkommen kann. Unter

der Folter stirbt Manfredi, ohne seine Geheimnisse preisgegeben zu haben, während der Priester am mäesten Morgen standrechtlich erschossen wird. Mit der Panoramawicht auf die Stadt Rom, mit der der Film begann, schliesst er auch.

Dokumentarische Ursprünge

Regisseur Rossellini beabsichtigte ursprünglich, einen kurzen Dokumentarfilm über den authentischen Fall des Priesters Don Morosini zu drehen, der als Verbindungsmann zum Untergrund fungierte und deswegen hingerichtet wurde. Er erweiterte dann dieses Projekt wesentlich, indem er es in eine Story einbettete, wie wir sie beschrieben haben.

Geblieben ist dabei erstens die Figur des Priesters, dem Rossellini nun den Kommunisten Manfredi zur Seite stellt, zweitens ein chronikartiger, episodenhafter Stil, der bewusst Lücken enthält und damit eine gewisse Distanz schafft, sowie drittens die Nähe zum dokumentarischen Film, auch wenn «Roma, città aperta» melodramatische

Töne und eine grosse emotionale Wucht nicht fremd sind – im Gegenteil. Aber immer wieder entfernt sich Rossellinis Kamera, blickt beispielsweise von den Dächern auf die Strassen, auf denen sich die Geschehnisse abspielen, nimmt die Perspektive des Klandestinen ein.

Gedreht wurde an originalen Schauplätzen, auf den Strassen, in Wohnungen und nicht in den Studios. Neben Schauspielern war eine Vielzahl von Laien tätig, immer wieder beobachtet die Kamera Szenen des Alltags – all dies gehört neben der bereits erwähnten Gegenwartsnähe des Themas zu dem Merkmal neorealisticischen Films. Die Produktionsgeschichte von «Roma, città aperta» klingt sehr abenteuerlich, denn da die Filmindustrie Italiens weitgehend zerstört war, musste das Filmmaterial bei Strassenhändlern und Fotografen meterweise erstanden werden. Aus finanziellen Gründen konnten während den Dreharbeiten keine Musterabzüge der abgedrehten Einstellungen hergestellt werden. Erst für die Montage wurde das belichtete Material en bloc entwickelt. Zudem erfolgten die Aufnahmen stumm und wurden erst im nachhinein synchronisiert.

Und trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – entsteht bei «Roma, città aperta» sehr stark der Eindruck von Gegenwärtigkeit, von Hier und Jetzt. Keine Schnörkel, keine Manierismen, wie sie das faschistische Kino pflegte, sondern eine Direktheit, Gradlinigkeit, auch Kargheit, was allerdings durchaus nicht Kunstlosigkeit bedeutet. Die Protagonisten sind zwar Individuen, aber sie sind auch Teil einer Gemeinschaft, eines Ganzen. Der Regisseur verzichtet auf eine überschwengliche Ausmalung, verfährt oft skizzenhaft, begnügt

sich mit Andeutungen. In seinem nächsten Film «Paisà», der sechs Episoden aus dem italienischen Befreiungskampf enthält, führte Rossellini diese Technik zur Meisterschaft, vor allem in der letzten Episode, die den Partisanenkampf im Po-Delta schildert.

«Roma, città aperta» wurde Rossellinis erster grosser Erfolg, auch wenn der Film wegen seiner «Ärmlichkeit» zunächst bei offiziellen Stellen und bei der Kritik auf Ablehnung stiess. Aber gerade dieses Unpompöse, Unprätentiöse war es, das einen frischen Wind in die Kinolandschaft brachte. Und dass der Film mit äusserst geringen Mitteln realisiert worden war und trotzdem sein Publikum fand, liess auch die Produzenten aufhorchen ...

Innere und äussere Trümmerlandschaften

Berlin in Trümmern, überall Berge von Schutt. Einerseits (wenige) Menschen, die sich wie Schlafwandler bewegen, traumatisiert, aus der Bahn geworfen, menschliche Ruinen in einer Landschaft von Ruinen; anderseits (mehrheitlich) emsige Betriebsamkeit, Wiederaufbau. Der Chirurg Hans Mertens versucht seine Hoffnungslosigkeit und seinen Ekel im Alkohol zu ertränken; unfähig, seinen Beruf auszuüben, vegetiert er dahin. Erst als die frühere Wohnungsbesitzerin Susanne Wallner aus dem Konzentrationslager zurückkehrt, gelingt es Mertens allmählich, sich aus seiner Lethargie zu lösen. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Begegnung mit seinem früheren Kompaniechef Brückner, der am Weihnachtsabend 1942 mehrere Dutzende unschuldiger Geiseln erschiessen liess und der sich jetzt wieder erfolgreich als Geschäftsmann betätigt, so tut, als wäre nichts geschehen.

Dadurch, dass Mertens seine Vergangenheit, die ein Stück weit auch Brückners Vergangenheit ist, in Erinnerung ruft, wächst in ihm der Entschluss, nicht nur die damaligen Opfer zu sühnen und Brückner zur Rechenschaft zu ziehen, sondern ihn zu töten. Im letzten Moment wird dies von Susanne verhindert: «Wir haben nicht das Recht zu richten!» Mertens sieht dies ein und fügt hinzu: «Aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen!»

Was hier wie eine doch ziemlich dick aufgetragene Schlussmoral erscheint, war ursprünglich von Regisseur Staudte nicht so geplant. Denn in der ersten Konzeption des Films erschiesst Mertens den Kriegsverbrecher, übt somit Selbstjustiz. Als Staudte sein Exposé den Kulturoffizieren der vier Besatzungsmächte vorlegte, zeigte einzig die sowjetische Seite überhaupt Interesse am Stoff, bestand aber auf der Abänderung des Schlusses,



Die Filme im Februar

Jeweils Sonntag, 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4 (Filmpodium der Stadt Zürich):

- 3./4.2.: «*Les enfants du paradis*» von Marcel Carné (Frankreich 1945)
- 10./11.2.: «*Roma, città aperta*» von Roberto Rossellini (Italien 1945)
- 17./18.2.: «*Brief Encounter*» von David Lean (GB 1945)
- 24./25.2.: «*Die Mörder sind unter uns*» von Wolfgang Staudte (Deutschland 1946)

um keine Aufforderung zu privaten Rachefeldzügen zu liefern, wie es in der Begründung hiess.

Staudte musste sich dieser Auflage fügen, falls er sein Projekt realisieren wollte. Allerdings geriet das Ende doch nicht so aufgesetzt, wie es scheinen könnte, denn nach dem erwähnten Dialog folgt noch eine weitere Passage – das eigentliche Ende des Films. Nachdem sich Susanne und Mertens von Brückner abgewendet haben, sehen wir diesen vor einer Wand stehen. Die Gitter eines Fabriktores werden sichtbar, die Schatten schliessen Brückner ein wie in ein Gefängnis. Und während er immer wieder ruft «Ich bin doch unschuldig!», leitet der Film langsam in Bilder von Kriegsgeschädigten, in Bilder von Gräbern über. Staudte gelingt damit eine überaus eindrucksvolle visuelle Kommentierung, zugleich auch ein Sinnbild für die (deutsche) «Unfähigkeit zu trauern».

«Die Mörder sind unter uns», dessen Titel – wie auch die schlussendlichen Unschuldsbeteuerungen – durchaus an Fritz Langs «M» erinnert, besitzt Gemeinsamkeiten mit Rossellinis «Roma,

città aperta». Aber ein direkter Vergleich zeigt auch, was die beiden Filme trennt. Staudte unterzieht seine Figuren viel stärker einer Psychologisierung, einer Psychologisierung allerdings, die vielfach auf eher wackeligen Füssen steht. Im Stil bleibt er zudem wesentlich weniger zurückhaltend, er unternimmt im Gegenteil vielfach Anleihen beim Expressionismus, etwa im extensiven Licht- und Schattenspiel der Schlussequenz. Realismus und Expressionismus/Symbolismus liegen sich in diesem Film bisweilen in den Haaren, was seiner Glaubwürdigkeit eher abträglich ist.

Für Wolfgang Staudte bedeutete dieser erste im Nachkriegsdeutschland gedrehte Film auch eine Art Selbstbefreiungsprozess, die Auseinandersetzung mit dem Gefühl des (Mit-)Schuldigseins, gerichtet gegen die schnell um sich greifende Tendenz der Verdrängung. Immer wieder hat der Regisseur sich auch in seinen späteren Filmen diesem Thema zugewandt und wurde deswegen oft als «Nestbeschmutzer» beschimpft. In der Mittelmässigkeit, in die vor allem die westdeutsche Filmproduktion der Nachkriegszeit bald versank, erscheint Staudte heute als einer der ganz wenigen, deren Werke Beachtung verdienen. ■■■

Tut, als sei nichts geschehen: Kriegsverbrecher Brückner in «Die Mörder sind unter uns» von Wolfgang Staudte.



AZ
3000 Bern 1

**Ein prächtiges
Sachbuch
zu einem sehr
aktuellen Thema**

Jürg H. Meyer

Kraft aus Wasser

**Vom Wasserrad
zur Pumpturbine**



Inhalt: Erfunden vor Jahrtausenden • Lebendige Kraft •
Ein Rad für jeden Bach und Zweck • Antrieb aus der Wassersäule • Turbinendämmerung • Der gebremste Wirbel • Schöpfrad der Moderne • Renaissance des Wasserrades? • Anhang: Tabelle grosse Turbinen und grosse Speicherpumpen.
100 Seiten, 21 farbige und 52 schwarzweisse Abbildungen, laminierter Pappband,
Fr. 32.–/DM 36.–

In allen Buchhandlungen erhältlich



Verlag Stämpfli & Cie AG, Bern
