WerkstattGeschichte 25, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2000, S. 116-123

■ Robert R. Shandley

II. *Die Mörder sind unter uns* oder: Showdown mit der Vergangenheit

In ihrem Beitrag »*Die Mörder sind unter uns* oder: Vom Verschwinden der Opfer« geht Ulrike Weckel der merkwürdig schwachen Konturierung der Nebenfiguren Susanne Wallner und Mondschein sowie deren Funktionen für die filmische Haupthandlung nach. Der Film deutet an, daß beide die nazistische Verfolgung überlebt haben. Aus den wenigen Anspielungen und insbesondere aus den signifikanten Ausblendungen in den Geschichten beider Figuren schließt Ulrike Weckel auf den Umgang des Films mit der deutschen NS-Vergangenheit. Ich möchte hier einen ganz anderen Blick auf den Film vorschlagen und behaupte, daß die aufgeworfenen Fragen nach Geschlecht und Geschichte auch mit einer genauen Analyse der Darstellungsformen und der zitierten Filmgenres beantwortet werden können.

Vom ersten deutschen Nachkriegsspielfilm wurde erwartet, daß er viele außerfilmische Fragen aufgriff. Wie sollte der deutsche Film auf die jüngste Vergangenheit reagieren? In welcher Weise konnten und sollten Filmerzählungen moralische Richtlinien vorgeben? Und wie konnte das ausgerechnet durch ein Medium geschehen, dessen sich die Nazis so gründlich bedient hatten? Ich stelle die These auf, daß der Film *Die Mörder sind unter uns* Antworten auf diese Fragen bei filmischen Gattungsstrukuren, insbesondere in den narrativen Entwürfen des Westerns sucht. In der Präsentation der Landschaft, des Helden und der Heldin wie auch in der Handlung finden sich viele Analogien zu den Codes des Western. Ein einsamer, beunruhigter Mann ist in einer Wüste verloren. Er kämpft gegen seine eigene schmerzhafte Vergangenheit genauso wie gegen seine gesetzlose Umwelt: Das sind die Konventionen, mit denen Regisseur Wolfgang Staudte, wie ich zeigen werde, vertraut war. Doch Staudte rekurrierte nicht nur auf den Western, er arbeitete auch mit dem (Familien-)Melodram, einem weiteren bekannten Genre, in dem sich die narrative Energie auf die Integration des Subjekts in die Gemeinschaft und ihre Werte und somit auf die Wiederherstellung gesellschaftlicher Harmonie konzentriert. Ein entsprechender Konflikt, eine Gegenerzählung, die zu einer inneren Erzählspannung führt, kommt oft in Western vor.

Die bewährte Mischung von Western und Melodram liefert meiner Ansicht nach einen Schlüssel zu den Rätseln des Films: Wie soll mit Schuld, wie mit Erinnerungen umgegangen werden? Auf welche Weise läßt sich eine moralische Ordnung reinstallieren? Und welche Rolle spielt dabei eine Frau und weibliche KZ-Überlebende? Fragen nach den Konstruktionen von Geschlecht führen oft zu hilfreichen Fixpunkten, um filmische Codes offen zu legen. In vielen Kriminalfilmen (detective noir films) spielen Frauen eine viel aktivere Rolle als die Heldin in *Die Mörder sind unter uns*. Die Figur der Susanne ist es denn auch, die das Western-Setting sprengt und das Melodram ins Spiel bringt.

Die Mörder sind unter uns und der Western

Gleich in der Eröffnungssequenz werden Westernelemente sichtbar, die sich dann durch den ganzen Film ziehen. Die Ansicht des zerstörten Berlin als Trümmerlandschaft mit Panzer- und Autowracks stellt den Schutt, das zerzauste Gestrüpp und die ausgebleichten Knochen bekannter Wüstenszenarien nach. Im Verlauf des Films wehen mitunter Müll und Papier herum wie die Steppenläufer (tumbleweeds) im Western, und auch hier hat dies die Funk-

tion, etwas aus der Vergangenheit zurückzubringen, um eine Figur unverhofft damit zu konfrontieren. Ein Vorbild, zu dem Staudte Zugang gehabt haben könnte, ist John Fords *Stagecoach*, dessen öffentliche Vorführung die Alliierten 1946 genehmigten.

Die durch Bomben zerstörten Straßenzüge bilden die urbanen Canyons. Die filmische Präsentation zielt nicht auf Dokumentation, d.h. dem Zuschauer wird nicht vor Augen geführt, wie Berlin 1945 wirklich aussah. Anders als die damals überlaufene ehemalige Reichshauptstadt ist die hier gezeigte Stadtlandschaft nahezu menschenleer. Ähnlich wie vor ihm schon John Ford, der die großartigen öden Landschaften ausdrücklich als Spiegel des Innenlebens seiner Charaktere inszenierte, erklärte Staudte 1946: »Die Beziehungen des Menschen zu seiner jetzigen Umwelt [...], das ist das Grundthema dieses Films. [...] Wir wollen mit der Kamera an die Landschaft des menschlichen Gesichts heranfahren, wollen in die Empfindungswelt des Menschen hineinfahren.«[1]

Hans Mertens ist in vielerlei Hinsicht ein Klischee-Held, der in diversen Filmgenres auftreten könnte. Er ist der Mann mit der geheimnisvollen Vergangenheit, die mitzuteilen er sich weigert. In der ersten Einstellung wandert er durch eine gesetzlose Wüste und vertreibt sich die Zeit mit Alkohol und Bordellbesuchen. Er ist sowohl getrieben als auch gehemmt, stark und depressiv. Es ist ihm unmöglich, seinen alten Beruf wieder aufzunehmen. Ein typischer Westernheld trifft eine typische Westernheldin. Sie ist eine reine, zivilisierte Frau, die nicht in diese gesetzlose Wüste paßt. Wie im Western scheint eine Liebesbeziehung eigentlich fehl am Platze, der Westernheld bleibt in der Regel einsam: »Wenn es eine Frau gibt, die er liebt, dann ist sie gewöhnlich außerstande, seine Motive zu verstehen; sie ist gegen das Töten und getötet werden [...].«[2] »Frauen werden oft dargestellt, als besäßen sie eine größere Weisheit, während die Männer, wegen ihrer offensichtlichen Selbstsicherheit, grundsätzlich kindisch sind.«[3] In *Die Mörder sind unter uns* bietet Susanne Wallner den moralischen Kompaß für Hans Mertens' gestörtes seelisches Gleichgewicht. Sie hindert den eigentlich Rechtschaffenen daran, ins Kriminelle abzugleiten.

Im Western stehen Frauen symbolisch für die Zivilisation, die Unschuld und die Gemeinschaft. Sie sorgen für Kommunikation. Susanne Wallner übernimmt alle diese Funktionen. Warum macht der Film sie zu einer KZ-Überlebenden? Um Mertens zu zivilisieren und zu rehabilitieren, braucht es eine Unschuldige. Keine nichtverfolgte Frau der deutschen Mehrheitsgesellschaft wäre über den Verdacht erhaben, sich moralisch womöglich kompromittiert zu haben. Doch der Film will nicht von der unschuldigen Frau erzählen, sondern von Mertens' Gewissenskonflikt. Susanne Wallners Vergangenheit lediglich anzudeuten und sogleich wieder auszublenden, ist um so leichter, als das Genre des Western eine Männerdomäne präsentiert.

Im typischen Western wird der Gerechtigkeitssinn des Helden im Showdown durch eine Konfrontation mit dem Bösen geschärft. Robert Warshow bemerkt dazu: »Keinen Tod kann man bezahlen und sich von keiner Schuld wirklich reinwaschen; der Film ist trotzdem eine Tragödie, denn obwohl der Held mit dem Leben davonkommt, wird er gezwungen, sich mit den Grenzen seiner persönlichen Moral ausein-

1 Hilde Lest, Erster DEFA-Film im Atelier ›Die Moerder sind unter uns‹, in: Die französische Wochenschau, Nr. 25, 1946.
2 Robert Warshow, Movie Chronicle: The Westerner, in: Jim Kitses Gregg Rickman (Hg.), The Western Reader, New York 1998, S. 37.
3 Ebd., S. 38.

anderzusetzen. Dieser reife Sinn für Grenzen und unausweichliche Schuld ist es, die dem Westerner das Recht auf seine Melancholie gibt.«[4] Hans Mertens will die (moralische) Ordnung wiederherstellen. Zu diesem Zweck plant er sogar einen Mord. Warum zweifelt der Zuschauer trotzdem nicht an seiner Rechtschaffenheit? Der erste Versuch, Brückner aus dem Hinterhalt zu erschießen, endet damit, daß Mertens erstmals wieder operiert. Er führt einen Luftröhrenschnitt durch und rettet so nicht nur das Leben eines Mädchens, sondern stellt darüber hinaus seine bürgerliche Existenz wieder her und legitimiert seine soziale Autorität. Zudem sieht der Zuschauer den geplanten Mord mit den Augen des Helden als einen Akt, Gerechtigkeit ins Chaos zu bringen. Mertens ist nicht der »Mörder unter uns«. Zum Rechts-empfinden des Westerners schreibt Andre Bazin: »Wo individuelle Moral unsicher ist, kann nur das Gesetz die Ordnung des Guten und das Gute der Ordnung bestimmen. Aber das Gesetz ist ungerecht [...]. Wenn es effektiv sein soll, muß es von den Männern vertreten werden, die genauso stark und verwegen sind wie die Kriminellen.«[5] Im Gegensatz zu urbanen bürgerlichen Dramen hat im Western die Moral mehr Kraft als das Gesetz. In *Die Mörder sind unter uns* bieten Westernelemente deshalb moralische Führung, wo Gerechtigkeit zu fehlen scheint. Und weil der Zuschauer sich mit einem Helden identifizieren kann, der einen Mord plant, um Gerechtigkeit wiederherzustellen, kann der Film als moralischer Test fungieren.[6]

Ein wesentlicher Unterschied zum Western ist jedoch – und das macht die moralische Botschaft des Films so schwierig: Es fällt kein Schuss. Am Ende richtet Hans Mertens zwar die Pistole auf Brückner, tötet ihn aber nicht. Hat Mertens in diesem Moment »die Grenzen seiner moralischen Ideen« gefunden, wie Warshow das für Westernhelden postuliert? Oder ist es ein Moment des Triumphs, weil Mertens die angemaßte Rolle als Ordnungshüter aufgibt und sich einer neuen, besseren Ethik zuwendet? Das Verständnis des Films hängt ganz wesentlich von der Interpretation dieser Szene ab.

Berlin als »Tombstone« oder warum man 1946 in Deutschland einen Western dreht

Schon in den zwanziger Jahren kannten deutsche Filmemacher das Genre des Western. Wie Lutz Koepnick gezeigt hat, war der amerikanische Western in die urbanen Phantasiewelten der Weimarer Republik integriert.[7] Während der Kriegsjahre kamen amerikanische Filme zwar nicht in deutsche Kinos, doch mitunter ließ Goebbels vor ausgewählten Mitgliedern der Filmbranche die großen Erfolge aus Hollywood vorführen.

Ich behaupte nicht, daß es Staudtes Intention war, einen Western nachzuahmen. Es läßt sich jedoch zeigen, daß unter den filmischen Motiven, die er adaptierte, die Parallelen zu den vor 1946 in Hollywood produzierten Western dominieren. Und vielleicht ist das auch gar nicht sonderlich überraschend. Schließlich mußte im Nachkriegsdeutschland getan werden, was auch im Western ansteht: die Etablierung einer moralischen Ordnung, die Konfrontation mit der eigenen dunklen Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit dem Bösen in einer Gemeinschaft.

---

4 Ebd., S. 40.

5 Vgl. Andre Bazin, The Western: or the American Film par excellence, in: What is Cinema, Vol. 2, (trans. Hugh Gray), Berkeley 1971, S. 146.

6 Vgl. den Anspruch des Filmkritikers Lennig »Ein guter Deutscher ist förmlich daran zu erkennen, ob und wie er von diesem Film gepackt wird.« In: Berliner Zeitung, 7.10.1946

7 Lutz Koepnick, Unsettling America: German Western and Modernity, in: MODERNISM / modernity, Vol. 2, Nr. 3, 1995, S. 6.

Wenn wir Genres definieren als »formale Systeme zur Transformation der Welt, in der wir tatsächlich leben, in unabhängige, zusammenhängende und kontrollierbare Bedeutungsstrukturen«, so wird deutlich, welche Vorteile das Aufgreifen unausgesprochener Codes bietet.[8] In *Die Mörder sind unter uns* konnte auf diese Weise ein logischer Zusammenhang präsentiert und eine Kontrolle der Bedeutung erzielt werden, ohne an den im Nationalsozialismus kompromittierten deutschen Film anzuknüpfen. Eine Übernahme anerkannter filmischer Erzählnormen aus dem Ausland, seien sie aus Hollywood oder der sowjetischen Filmpraxis, musste als um so aussichtsreicher erscheinen, wenn ein Genre bereits erfolgreich etabliert und seine Strukturen populär waren, sprich, wenn sie zum Repertoire des deutschen Kinopublikums gehörten.

Thomas Schatz zufolge sind Filmgenres Sets von »miteinander verbundenen erzählerischen und filmischen Komponenten, die dazu dienen, einige grundsätzliche Kulturkonflikte ständig zu überprüfen«.[9] Schatz unterscheidet eine Kategorie von Genrefilmen der sozialen Ordnung von einer zweiten der sozialen Integration. Die frühen Genrefilme, zu denen auch Western, Gangster- und Kriminalfilme gehören, spielen oft in begrenzten, umstrittenen Räumen. Der Kampf dreht sich um ideologische Kontrolle, da sich die »grundlegenden Werte in einem Zustand anhaltender Konflikte befinden«.[10] Das andere Gattungsset umfaßt Familienmelodramen, Komödien und Musicals. Es zeichnet sich durch Konflikte aus, die aus »einem Kampf der Hauptcharaktere, ihre eigenen Ansichten mit denen der anderen oder noch öfter mit denen einer größeren Gemeinschaft in Übereinstimmung zu bringen,« resultieren.[11] Ich möchte zeigen, daß Staudte Elemente aus beiden Code-Sets aufgriff.

Die in Deutschland 1945 anstehende Auseinandersetzung über Grundwerte mußte den Western als geeignete Hintergrundfolie des ersten deutschen Nachkriegsspielfilms erscheinen lassen. Die Deutschen mußten nicht nur ihr eigenes Verhalten in der Vergangenheit selbstkritisch hinterfragen, sondern auch einen Weg finden, wieder friedlich miteinander zu leben. Ein neues Narrativ, über Gemeinschaft und Koexistenz zu sprechen, war gefragt. So versuchte etwa Karl Jaspers in seinem Werk *Die Schuldfrage*, eine neue Gemeinschaft zu stiften. Insofern reichten die Tropen des Western – Unabhängigkeit und Wiederherstellung der Ordnung – für Staudtes politische Botschaft nicht aus. Er verwendete deshalb gleichzeitig eine kontrastierende Gattungsstruktur und bot seinen Charakteren Gelegenheit, ihre persönlichen Bedürfnisse zu befriedigen und ihre Werte in der Gemeinschaft zum Zuge zu bringen.

Im (Familien-)Melodram gibt es regelmäßig ein Paar und einen zivilisierten, in der Regel häuslichen Raum. Die verschiedenen Charaktere werden letztlich dank mütterlich-familiärer Intervention und sanftem Druck der Gemeinschaft in die Gesellschaft intergriert.[12] Die Figur der Susanne Wallner führt diese Elemente in den Film ein und sorgt so für Spannung zwischen den zwei Gattungen. Das erzwungene Zusammenwohnen macht es Hans Mertens auf die Dauer unmöglich, ein Einzelgänger zu bleiben. Susanne zähmt ihn gegen seinen Willen. Sie reinigt die Woh-

8 Patrick Phillips, Genre, star, and auteur: an approach to Hollywood cinema, in: Jill Nelmes (Hg.), An Introduction to Film Studies, London, 1984, S. 127.
9 Thomas Schatz, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studion Systems, Philadelphia, 1980, S. 6.
10 Ebd., S. 26.
11 Ebd., S. 29.
12 Ebd., S. 35.

nung von den Trümmern, die Hans' Verwahrlosung symbolisieren, und führt die zwei Zimmer wieder ihrer zivilisierten Nutzung zu. Die Häuslichkeit wird im Verlauf des Films immer gemütlicher und provoziert Hans, der nun – betrunken und in Selbstmitleid versunken – einer von Susanne installierten moralischen Ordnung ins Auge sehen muß.

Eins der denkwürdigsten Bilder des Films ist die canyonesque schummrige Nachtszene. Diese Sequenz markiert den Höhepunkt des Melodrams und kündigt zugleich die Rückkehr zum Western an. Susanne und Hans waren in Streit geraten, weil er sich weigerte, sich in die von ihr geschaffene stabile Häuslichkeit einzufügen. Gekränkt und verzweifelt hat Susanne die Wohnung verlassen. Hans eilt ihr nach. Mit ihrer Versöhnung erlangt der Zwang zu Integration und Humanität die Oberhand über seine schlecht artikulierte Entfremdung.

Der Streit scheint vor allem deshalb inszeniert worden zu sein, um die beiden auf das mondbeschienene nächtliche Trümmerfeld zu führen.[13] Ausgerechnet in der Umgebung, die Mertens' innere Zerstörung anzeigt, gelingt es Susanne, ihn aus seinem emotionalen Ruin zu befreien und in ihre häusliche Idylle zurückzubringen. Er holt sie auf dem gewundenen, vom Mond erhellten Pfad ein und gesteht seinen Wunsch, sich in sie zu verlieben. Gleichzeitig »befreit« die Kameraführung den Helden für einen Moment aus den Trümmercanyons, die ihn zuvor geschluckt zu haben schienen. Auf ihrem Heimweg, bei dem sich die beiden realistischerweise von der Kamera hätten entfernen müssen, läßt Staudte sie auf die Kamera zukommen. Währenddessen tritt die dramatische Nachtaufnahme in den Hintergrund. Im Verlauf einer Minute wechselt die Aufnahme von einem extremen long shot zu einem nicht minder extremen close-up.

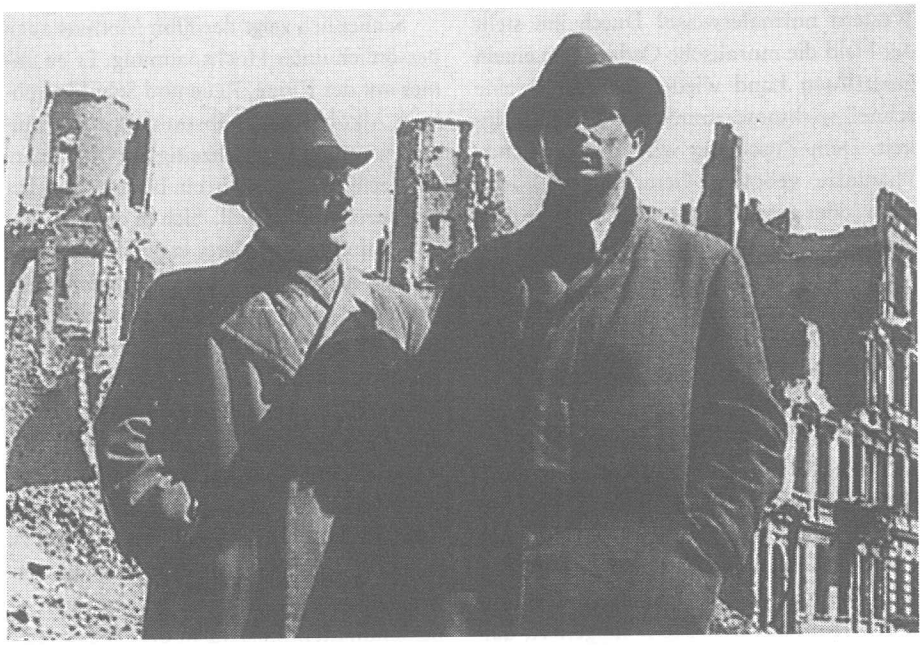
Der Showdown zwischen Western und Melodram

Die Spannung zwischen den Strukturen der beiden angespielten Genres sowie dem Rhythmus, der durch sie erzeugt wird, erschwert die Interpretation der Schlußszene. Der Film läuft auf einen Showdown hinaus, nicht nur zwischen Mertens und Brückner, sondern auch zwischen dem auf Ordnung setzenden Western und dem soziale Harmonie stiftenden Melodram. Die Gattungsstrukturen verlangen unterschiedliche Lösungen der Probleme, die eine Filmerzählung eigentlich in eindeutiger Weise beantworten soll. Die Unentschiedenheit im Genre führt hier zu einer Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Aussagen des Films über Schuld und Sühne.

Die Sequenz beginnt mit einer klassischen Situation familiärer Ordnung: Hans und Susanne sind dabei, sich gemeinsam eine gutbürgerliche Existenz aufzubauen, und feiern Weihnachten. Die Außenwelt, die bislang so bedrohlich wirkte, ist mit Hilfe von Mertens' alten Röntgenaufnahmen aus Studienzeiten, die als Fensterscheibenersatz dienen, ausgeschlossen. Nun signalisieren sie und nicht mehr die Trümmer draußen seinen inneren Zustand. Mertens nutzt sie dazu, sich seine weiter zurückliegende Vergangenheit als erfolgreicher junger Arzt zurechtzubasteln. Das gelingt ihm, bis sich die Erinnerung an ein dazwischenliegendes Ereignis wieder meldet. Mertens wird an den Krieg und vor allem an Brückners Anordnung erinnert, die Bewohner eines ganzen Dorfes zu erschießen. Er versinkt in eine düstere Stimmung, holt seine alte Pistole hervor und verläßt die Wohnung.

Genau in dem Augenblick, als Mertens zur Waffe greift, taucht die Gattungsdoppelung des Films wieder auf. Mertens ver-

13 Obwohl Deutschland damals vielerorts aus Trümmerbergen bestand, zog Staudte es vor, im Studio seine eigenen Ruinen bauen zu lassen.



High Noon in Berlin, 1945

wandelt sich von einem eloquenten Geschichtenerzähler in einen schweigenden Schatten. Die Einstellungen werden länger. Nachdem er vor einer Kirchenruine im Dunkeln dem »Stille Nacht«-Gesang gelauscht hat, wird seine schlanke Silhouette durch das ausfallende Licht auf eine Fassade projeziert. Mertens ist erneut die entfremdete und getriebene Figur, die – wie wir wissen – auf einen Showdown zusteuert.

Während Mertens durch die Straßen streift und das Heiligabendgewimmel beobachtet, kann der Zuschauer in seinen Augen lesen, daß die vorgebliche Harmonie labil ist. Sein Blick drückt aus, daß der Raum in Wirklichkeit unruhig und umstritten ist. Die Worte von Frieden und Vergebung kaschieren allzu schwach die fortbestehende moralische Unordnung. In der Wohnung spricht Susanne Wallner aus, was Mertens sieht. In seiner Abwesenheit findet und liest sie seinen Bericht vom Heiligen Abend drei Jahre zuvor. Über den Westerner bemerkt Koepnick, daß er »Formen des linguistischen Minimalismus« praktiziere, »denn seine Worte öffnen seine gebändigte Männlichkeit für eine Vielzahl von Beziehungen und Stimuli, die das bedrohen, was er am meisten schätzt, sein Pathos von Kontrolle, Tat und körperlicher Erfahrung«.[14] Im abschließenden Showdown muß Mertens Brückner bloß sagen, daß er Rechenschaft von ihm fordere, und noch einmal die nackten Zahlen der brutalen Vernichtung des Dorfes nennen. Susanne hat den Zuschauern bereits den Rest dieser Geschichte vorgelesen. So erübrigen sich Worte für Mertens.

Doch der für den Western charakteristische Schuß fällt nicht. Sein Ausbleiben ist für das Verständnis des Films entscheidend. Wozu dient der Schußwechsel im

14 Lutz Koepnick, »Siegfried Rides Again: Westerns, Technology, and the Third Reich«, in: Cultural Studies 11 (3) 1997, S. 429.

Western normalerweise? Durch ihn stellt der Held die moralische Ordnung in einem gesetzlosen Land wieder her. Es ist eine schnell wirksame, unmittelbare Gerechtigkeit. Dem Zuschauer wird die befreiende Phantasie geboten, Gerechtigkeit könne auch (oder gerade) ohne umständliche juristische Prozeduren hergestellt werden.

In vielen Western steht der Showdown am Schluß durchaus im Gegensatz zum Gesetz. In *Stagecoach* sympathisieren wir beispielsweise mit dem Bedürfnis der von John Wayne dargestellten Figur, den Tod des Bruders und des Vaters zu rächen. Laut Gesetz ist es Mord, Liberty Valence zu töten.[15] In fast allen Darstellungen von Wyatt Earp und Doc Holliday wird am OK Corall aus dem Hinterhalt geschossen.[16] Das Streben nach Gerechtigkeit in diesen und vielen anderen Hollywood-Western suggeriert, daß Gesetze nicht klar genug zwischen Gut und Böse unterscheiden. Warum gibt es in *Die Mörder sind unter uns* am Ende keinen Toten? Die einfachste Erklärung ist, daß die sowjetischen Zensoren Staudte schlicht nicht erlaubten, so einen Film zu drehen.

Die Unfähigkeit des Showdowns, eine befreiende Wirkung herzustellen, resultiert aber auch aus der Gattungsunruhe des Films. Darüber hinaus entspricht es den Konventionen des unverwechselbaren deutschen Westerns, auf einen abschließenden Schußwechsel zu verzichten.[17] Die Helden sind zumeist kommunikativer, wählen das Gespräch als Ausweg aus potentiell gefährlichen Situationen. Koepnick behauptet sogar, »das Entfernen der Schiesserei aus der Öffentlichkeit« drücke in deutschen Western »den Wunsch aus, die privaten und öffentlichen Sphären zusammenzufügen«, indem man Worte statt Kugeln die bedeutende Rolle spielen lasse.[18]

Schließlich zeigt der Film Mertens auch persönlich unter Hochspannung. Er ist immer auf der Kippe, Reue und Schuldgefühle in Alkohol und Selbstmitleid zu ertränken, während er gleichzeitig die Geschichte ins Recht setzen und in ein bürgerliches Leben zurückfinden will. Sich in dieser Situation auf eine Schießerei einzulassen, hieße für ihn, auf die befreienden Möglichkeiten einer Beziehung zu Susanne zu verzichten. Auch im Sinne der beiden Genre-Strukturen hätte ein Schuss die fragile Balance des Films zerstört. Die Waagschale hätte sich dann unweigerlich dem entfremdeten Western-Helden zugeneigt, weg vom integrativen Modell des Melodrams. Den Figuren wäre keine Chance geblieben, beides zu meistern: sowohl die Bewältigung der Vergangenheit als auch den Wiederaufbau einer sinnhaften Existenz in der Nachkriegswelt.

Wenn Mertens nun am Ende Brückner doch dem Rechtssystem überantwortet, so entspricht dies, könnte man argumentieren, also genau einem spezifisch deutschen Westerncode. Die Tendenz zur Domestizierung des Helden setzt sich durch. Doch auch wenn der deutsche Western, wie Schatz meint, integrierender ist als sein amerikanisches Gegenstück, haben wir immer noch einige Ungereimtheiten in *Die Mörder sind unter uns* zu beachten. Die Schatten, die den ganzen Film hindurch die Entfremdung der Mertens-Figur signalisieren, bringen den Vergleich mit den Gattungsmustern der Hollywood-Western durcheinander. Ein typisch deutscher Westernheld, wie z.B. Sutter in Luis Trenckers *Der Kaiser von Kalifornien*, sucht die Integration. Ihn verlangt es nach Akzeptanz durch die Gemeinschaft. Der amerikanische Westernheld wird dagegen oft gegen seinen Willen integriert. Er

---

15 *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962).
16 *My Darling Clementine* (John Ford, 1946), *Gunfight at the OK Corral* (John Sturges, 1957), *Tombstone* (George P. Cosmatos, 1993).
17 Siehe Koepnick 1997, S. 428.
18 Koepnick 1995, S. 11.

selbst geht der Gemeinschaft aus dem Weg, aber diese sucht ihn. Das gilt auch für Hans Mertens. Ihm schwebt eine Art Bürgerwehr-Gerechtigkeit vor. In Staudtes erstem Exposé verhindert Susanne noch nicht, daß er zur Selbstjustiz schreitet. Er tötet Brückner und muß sich in der Schlußszene vor Gericht für sein eigenmächtiges Tun verantworten. Als Angeklagter schildert er das Kriegsverbrechen drei Jahre zuvor in Polen, dann zieht sich das Gericht zur Beratung zurück. Mertens erwartet am Ende also die Billigung seines Tuns durch ein Gericht bzw. durch die Zuschauer, um wieder in die Gemeinschaft integriert zu werden. Ein amerikanischer Westerner würde einfach tun, was er tun müßte, und dadurch die Werte der Gemeinschaft festlegen.

Was aber sagt nun das Verhältnis des Films zu amerikanischen und deutschen Westernpraktiken darüber aus, wie er mit der Nazivergangenheit umgeht? Der Western bietet ein attraktives Modell für den Umgang mit der Vergangenheit, selbst wenn es unmöglich ist, dieses konsequent zu Ende zu führen. Staudte – und vielleicht auch seine Zuschauer – befürworten eine schnelle Gerechtigkeit: Sie wollen die Mörder aus ihrer Mitte entfernen. Kathartische Gewalt mag ein geeignetes Instrument in Hollywood sein, für den ersten deutschen Nachkriegsfilm ist sie indes völlig inakzeptabel. So bleibt den Charakteren, dem Film und dem Publikum nichts anderes übrig, als eine juristische Verurteilung der Kriegsverbrecher zu fordern, für die es – abgesehen von dem im Herbst 1946 gerade zuende gegangenen ersten Hauptkriegsverbrecherprozeß in Nürnberg – keinerlei historische Vorbilder gibt. Der Film weiß offenkundig nicht, wie er diese Situation darstellen soll. Schließlich hegten damals deutsche Zuschauer viele Zweifel, ob und wenn ja, welchem Gericht sie trauen könnten. Das Ersetzen von schnell zu erlangender Gerechtigkeit durch langwierige juristische Ermittlungen und (unter Umständen höchst unbefriedigende) Rechtsprechung macht das Ende des Films so unbefriedigend.