



Filmstill zur Bewerbung von *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957),
Fotograf unbekannt © Akademie der Künste Berlin, Mario-Adorf-Archiv,
Adorf 487 [→ S. 322]

Inhalt

6	Einführung
---	------------

Material, Medien, Fragen

13	Überlieferungen zum Kriminalfall
28	Archive, Sammlungen, Fundstellen
37	Bruno Lüdke: Leben / Legende
39	Konjunkturen medialer Aufmerksamkeit seit 1943
43	Ordnung der Akten
51	Forschungsfragen und Quellenkritik

Strategien der Sichtbarmachung von Norm und Abweichung im Nationalsozialismus

57	Biopolitische Zugriffe: Elitenzüchtung und Zwangssterilisation
94	Wahrheitsproduktion: Fotografische Bilder und Verhöre
126	Trophäenherstellung: Fotoalbum, Handabformung, Büste
152	Fotografische Erkundung einer historischen Büste
161	Multimediale Erfassung für ein sozialrassistisches Gesetz
169	„Geheime Reichssache“: Der Mord an Bruno Lüdke

Geschichtsbilder und Visualisierungen nach 1945

182	Biografien der historischen Akteure
186	Ein „Massenmörder“ in der Presse (1946–1956)
241	Politisches Kino: Robert Siodmaks <i>Nachts, wenn der Teufel kam</i>
263	Gesellschaftliche Selbstentlastung: Der Film vor Gericht und in der Kritik
274	Das Böse im Kriminalmuseum: Verbrecher ausstellen
282	Geschichtsfernsehen: Ein Mythos wird viral
290	Der Kriminalfall im Internet
297	Schluss

Anhang

305	Endnoten
322	Abbildungsnachweise
324	Register
331	Dank
332	Impressum

Einführung

Eine Fallgeschichte rassistischer Gewalt im 20. Jahrhundert

Kriminalität und Verbrechen wecken bis heute Vorstellungen vom „Bösen in Menschengestalt“. Bruno Lüdke (1908–1944) galt bis in die späten 1990er Jahre als ein solcher „Teufel“. Er wurde – fälschlich – als der „größte Massenmörder in der deutschen Kriminalgeschichte“ bezeichnet. Ermittlungen der nationalsozialistischen Polizei zufolge soll er zwischen 1924 und 1943 mehr als 50 Frauen ermordet haben. Der bis Kriegsende geheim gehaltene Fall bot vor allem in den 1950er Jahren Stoff für Enthüllungsgeschichten und filmische Fiktionen. Die Erzähler beriefen sich auf „die Wahrheit“ der Archivakten: medizinische Gutachten, Protokolle der Polizei, Fotografien, Körperabformungen und Lüdkes Sterbeurkunde. Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts konnte sich allmählich die Erkenntnis durchsetzen, dass es sich beim Fall Lüdke um die willkürliche Konstruktion eines Massenmörders durch die NS-Kripo handelte.

Fabrikation eines Verbrechers stellt diesen Fall exemplarisch ins Zentrum einer Medien- und Wissensgeschichte von Gesellschaftsverbrechen und rassistischer Gewalt im 20. Jahrhundert. Unsere Analysen der gesellschaftlichen und institutionellen Zugriffe auf Lüdke im Nationalsozialismus schaffen wichtige Bezugspunkte für den zweiten, damit eng verwobenen Schwerpunkt: die mediale Fabrikation einer Verbrecherfigur in der Bundesrepublik. Für unsere Kontextualisierungen und Erklärungsansätze richten wir unsere Aufmerksamkeit auf mediale Transformationen vom 19. Jahrhundert bis in unsere digitale Gegenwart und gehen dabei grundlegenden Beziehungen von Norm und Abweichung, Krankheit und Verbrechen, Opfer und Täter, kriminalistischer und historischer Aufklärung nach.

Die schrittweise, thematisch akzentuierte Erschließung des komplexen Falls unterstützt eine Lektüre als Methodenlehrbuch. Ausgangspunkt sind stets die historischen Überlieferungen selbst, die im Buch anschaulich präsentiert werden. Die gezeigten Texte, Bilder und Artefakte repräsentieren zugleich Quellentypen, Darstellungsgenres und Medienformate, die historisch eingeordnet und mit je eigenen theoretischen Konzepten und Methoden erörtert und untersucht werden. Mit *Fabrikation eines Verbrechers* möchten wir modellhaft zeigen, wie in den historisch-empirischen Geisteswissenschaften auch die unterschiedlichen visuellen Dimensionen der Überlieferung genuiner Teil der analytischen Darstellung werden können.

Verbrechensgeschichte darstellen

Wir zeigen in diesem Buch exemplarisch, wie die polizeiliche, journalistische und juristische Fabrikation eines Verbrechers wissenschaftlich rekonstruiert, gedeutet und dargestellt werden kann. Konzept und Gestaltung zielen auf akademische Lehre und historisch-politische Bildungsarbeit, aber selbstverständlich möchten wir auch allgemein

Neugierde und Interesse wecken. Wir erinnern an historisches Unrecht, zugefügtes und erlittenes Leid im Nationalsozialismus, untersuchen journalistische Willkür und juristische Fehlurteile in der Bundesrepublik sowie antifaschistische Ideologiekritik aus der DDR im Kalten Krieg. Motivaussagen und das Handeln verantwortlicher Akteure in gesellschaftlichen Feldern und Institutionen wie Polizei, Justiz, Medizin, Massenmedien und Politik werden dabei nachvollziehbar. Erkennbare Netzwerke verweisen auf größere geschichtspolitische Zusammenhänge und strukturelle Bedingungen.

Fabrikation eines Verbrechers macht als eine methodisch transparente Untersuchung deutscher Verbrechensgeschichte deutlich, wie das Eigene und das Fremde im 20. Jahrhundert politisch konstruiert und wie mit derartigen Menschenbildern Gewalt und Ausgrenzung legitimiert wurden. Zwar lässt sich aus solcher Gewaltgeschichte nicht auf direktem Wege etwas für die eigene Gegenwart lernen. Doch ein Durch- und Abarbeiten an dieser Geschichte samt ihren Instrumentalisierungen in der bundesdeutschen Mediendemokratie mag sensibler machen für das Entstehen von Menschenfeindlichkeit, Rassismus und Populismus sowie die Abwertung wissenschaftlicher Erkenntnisse, die mühsam errungene demokratische Verhältnisse heute erneut bedrohen.

Ein vermeintlicher Serienkiller

Fabrikation eines Verbrechers bringt mit Bruno Lüdke einen im Nationalsozialismus Zwangssterilisierten ins Gegenwartsbewusstsein. Er gehörte zu einer Gruppe von Verfolgten, die in Deutschland erst sehr spät gesellschaftlich anerkannt und bis heute nicht entschädigt worden sind. Lüdkes Ermordung 1944 ist ein Beispiel für nationalsozialistische Menschenexperimente. Dieses Verbrechen ist von den medialen Erzählungen über Lüdke als Massenmörder jahrzehntelang überdeckt worden, oft suggerierten die Geschichten gar, der Mord an Lüdke sei ein moralisch gerechtes Ende dieses „Teufels in Menschengestalt“ gewesen. Mit Hilfe von Verhörprotokollen, erkennungsdienstlichen Fotografien und Verbrecheralben, gerichtsmedizinischen und anthropologischen Artefakten konstruierten nationalsozialistische Kriminalpolizisten aus über 50 unaufgeklärten, disparaten Mordfällen der Jahre 1924 bis 1943 einen vorgeblich kohärenten Kriminalfall, einen monströsen Serienkiller *avant la lettre*. An dem weitgehend wehrlosen Mann, der 1939 als „erblich schwachsinnig“ kategorisiert worden war, entwarfen studierte Kriminalisten und Humanwissenschaftler das „böse Gesicht“. Mit zahlreichen rassistischen Visualisierungen wurde ein Typus vom „geborenen Verbrecher“ kreiert, der neue nationalsozialistische Gesetze gegen „Gemeinschaftsfremde“ argumentativ stützen sollte. Über die Vernehmungspraxis und die Absichten der beteiligten Kriminalpolizisten und Justizangehörigen wurde erst nach Kriegsende in Deutschland öffentlich spekuliert. Mit vermeintlich beweiskräftigen Protokollen, mit Fotografien

und Tondokumenten aus den Jahren 1943/44 verbreiteten Journalisten instrumentelles Halbwissen. *Fabrikation eines Verbrechers* untersucht diese mediale Kreation einer verschlagenen Monstergestalt: in Rudolf Augsteins Serie zum Chef der NS-Kriminalpolizei Arthur Nebe im *Spiegel*, in Will Bertholds Fortsetzungsbericht in der *Münchener Illustrierten*, in Robert Siodmaks Spielfilm *Nachts, wenn der Teufel kam*, im Kriminalmuseum, in Dokumentarfilmen, auf Wikipedia. Welche Vergangenheitsbedürfnisse, Geschichtspolitiken und Vorstellungen vom Anderen und vom gesellschaftlich Abweichenden hat dieser Fall befriedigt? In einer Verschränkung von hermeneutischen und (bild-)diskursanalytischen Fragen und Analyseansätzen versuchen wir nachvollziehbar zu machen, wie mit Worten und Bildern über Zugehörigkeit und Abweichung nachhaltige Mythen konstruiert wurden.

Ein Außenseiter im Mittelpunkt

Betrachtet man Gesellschaft mit Blick auf das, was ausgegrenzt und als anormal angesehen wird, dann treten die Strukturen des so genannten Normalen und die daran entwickelten Ausgrenzungsstrategien besonders deutlich zu Tage. Lüdkes Schicksal ist ein sehr plastischer Beleg für diese Politik, sein Fall erlaubt, in der Analyse viele verschiedene Aspekte des Politischen in der Moderne zu diskutieren. Es ist unser Anliegen, mit den diversen Zugriffen auf das Fallbeispiel das gesellschaftlich Relevante dieser Geschichte konkret sichtbar zu machen: Ein ausgegrenzter Mensch wurde einer Werturteilspraxis von verschiedenen Institutionen und Akteuren unterworfen, die stigmatisierend, interessengeleitet und vorurteilsbeladen vorgingen. Die Ermordung des solchermaßen konstruierten Außenseiters war im nationalsozialistischen Staat gewissermaßen eine logische Konsequenz. Wie die nationalsozialistische Kriminalpolizei Lüdke zum Spielball ihrer mörderischen Interessen an „Gemeinschaftsfremden“ und zum Vorzeigeobjekt anthropologischer Rassenforschung machte und schließlich mit einem Menschenexperiment tötete, das mag angesichts des heutigen Wissens um die Rolle der Polizei beim rassistischen Massenmord in der NS-Zeit nicht mehr überraschen. Irritierender ist, wie der Fall Lüdke den 1950er Jahren Teil einer Erinnerungspolitik wurde, die ein verharmlosendes Bild der NS-Kripo in der Bundesrepublik etablierte. Mit dem „Massenmörder aus der NS-Zeit“ kreierten populäre Medien eine phantasmatische Projektionsfigur, geradezu eine Einladung an die deutsche Nachkriegsgesellschaft zu einer schuldentlastenden und normativ wirkenden Selbstvergewisserung über „die dunkle Zeit“.

Geschichte braucht Anschauung

Fabrikation eines Verbrechers präsentiert die Forschungsergebnisse einer Kultur- und Medienwissenschaftlerin und eines Historikers. Dem Buch vorausgegangen waren Recherchen und Kollaborationen mit dem Regisseur Davide Tosco für den Dokumentarfilm *Gesichter des Bösen* (Arte 2006) sowie die Radioproduktion *B. L. – Wiedervorlage einer Mordsache* (SWR 2011). Auch in der Lehre sind wir seit Jahren mit Themen und Perspektiven befasst, die im Buch zusammenfinden: Geschichte von Gesellschaftsverbrechen in Medien und Öffentlichkeit, Mediengeschichte von Kriminellen und „Außenseitern“, europäische Ethnologie von Minderheiten und „Anormalen“ sowie Medialisierungen des „Bösen“ im 20. und 21. Jahrhundert.

Unsere Erfahrungen als Lehrende lassen erkennen, warum es Studierenden der Geschichts- und Medienwissenschaft schwerfallen kann, wissenschaftlich denken und schreiben zu lernen. Zu oft werden sie allein mit den Endergebnissen wissenschaftlicher Arbeit konfrontiert: Publikationen, die zwar den etablierten Regeln entsprechen, aber mit vielen, meist nur kurzen Zitaten aus Quellen dem Denken und der Vorstellungskraft ein recht starres Korsett verpassen. Was Forschung als konkretes Handwerk, als eine herausfordernde, auch verunsichernde Auseinandersetzung mit oft höchst disparater Überlieferung heißt, bleibt leider weitgehend unsichtbar.

Auch die Potentiale der Gestaltung des wissenschaftlichen Buches sind gewiss noch lange nicht ausgeschöpft. Mehr Aufmerksamkeit für die visuellen und überhaupt die sinnlichen Ebenen von wissenschaftlicher Arbeit kann erkenntnistheoretische Neugierde und historische Imaginationskraft stärker befördern. Wenn in *Fabrikation eines Verbrechers* ausgewählte Gegenstände demonstrativ und aus unterschiedlichen Perspektiven vor Augen geführt werden, dann möchten wir Leserinnen und Lesern die Chance für ein eigenes Urteil geben, sie zu Haltungen herausfordern und Kritik ermöglichen. Was in vielen verdienstvollen Spezialstudien oft noch getrennt behandelt oder in Einführungen in die Mediengeschichte verallgemeinernd und vielfach abstrakt erläutert wird, das versuchen wir hier in eine facettenreiche Studie zu integrieren. Für unsere Kulturgeschichte des Wissens, die sich für museale Artefakte ebenso interessiert wie für gedruckte und audiovisuelle Massenmedien, profitierten wir sowohl von der Forschung zu Tätern im Nationalsozialismus als auch von der Politik- und Sozialgeschichte, der Polizeigeschichte, der Medizingeschichte, der Geschichte des Rechts und des Skandals. Und um etwa filmkünstlerische, journalistische und historiografische Montagepraxen zu rekonstruieren, brauchte es auch unsere Aufmerksamkeit für Arbeitsroutinen in diversen Berufsgruppen, für die Geschichte von Archiven, Sammlungen und Museen und den mit ihnen verbundenen Fragen nach historischer Authentizität.

Buchgestaltung als Teil von visueller Kultur

Damit unser Buch ein Augenöffner wird, neue Einsichten bietet, Entdeckungen provoziert und erkenntnistheoretische mit ästhetischen Ansprüchen verbindet, haben wir *Fabrikation eines Verbrechers* mit Spector Books Leipzig als gemeinsames Modellprojekt entwickelt. Mit den Verlegern und Gestaltern haben wir diskutiert und erprobt, wie im Buch thematische Wechsel, argumentative Gliederungen, wechselnde Materialitäten der Quellen mit der Verwendung von Schriften, Rastern, Formaten, Papiersorten, Seitenschnitt, Farbigkeit, Bindung etc. korrespondieren könnten. Ziel war es, Texte und Bilder so zu organisieren, dass ihre Verknüpfung inhaltlich motiviert ist und eine eigene argumentative Stärke gewinnen kann. Für die visuelle Präsentation unserer Quellen haben wir außerdem mit zwei Dokumentarfotografen zusammengearbeitet.

Fabrikation eines Verbrechers versteht sich insofern auch als kritischer Beitrag zum Forschungsfeld Visuelle Kultur. Anhand der reichen Überlieferung dieses Kriminalfalls wagen wir das Experiment, Visual History und Mediengeschichte als disziplinübergreifende Allgemeingeschichte zu konzipieren. Mit unserer Darstellung des Kriminalfalls untersuchen wir im Diskursfeld der historischen Ereignisse sehr unterschiedliche Medien, zum Beispiel Buch, Akte,

Körperabformung, Fotografie, Film, Illustrierte, Tageszeitung, Plakat, Fernsehsendung, Webseite; der beobachtbare Medienwandel reicht vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. In diese Medien ist eine Geschichte des Zeigens eingeschrieben, mit der wir im Wechselspiel von Bild und Text, von Präsenz und Kommentar reflektiert umzugehen versuchen.

Mit der einführenden Bildstrecke zeigen wir exemplarisch, mit welchen Überlieferungen zum Fall Lüdke man sich auseinandersetzen muss, wenn man Geschichts- und Kulturwissenschaft als empirische Forschung betreiben will. Im Sinne der Historik von Johann Gustav Droysen befragen wir Material aus der Vergangenheit, damit es zur Erkenntnisquelle werden kann. Unsere Fragen an die Objekte erfordern ethische, politische und ästhetische Haltungen – auch weit über den konkreten Fall hinaus. Die benannten Aspekte und Kategorien sollen Denkhorizonte eröffnen, den Blick auf Quellen erweitern und natürlich Neugierde auf Antworten wecken.

Plastische Artefakte, Fotografien und Schriftstücke zeigen wir vor einem grauen Fond als Objekte, sie werden als Hergestelltes und Aufbewahrtes gegenwärtig. Mit einem solchen Zur-Anschauung-Bringen verfolgen wir verschiedene Absichten: Mal wird ein in der Deutung zurückhaltender Blick gesucht, mal werden – wie im Falle der Fotografien von Büste und Handabguss Bruno Lüdkes – Variationen von Repräsentationen angeboten.

Einige fotografische Vorlagen haben wir demonstrativ mit einer Rasterstruktur verdeckt – immer dann, wenn aus der Gewalt, die das Bild erkennbar macht, kein unmittelbarer Erkenntnisgewinn für unsere Thesen folgt oder die Wiedergabe der Darstellung uns ethisch nicht vertretbar scheint. Nicht wie ein nackter Mann oder das Gesicht einer toten Frau aussehen, ist unser Forschungsinteresse, sondern in welchen Zusammenhängen solche *Fotografien-wider-Willen* verwendet wurden. Wir fragen nach dem Wandel von Bedeutung und Funktion dieser (Gewalt-)Bilder in den jeweiligen kriminalpolizeilichen, journalistischen und wissenschaftlichen Zusammenhängen.

Historische und ästhetische Kontexte wollen wir mit eigenen Bildmontagen in den Blick rücken: Wo war ein Artikel einst platziert? Wie sieht die Rückseite einer Fotografie aus? Wie ändert sich der Blick, wenn man auf eine Bildlegende bewusst verzichtet? Generell sind wir bemüht, das Gezeigte möglichst wenig zu auratisieren oder in nostalgische Modi zu verfallen. Allerdings ist eine neutrale Perspektive nicht nur unmöglich, sie bleibt auch ein fragwürdiges Ideal. Der „Sehepunkt“, der nach dem Historiker Johann Martin Chladenius (1710–1759) unsere Vorstellung von (historischen) Dingen und Ereignissen in ihren jeweiligen Konstellationen wesentlich prägt, ist unhintergebar. Mit den eigens für dieses Buch gemachten Aufnahmen und gewählten Perspektiven unterbreiten wir ein Diskussionsangebot.

Die vergrößerten Bildausschnitte, die den drei Hauptkapiteln vorangestellt sind, sollen symbolisch einstimmen: im ersten Kapitel auf die Materialität disparater Überlieferungen, im folgenden auf Praxen der Sichtbarmachung im Nationalsozialismus und im dritten Kapitel auf Muster der Legendenbildung seit 1945. Unsere Texte kommentieren und analysieren die präsent gemachten Aktenstücke und Bildzitate – wir zielen dabei auf keine abschließende Exegese, sondern laden ein zum Weiterdenken, auch zum Widerspruch. Indem wir einige Quellen vollständig wiedergeben, ermöglichen wir den Nachvollzug unserer Zitierweisen im Text und geben Einblick in unsere De- und Rekonstruktionen. Das interne Verweissystem sowie die Register

beziehen sich auf Abbildungen und Texte gleichermaßen und laden ein, die Kapitel untereinander zu verlinken. Wer sich *Fabrikation eines Verbrechers* aneignet, soll auch ganz eigene, nicht-lineare Wege durch das Buch wählen können.

AD / SR



Setfotografie während einer Drehpause bei *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957). Regisseur Robert Siodmak (Mitte) im Gespräch mit Claus Holm (rechts), dem Darsteller von Kriminalkommissar Axel Kersten. Der Maskenbildner der Münchner Filmproduktion, Franz Göbel (links), hantiert vor dem Gesicht von Mario Adorf mit einer Maske. Sie proben die Szene, in der Lüdke der Kopf abgeformt wird. Der Maskenbildner von 1957 spielt den Wiener Moulageur von 1944. Fotograf: unbekannt; © Akademie der Künste Berlin, Mario-Adorf-Archiv, Adorf 487

Politisches Kino: Robert Siodmaks *Nachts, wenn der Teufel kam*

Nachts, wenn der Teufel kam war 1957 das erste als Fiktion ausgewiesene Medienprodukt zum Fall Bruno Lüdke: ein Spielfilm. Doch lud bereits der Vorspann zu einer dokumentarischen Lesart ein. Die zeitgenössische Filmkritik und bislang auch die meisten wissenschaftlichen Beiträge zum Film gingen – fälschlicherweise – davon aus, dass der dargestellte Kriminalfall weitgehend den historischen Tatsachen entspreche. Doch allein mit einem kritischen Fokus auf diese Folgen der Authentifizierungsstrategien der Filmproduktion wird man dem Film nicht gerecht. Wir sehen diesen Spielfilm auch als politischen Kommentar des Filmkünstlers Robert Siodmak auf den gesellschaftlichen Umgang mit dem Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Deshalb wollen wir hier vor allem die bislang eher unterschätzten politischen Dimensionen dieses Films auf verschiedenen Ebenen herausarbeiten: Mit welchen visuellen Strategien setzt der Film das „böse Gesicht“ in Szene? Mit welchen Bildern und Aussagen setzte Siodmak das Handeln der deutschen „Volksgemeinschaft“ ins Bild? Wie konfrontierte der deutsch-jüdische Regisseur und Remigrant sein bundesdeutsches Publikum mit der Verfolgung und Ermordung der Juden?



Alle Screenshots aus dem Film *Nachts, wenn der Teufel kam*, Regie: Robert Siodmak, BRD 1957, DVD-Video Arthaus 2006

Stoff für eine Parabel auf das „Dritte Reich“

Wie entstand der Film? Trotz Unterstützung von einschlägigen Forschungsinstitutionen und Akteuren aus der Produktionszeit gelang es uns nicht, eine Drehbuchfassung ausfindig zu machen.¹ Es existieren auch keine Nachlässe von Robert Siodmak (1900–1973) [→ S.184] und seinem Drehbuchautor Werner Jörg Lüddecke (1912–1986). Wir können uns also nur auf die spärlichen retrospektiven Selbstaussagen des Regisseurs in seinen Memoiren, auf den Kinofilm und die bisherige Forschung² beziehen.

Robert Siodmak arbeitete ab 1953, 20 Jahre nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland, wieder in Deutschland, er lebte in der Bundesrepublik. Mitte der 1950er Jahre sei er auf der Suche nach Stoff für einen „wirklichen Anti-Nazi-Film“ gewesen, schrieb er in seinen posthum veröffentlichten Memoiren.³ Mit dem „Tatsachenbericht“ von Will Berthold in der *Münchener Illustrierten* glaubte Siodmak das geeignete historische Material für sein politisches Anliegen gefunden zu haben: einen deutschen Massenmörder, den die Nationalsozialisten erst als Argument für ihre rassistischen Massenmorde an Kranken benutzen wollten, dann den Fall aber doch verheimlicht hatten, um das Image vom intakten „Ordnungsstaat“ zu wahren.⁴

Das war ein Stoff nach Siodmaks Geschmack: In Hollywood waren seine Filme genre- und stilprägend gewesen für den *Film Noir*, der mit expressiven Darstellungen von Korruption und Gewalt, sozialer Angst, gesellschaftlichem Unrecht, Paranoia und männlicher Hysterie sein Publikum mit ambivalent bleibenden Perspektiven und Erklärungen konfrontierte und ethische Fragen aufwarf.⁵ Mit dem Lüdke-Stoff konnte er daran in einem Land anknüpfen, in dem die wenigen einheimischen Filme, die das „Dritte Reich“ zum Thema machten, zur Selbstentlastung tendierten. Entweder wurden Geschichten vom deutschen Widerstand erzählt oder deutsche Soldaten als tapfere Helden oder Opfer von mehr oder weniger unerklärlicher „Gewaltherrschaft“ inszeniert. Offen blieb, dass und warum der Nationalsozialismus Zustimmung von vielen Deutschen erhalten und welches Denken und Verhalten den Völker- und Massenmord eigentlich ermöglicht hatte.⁶

Gemeinsam mit seinem Freund Werner Jörg Lüddecke, einem der anspruchsvolleren Filmautoren im deutschsprachigen Raum seiner Zeit, versuchte Siodmak mit der Geschichte vom Massenmörder Bruno Lüdke, „eine Parabel“ auf das „Dritte Reich“ zu finden. Für den Spielfilmregisseur war Bertholds Serienkiller-Story als vermeintlich authentisches Material für eine Moralgeschichte über die deutsche Gesellschaft attraktiv: „Wir waren alle besessen von dem Stoff“, erinnerte sich Siodmak.⁷ Die vor allem mit Heimatfilmen sehr erfolg- und einflussreich gewordene Münchner Produktionsgesellschaft Gloria Film hatte sich die Rechte an Bertholds Geschichte vermutlich schon 1956 gesichert, im Sommer 1957 wurde in München und in West-Berlin gedreht, bereits am 19. September war die Kinopremiere in Düsseldorf.

Heute mag *Nachts, wenn der Teufel kam* vordergründig als ein Musterbeispiel für die deutsche Vergangenheitspolitik der 1950er Jahre erscheinen, eine Apologie der nationalsozialistischen Kriminalpolizei und Wehrmacht. In der Tat entwirft Siodmaks Audiovision der Machtverhältnisse in der NS-Diktatur eine starke Dichotomie zwischen SS und Kriminalpolizei. SS- und Gestapo-Männer treten stets uniformiert, martialisch, arrogant und mit Hintergedanken auf, während die zivil gekleideten Kriminalpolizisten solide Aufklärungsarbeit fern von Politik und Ideologie machen

wollen, sich jedoch gegen die Einmischung des allmächtigen Reichssicherheitshauptamtes wehren müssen.⁸ Wehrmachtsangehörige sind als illusionslose Gestalten gekennzeichnet, die den Krieg verloren glauben und ohne Heldenmut, aber mit viel Alkohol und Zynismus dem bitteren Soldatentod entgegensehen. Ausgerechnet ein hoher Luftwaffen-Offizier plant sogar seine Desertion.

Bereits der Vorspann des Films wartet mit einem Authentizitätsversprechen auf: „Nach dem gleichnamigen Tatsachenbericht in der Münchener Illustrierten von Will Berthold“ heißt es. Zusammen mit dem Namen für die Figur des Massenmörders und dem Schlussbild, das die „Akte Bruno Lüdke“ als vermeintlich „Geheime Reichssache“ inszeniert, hat Siodmak viel dazu beigetragen, dass sein Spielfilm als Erzählung über einen authentischen historischen Fall wahrgenommen wurde.⁹ Insbesondere die Gloria Film GmbH betonte, dass die Geschichte nicht „einem überhitzten Autorengehirn, sondern aus den Akten“ stamme, die die „Herrschaft Adolf Hitlers“ hinterlassen habe. „Die Stoffe liegen nicht mehr auf der Straße, sie liegen in den Aktenschränken“, frohlockte die Filmproduzentin Ilse Kubaschewski (1907–2001) in ihrer Presseerklärung zum Film.¹⁰

Dennoch setzt Siodmaks Film in mancher Hinsicht politisch neue Akzente für die Bundesrepublik des Jahres 1957. Bis in die späten 1950er Jahre war es üblich, den Nationalsozialismus als das Werk einiger undurchsichtiger, dämonischer Dunkelmänner vorzustellen, die außerhalb von Polizei oder Justiz gestanden hätten.¹¹ Siodmak hingegen zeigt, dass nationalsozialistisches Unrecht durch eine abgestimmte Kooperation von Regierung, SS und Justiz entstand, die letztendlich auch auf die Kriminalpolizei und allgemeine Loyalität angewiesen war. Verbrechen sind bei Siodmak das Werk von vielen – und etliche einfache Deutsche macht er im Film zu Zeugen, die die Unrechtslage durchschauen und dennoch still halten.

Siodmak hat neben der Prosa von Will Berthold ebenfalls historische Unterlagen der NS-Kripo aus Berlin und Wien zum Fall Lüdke für seinen Film benutzt. Allerdings lag ihm eine aktengetreue Visualisierung fern. Nicht die einzelnen Morde des Serientäters stehen im Zentrum seiner Darstellung, sondern die Interessenskonflikte und moralischen Auseinandersetzungen zwischen Weltanschauungstätern und Mitläufern, die das Drehbuch gegen die Aktenbefunde erfand. Für das Filmteam dienten die historischen Überlieferungen und medialen Darstellungen zum Fall als Inspirationsquelle und wurden Anlass für freie Assoziationen. Immerhin sechs Drehbuchfassungen sollen in weniger als einem halben Jahr entstanden sein.¹² Durch Kameraregie und Schnitt gab Siodmak mehrfach zu erkennen, dass er sich als selbstbewusster Konstrukteur einer fiktiven Filmernzählung verstand. Seine zugespitzten Perspektiven wollen weder eindeutig, kausal noch linear verstanden sein.¹³ Wenn der Regisseur also mit einer pointierten Parabel ins Kino zu locken versuchte, mit welchem Bild von der deutschen Volksgemeinschaft und welchen moralischen Lehren konfrontierte Siodmak dann die postnationalsozialistische Gesellschaft?

AD / SR

Die Filmerzählung: Vielschichtige Skizze der deutschen Volksgemeinschaft

Siodmak und Lüddecke etablierten mit der Filmerzählung etliche Charaktere, die ihren Film *Nachts, wenn der Teufel kam* wesentlich von Bertholds gleichnamiger Kolportage unterscheiden. Kriminalkommissar Axel Kersten (gespielt von Claus Holm), der als Kompaniechef an der Ostfront „zu viel gesehen hat“ und den eine Beinverletzung ins bombenzerstörte Berlin führt, soll für die Mordkommission im Sommer 1944 den Mord an einer Kellnerin in Hamburg aufklären. Doch die Justiz hat ihr (Vor-)Urteil bereits gefällt, denn die erwürgte Frau hatte einen heimlichen Geliebten: Willi Keun (Werner Peters) war am Tatort, hatte zerkratzte Hände, kein starkes Alibi und wurde in Untersuchungshaft genommen. Der verheiratete Keun war allerdings auch ein Kreisparteileiter der NSDAP, den Siodmak in einer gekonnten Parodie in der ersten Filmepisode als Drückeberger mit Doppelmoral vorstellt.



Das Filmpublikum erfährt bereits in der zweiten Episode, wer der Mörder ist: ein Hilfsarbeiter mit dem Namen Bruno Lüdke (Mario Adorf). Dass dieser noch viele andere Morde begangen hat und neue plant, wird angedeutet, doch der Mord an der Kellnerin bleibt der einzige Mord, den der Film realistisch visualisiert.

Vor allem mit Inszenierungen privater Gespräche und Milieus, insbesondere durch Episoden einer platonischen Flirt-Freundschaft zwischen dem Kommissar und einer Kriminalsekretärin (Annemarie Düringer), charakterisiert Siodmak die Volksgemeinschaft im untergehenden „Dritten Reich“: von politischer Angst, Opportunismus und Doppelmoral geprägt, die dem „Führer“ nur noch unwillig zu folgen scheint, viel meckert und über die unglaublich gewordenen Sieges- und Sondermeldungen frotzelt. Doch trotz der offensichtlichen Verbrechen, Rechtsbrüche und Lügen des Regimes handeln die meisten Protagonisten auch noch 1944 nach der Devise „Gib dem Kaiser, was des Kaisers ist“, wie die Filmfigur des Berliner Kripochefs empfiehlt – worauf der Kommissar ein ironisches „Heil Hitler“ von sich gibt und prompt ein Teil der Decke im bombengeschädigten Dienstzimmer auf den Schreibtisch des Kripochefs fällt, der als misstrauisch loyales Parteimitglied vorgestellt wird.



Siodmak spart bei aller erkennbaren Kritik an egoistischer Anpassungsbereitschaft der Vielen nicht mit visuellen und

verbalen Hinweisen auf die soziale Kontrolle in einem totalitären Überwachungsstaat, die das Mitmachen auf entlastende Weise zu erklären scheint: allseitige Angst vor dem Terrorregime. Darüber hinaus verteilte der Regisseur mit historischen Plakaten aus Goebbels' „Schattenmann“-Propagandaserie „pst! Feind hört mit!“ berühmt gewordene Zeichen paranoider Einschüchterung an die Wände seiner Filmkulissen. Der Film-Kommissar sagt nur unter vier Augen, dass man die Front „bald mit der S-Bahn“ erreicht, will dem Prinzip „still halten und sich überrollen lassen“ folgen, nur „Staub auf den Akten verteilen“ – hält dann aber doch gute Beziehungen zu einem Gestapo-Mann, weil sich „immer mal gemeinsame Interessen mit dem Reichssicherheitshauptamt ergeben“. Der Film lässt in dieser Figur des skeptisch-illusionslosen Pragmatikers jedoch auch den Verantwortungsethiker erkennen, der am Prinzip des Rechts selbst unter der nationalsozialistischen Herrschaft trotzig festhalten will und sich darum von gutmeinenden Funktionseleiten und Parteigenossen aus Justiz und Polizei mehrmals zur Vorsicht ermahnen lassen muss. Überzeugte Nationalsozialisten finden sich in diesem Film nur bei SS und Gestapo.



In der Wohnung der Kriminalassistentin verklebt der schüchtern flirtende Kommissar beim Tapezieren alte Fahndungsplakate der Kripo – von denen er eines wenig später unter der Blümchentapete wieder herausschneidet, auf der Suche nach Opfern eines Serientäters. Es ist ein doppel-sinniges Filmbild: Der Kriminalpolizist zerstört die (eigene) Fassadenarbeit, um über einen im Nationalsozialismus unaufgeklärt gebliebenen Mordfall auf eine ganze Mordserie zu schließen, für die er einen seit Jahren unentdeckt gebliebenen, „geistig abnormen Menschen“ verdächtigt. Kommissar Kersten kommt dem Mörder schrittweise durch Indizienbeweise auf die Spur, der Modus Operandi „Zungen-beinbrechen“ führt ihn zum kräftigen „Bruno Lüdke“. In einer als kurze Schlägerei zwischen Kommissar und Mordverdächtigem inszenierten Verhaftungsszene – 1950 im *Spiegel*/ erfunden – überführt der Kommissar den Täter. Dieser erzählt gegen Zigaretten gerne von seinen weiteren Mordtaten, denn er glaubt, dass ihn eine amtlich bescheinigte Unzurechnungsfähigkeit (§ 51) wie zuvor bei kleinerem Diebstahl auch bei Mord vor einer Bestrafung schützt: „ick bin doch varrück!“



Die Kulturwissenschaftlerin Angelica Schwab hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Filmfigur des Massenmörders

keine Scheu zeigt, seine Verbrechen im Detail aufzudecken: „Es ist ironischer Weise Bruno Lüdke selbst, der den Vorgang des Erinnerns dem Publikum vor Augen hält.“¹⁴ Kommt hier Siodmaks Vorliebe für Mehrdeutigkeit zum Tragen? Vor Siodmaks Gleichnis lassen sich reizvolle Fragen stellen: Wie verrückt muss man sein, um seine Verbrechen offen einzugestehen? War das deutsche Volk „unzurechnungsfähig“, einfach nur „verführt“ vom „Führer“? Und was muss passieren, damit sich eine Gesellschaft selbstkritisch auseinandersetzt mit ihrer überwiegenden Indifferenz gegenüber einem mörderischen Wahnsinn, der auf Kalkül beruhte, geplant war und viele Helfer und Zeugen hatte? Der Individualtäter im Film mag unzurechnungsfähig sein, doch wie erklärt man den organisierten Massenmord der „erbgesunden Volksgemeinschaft“? Was hinderte Deutsche noch 1957 daran, die Spuren an den noch bekannten Tatorten freizulegen, Akten zu studieren, die Täter der Völkermorde zu identifizieren und vor (west-)deutsche Gerichte zu bringen?

AD

Bilderwanderungen und Transformationen

Der Film erfand zwar viele neue Figuren und Dialoge, visualisierte dabei aber auch etliche der Anekdoten, die der *Spiegel* und die *Münchener Illustrierte* als eine von Augenzeugen verbürgte Wahrheit dargestellt hatten. Das Filmteam ließ sich dafür von historischen Protokollen, vor allem jedoch von kriminalpolizeilichen Foto-Inszenierungen mit Lüdke inspirieren, die in der *Münchener Illustrierten* veröffentlicht worden waren.

Hände mit „Bärenkräften“



Münchener Illustrierte, 1956: „HIER WÜTETE BRUNO LÜDKE: Nach dem Doppelmord an den Inhabern der ‚Waldschänke‘ von Berlin-Grünau drückte Lüdke mit Bärenkräften die Korken in vierzig Flaschen Wein, goß den Inhalt aus, wühlte alle Schubladen durch und verschwand im Dunkel der Nacht.“ [→ S.233f.]

Schlägerei bei der Verhaftung



Der Spiegel, 1950: „„Kommen Sie mal mit zum Polizeipräsidium“, forderte Franz diesen unzeitgemäßen homo sapiens auf. Da sprang der Kerl, ohne daß es aus seinen Mienen vor auszusehen gewesen wäre, den Kommissar urplötzlich mit einem gewaltigen Sprung an. Franz reagierte sofort mit zwei gekonnten Boxhieben und streckte den Tiermenschen zu Boden.“ [→ S.206]

Münchener Illustrierte, 1956: „„Natürlich, Bruno“, sagt Franz, „du hast sie umgebracht.“ Nun spielt sich alles blitzschnell ab, so schnell, daß der junge Kriminalkommissar zu spät reagiert. Mit einem Satz springt Bruno hoch, stürzt sich auf ihn, schlägt mit den Fäusten wie wild auf ihn ein. [...] Langsam erhebt sich Franz [...] Der junge Chef der Mordkommission ist Amateurboxer [...] Er boxt den bulligen Bruno Lüdke mit vier, fünf Schlägen kunstgerecht zusammen.“

Die Wahrheit erzählen



Spielfilmszene: Wortwechsel zwischen Kommissar Axel Kersten und Bruno Lüdke an einem Tatort, dargestellt von Claus Holm und Mario Adorf.

„Na, erzähl schon.“

„Ach Quatsch, immer erzählen.“

„Mensch, mach mir doch keine Schwierigkeiten, erzähl' schon.“

„Na, weil Du's bist. Also.“ (Denkgeste).



Verhörprotokoll, 1943: „Lüdke wird noch einmal eingehend darauf hingewiesen, nur die Wahrheit zu sagen. Er wird aufgefordert, sich auf diesen Fall zu konzentrieren und ihm wird hierzu etwa 5 Minuten Zeit gegeben. Er bittet um Feuer für seine Tabakspfeife. Nachdem er dieses erhalten hat, macht er mit den Armen Hand- und Zeigebewegungen, so wie jemand, der scharf nachdenkt.“



[→ S. 20]

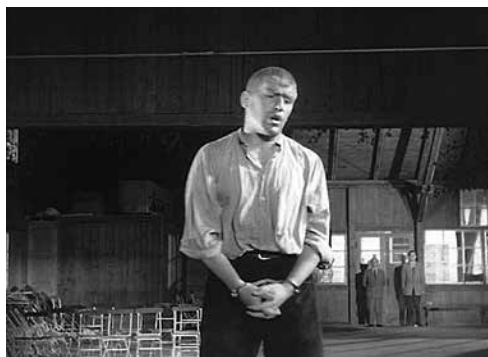


[→ S. 94]

Reenactment im Wald



Der Spiegel, 1950: „Dann überließ selbst die erfahrensten Kriminalisten eine Gänsehaut, wie Luedke – plötzlich ohne Fesseln – gleich einem riesenhaften Gorilla [...] sich lautlos durch das Strauchwerk bewegte und selbst den Fall rekonstruierte. Er zeigte, wie er jene toderschrockene Frau durch den Wald verfolgt, sie eingeholt, niedergeschlagen und dann vergewaltigt hatte. So eindringlich konnte das wirklich wiederum nur einer tun: der Mörder selbst.“ [→ S. 208]



Spielfilmszene: Vernehmung Lüdkes 1944 durch einen Kripo-Mann in der Darstellung von Mario Adorf.

Ergänzungsbogen zum Intelligenzprüfungsbogen vom 24. Januar 1939 [→ S. 81f.]

„Sagen Sie mal Lüdke, Sie haben also nach Ihren eigenen Aussagen eine ganze Anzahl Morde verübt. Wieviel denn ungefähr?“

„Ick hab se nich jezählt. Stücker fuffzig, hundert?“

„Können Sie denn überhaupt zählen? Na, zählen Sie doch mal!“

„Eins, zwei, drei, vier. [empört:] Du Axel [Axel Kersten, der Kommissar], ick gloobe der will mir uffn Arm nehmen! Ick zähl doch nich für Jeden!“

„Wie heißen die fünf Erdteile?“

„Osten, Westen, Süden, Norden.“

„Wie lang ist Ihr kleiner Finger?“

„Een Meter?“

„Wer war Bismarck?“

„Det war Hindenburg!“

„Sprechen sie folgende Zahlen nach: 5, 1, 9, 2, 6, 3. [richtig].“

„Wie heißen die Himmelsrichtungen? [richtig].“

„Wieviel Meter hat ein Kilometer?
det weeß ich nicht.“

„Wer war Hindenburg?
War vorm Kaiser.“

Der Kommissar als tragischer Held?

Im Filmnarrativ wird die Serienmord-These des Kriminalpolizisten für das Reichssicherheitshauptamt attraktiv. Die SS will ein Gesetz zur Tötung von geistig und körperlich Kranken auf den Weg bringen, weil diese „die germanische Rasse“ schwächen würden. Der geständige Massenmörder ist für den ehrgeizigen SS-Gruppenführer Rossdorf (Hannes Messemer) als propagandistisches Argument willkommen: ein unauffälliger Bürger, der wegen „verkorkster Erbmasse“ zum Triebtäter wird und damit Gründe bietet, die „Reinhaltung der Rasse“ als „oberste Pflicht“ forciert durchzusetzen. Der SS-Gruppenführer verlangt für die Elitenzucht gnadenlose „Ausmerze“ – und vom Kriminalkommissar, dass er den Modellfall „hie- und stichfest“ macht. Dem von diesem Plan überraschten Kommissar wird mit Fronteinsatz gedroht, worauf er – weder Partei- noch SS-Mitglied und „alles andere als ein Nazi“, wie ihm die Weltanschauungstäter-Figur Rossdorf vorwirft –, keine Chance zu sehen scheint, das von der SS angebotene „Geschäft“ abzulehnen. Er muss nicht zurück an die Front, erhält Privilegien in Form von Zigaretten, Schnaps und Seife und fährt einen Dienstwagen mit SS-Kennzeichen. Den Kommissar motiviert die Idee, das unschuldige Parteimitglied Keun vom Mordverdacht freizusprechen.

Die Funktion, die „sein Fall“ für das geplante Gesetz spielen soll, blendet Siodmaks Kommissarfigur in seinem Dienstteifer schnell wieder aus. In Übernahme der Rhetorik der NS-Akten von 1943/44 heißt es auch im Spielfilm, die Aussagen des geständigen Mörders würden mit den Tatbeständen aus den Ermittlungsakten übereinstimmen – über 50 Morde weist ihm der Kriminalist nach. In Lüdckes Drehbuch ist es „der Führer“ höchstpersönlich, der den Plan des Reichssicherheitshauptamtes, die Mordserie für ein „Euthanasie“-Gesetz zu instrumentalisieren, zunichte

macht. „Im Moment können wir uns einen Massenmörder nicht leisten“, das Eingeständnis eines seit 1933 unentdeckt gebliebenen Serienmörders würde das Vertrauen des Volkes in die Polizei gefährden, fasst der SS-Gruppenführer die Botschaft aus dem Führerhauptquartier zusammen. Die Folgen der Entscheidung von „ganz oben“ setzt die SS ins Werk: Sie bringt den Triebtäter um – wie, lässt Siodmak offen. Der als Mordverdächtiger inhaftierte Kreisparteileiter Keun – für die SS nur „ein Sandkorn im Getriebe“ – wird „auf der Flucht“ erschossen. Damit kann dieser Mann weiterhin als der Mörder an der Hamburger Kellnerin gelten, die aufgedeckte Mordserie aber bleibt als „Geheime Reichssache“ dem Volk verborgen. Siodmak betont mit dieser Akzentsetzung auf den Unrechtsstaat die systematischen Massenverbrechen der SS, die auch seine Lüdke-Figur als Opfer von SS-Willkür erkennbar macht. Der Film-Kommissar staunt, dass die SS auch vor einem Justizmord gegen ein NSDAP-Mitglied nicht zurückschreckt. Seinen eigenmächtigen Rettungsversuch bestraft der SS-Gruppenführer mit „Frontbewährung“, zum Soldat degradiert muss der einstige Wehrmachtsoffizier zurück an die Ostfront.

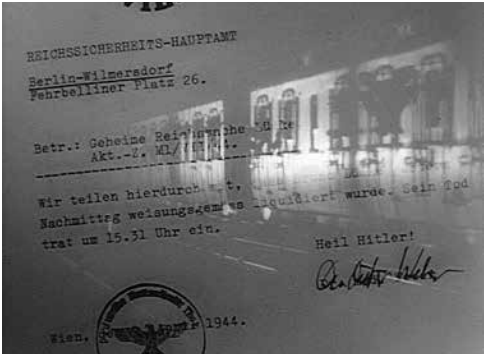


Anders als die Darstellung des Massenmörders sind Siodmaks SS-Männer als das eindeutig Böse dargestellt: berechnend, zynisch-kalt, machtbewusst – zum Schrecken auch der Kriminalpolizisten.

Allein die Freundin des Kommissars kann wahrscheinlich mit Hilfe des desertierenden Luftwaffen-Majors noch rechtzeitig vor der Gestapo nach Schweden entkommen. „Einen Bruno Lüdke hat es nie gegeben“, behauptet der Kriminalkommissar in der Schlusszene und wiederholt damit die Vertuschungsdevise des SS-Gruppenführers. Siodmak schickt den Kommissar mit einem Wehrmachtstransport ins ungewisse Dunkel. „Räder müssen rollen für den Sieg“, steht auf der Lokomotive, das bekannte Logo der Deutschen Reichsbahn leuchtet im Filmbild zwei Mal kurz auf.

Der Kriminalpolizist verleugnet in dieser letzten Szene sein Wissen um die Ermordung Lüdkes gegenüber einer Nachbarin Lüdkes. Aus Angst und Scham? Soll der Kommissar ein tragischer Held sein? Oder doch nur ein Beispiel dafür, dass man das „richtige Leben im falschen“ nicht finden kann? Reflektierbar wird jedenfalls seine Kompromissbereitschaft. Er hat als Kriminalpolizist eifrig ermittelt, obschon er wusste, dass die Mordserie den Elitezüchtern des „Dritten Reiches“ neue Massenmorde legitimieren sollte.

Die Reflexion über Kollaboration und Handlungsspielräume überlässt Siodmak seinem Kinopublikum. Keinen Zweifel lässt der Regisseur indes daran, dass er die klammheimliche Ermordung des kranken Mörders verurteilt. Als vorletzte Einstellung inszeniert er einen erfundenen, aber authentisch wirkenden Brief von einem „Dr. Weber“ an das Reichssicherheitshauptamt vom April 1944, wonach Lüdke in Wien „weisungsgemäss liquidiert wurde“. [→ S.169 ff.] Das Schlussbild des Films zeigt eine Akte mit der Aufschrift „Geheime Reichssache Bruno Lüdke“, darauf ein Stempel „Erledigt“. Diese Akte ist freilich ebenso wie der Brief ein Fake. Als Medien der Evidenz dienen sie der Authentifizierung der Filmerzählung, fungieren aber zugleich auch als Selbstinszenierung der Filmemacher: Was 1944 als Geheimsache „erledigt“ und vergessen gemacht werden sollte, hat der Film als eine Parabel auf Verbrechen im Nationalsozialismus auf die Kinoleinwände der Bundesrepublik projiziert.



Siodmak provozierte das deutsche Publikum mit *Nachts, wenn der Teufel kam* auf doppelte Weise, denn sein Blick auf die Verbrechen im Nationalsozialismus stellt auch Fragen an die vergangenheitspolitische Gegenwart der Bundesrepublik von 1957. Der Film entfaltet ein breites Spektrum von Verhaltensweisen der deutschen Bevölkerung gegenüber der nationalsozialistischen Politik. Die meisten Nebenfiguren im Film, die auf Distanz zum Regime dargestellt werden, handeln resignativ, apathisch, sarkastisch, empfehlen Vorsicht und hoffen aufs private Glück. Rechtsstaatliche Prinzipien und antifaschistische Zivilcourage kennen nur noch wenige, auch das Handeln des Kommissars taugt nicht recht zum Vorbild.

Das Selbstbild vieler Deutscher als unschuldige Opfer des Nazi-Regimes stellt Siodmaks Film in Frage, ohne zu behaupten, dass es eine Kollektivschuld gäbe oder Handeln in der Diktatur eine einfache Angelegenheit sei. In einem Streitgespräch mit dem SS-Gruppenführer versucht sich der Kriminalkommissar Luft zu machen: „Es wird eine Zeit kommen, in der Recht wieder Recht ist und ich weiß nicht, ob wir zwei sie noch erleben werden.“ Mit seiner Parabel forderte Siodmak die postfaschistischen Deutschen implizit dazu auf, sich endlich aus eigener Kraft jenen Massenmorden zu widmen, die zwölf Jahre nach Kriegsende fast schon wieder vergessen schienen – so als hätte es deutsche Morde an als jüdisch, krank und „minderwertig“ definierten Menschen nie gegeben.

AD

1

1 Unter dem gefakten Wiener Dokument schimmert in der Überblendung noch der Zug der Deutschen Reichsbahn aus der vorherigen Szene mit dem Kommissar am Bahnhof durch. Der Zug fährt „in den Osten“ wie zuvor auch tausende Deportationszüge. „Züge in den Tod“ sind Symbol für den nationalsozialistischen Völkermord geworden, nicht zuletzt durch Alain Resnais' Film *Nacht und Nebel* (1955). Siodmak bringt im Schlussbild irritierend vielfache und unterschiedlich verursachte Leiderfahrung zusammen: deutscher Soldatentod, rassistische Massenmorde, die Tötung eines kranken Mörders ohne Gerichtsurteil, die systematische Camouflage von Unrecht und Verbrechen.

Sichtbarkeit und Sichtbarmachung des Bösen: Herstellung einer Verbrecherfigur

Wenn wir uns mit der Sichtbarkeit des Verbrechers in einem Spielfilm befassen, verweilen wir nicht allein bei der Betrachtung des Bildes und der Frage, was dargestellt ist, sondern wir wollen auch wissen, wie das Bild zustande kam. Durch welche Praxis entstand das Image vom Verbrecher? Mit der Erscheinungsweise, also der Sichtbarkeit, sollen auch die Praxen der Sichtbarmachung durch Regie, Kamera, Licht, Ton und Schnitt analysiert werden. In der kulturwissenschaftlichen Bildforschung – den *Visual Culture Studies* – wird seit fast zwei Jahrzehnten versucht, den analytischen Umgang mit Bildern und Images zu erweitern, indem die Gebrauchsweisen und die medialen Praktiken in den unterschiedlichen, aber miteinander verwobenen Bereichen von Institutionen, Apparaten, Diskursen, filmischen Formaten in ihrem Umgang mit Körper, Blick und Symbol einbezogen werden. Auf die *gemachten Bilder* zu schauen, heißt nach dem gesellschaftlichen Verhältnis von Macht und Wissen zu fragen, das in ihnen sichtbar wird.¹⁵



Exemplarisch werden im Folgenden die Inszenierung einer Verbrechervisage im Film analysiert und die Erinnerungen des Schauspielers Mario Adorf daraufhin ausgewertet.

Das Gesicht der Filmfigur Bruno Lüdke wird schon im Vorspann gezeigt, der mit der Spielfilmhandlung nicht direkt verbunden ist. Die erste Einstellung teilt ein Stück Landschaft in einen dunklen unteren, morastigen und in einen helleren oberen Teil, an dessen Horizont Menschen nebeneinander aufgereiht herannahen, was wie ein Suchtrupp anmutet. Nach 15 Sekunden schwenkt die Kamera nach rechts unten auf das Gesicht von Mario Adorf, der rücklings in einem moorsumpfigen Wassergraben liegt und versucht, mit dem rechten Arm einen dünnen Birkenstamm zu erreichen. Das Moor gluckst, Nebelschwaden ziehen über die Szene.

Vor dem dunklen Unter- und Hintergrund stechen vor allem die hellen Flächen des Gesichts und der Hände des Mannes hervor. Kopf, Gesicht und Hände spielen offenbar auch in dieser Medialisierung des Kriminalfalles eine wesentliche Rolle. [→ S. 134 ff., → S. 144 ff.] In das Grillenzirpen und Vogelgezwitscher bricht dramatische Musik ein, dann wird

die Einstellung vom Filmtitel überblendet, mit weißer, expressiver Schrift vor schwarzem Hintergrund: *Nachts, wenn der Teufel kam*. Die wie gepinselt scheinende Typografie ist in Abwandlungen für viele deutsche Nachkriegsfilme und auch für Filmplakate verwendet worden.¹⁶

Der Zuschauer wird also bereits in der ersten Filmminute mit folgender Botschaft konfrontiert: An Gesicht und Händen (Fingerabdrücke) identifizieren Polizei und Gesellschaft den gesuchten Verbrecher, an Gesicht und Händen wird auch im Verlauf des Films der Kriminelle, der Schuldige, der Anormale, das Böse kodifiziert.



Die nächste Szene, in der Mario Adorf als Mörder eingeführt wird, beginnt mit einer Kameraeinstellung im Schankraum einer Kneipe. Von hinten gefilmt, sitzt er an einem Tisch. Die erste Einstellung auf sein Gesicht ist eine Profilaufnahme, die Schiebermütze wird dann später zum Erkennungsmerkmal. Zwei für die Charakterisierung des Verbrechers wichtige Aktivitäten – Essen verschlingen und eine Demonstration seiner enormen Handkraft – werden ebenfalls im Profil gezeigt. Meine These ist, dass insbesondere die Profilaufnahmen die Figur symbolisch zum Verbrecher machen. Fast immer, wenn im Fortgang des Films das Böse beschworen wird, das Unheilvolle sich ankündigt oder der Mörder „Bruno Lüdke“ als anormaler, krimineller Mensch dargestellt wird, wählt die Regie ein Kopfprofil zur Darstellung seiner Person.

Das Profil gehört in der Kriminologie und Kriminalistik zur entscheidenden Ansicht, seit Alphonse Bertillon um 1900 die vermessbare Profilaufnahme neben der Ansicht von vorne als erkennungsdienstliche Maßnahme der Polizei standardisierte. [→ S.100] Als physiognomisches Profil wurde es im beginnenden 20. Jahrhundert rassistisch ausgedeutet. Über populäre Schriften zur Rassenkunde (zum Beispiel von Hans F.K.Günther) und Physiognomik war das Filmpublikum der 1950er Jahre bereits mit dieser Einstellung im doppelten Sinn vertraut. Von der Profillinie versprach man sich mehr Aufklärung über den Charakter und eine genauere Identifizierung des Menschen als über das Porträt von vorn.¹⁷ In diesem Sinne wurde auch in den Printmedien der 1950er Jahre das Profil Lüdkes zur Illustration des Mörders benutzt. [→ S.218f.]



In jener Episode, in der die Filmfigur Lüdke Kartoffeln in eine Privatwohnung liefert und dort auf eine versteckte Jüdin trifft, wird der symbolische Einsatz des Profils besonders deutlich: Der Blick der Jüdin durch den Türspion fällt

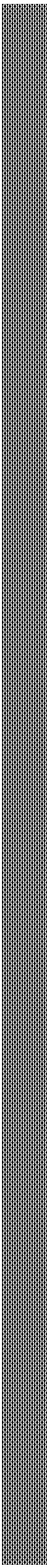
zunächst auf das Gesicht des Schauspielers im Dreiviertelprofil, das hell ausgeleuchtet ist. Die Zuschauer wissen bereits um die Identität der Person mit der Schiebermütze, deren ganze kriminelle Energie aber erst in dieser kammer-spielartigen Szene charakterisiert wird. Aufgrund seiner äußeren Erscheinung und seiner etwas unbeholfenen Freundlichkeit vermutet die Jüdin in dem ihr fremden Mann eine für sie ungefährliche Person. Sie lässt den Kartoffellieferanten in die Wohnung und setzt sich mit ihm zum Gespräch an den Tisch: Die Kamera-Einstellung nimmt dabei „Bruno“ im Profil ohne Kopfbedeckung ins Visier – ein Unheil wird mit dieser Aufsicht bedeutet. „[...] so, immer alleene sind Se, aha“, berlinert Mario Adorf alias Bruno Lüdke. Als die Frau in die Küche geht, verweilt die Kamera auf Adorfs Profil: Der Zuschauer wird zum Wissenden, ein krimineller Plan scheint sich im Kopf von „Bruno“ zu entfalten; kurz darauf verschließt er heimlich die Wohnungstür von innen. Die Nahaufnahme des Verbrechers von vorne ist im Film hingegen fast immer verbunden mit dem Ausdruck etwas dummer, unwissender Weichheit. Verschlagenheit, unheilvolle Tiefe und die Vermutung, dass die Figur Böses im Schilde führt, wird erst durch die Profilansicht suggeriert: Sehen wird zu Wissen. Der angedeutete Mordplan wird durch das plötzliche Auftauchen der Hauptmieterin vereitelt. Die Kamera verweilt auf dem Profil von Lüdke, als dieser die Wohnung verlässt und dem Zuschauer wird bedeutet, dass er eines Tages wiederkommen wird, um seinen Plan auszuführen.



Nach der Verhaftungs- und der Befragungs-Szene ist Lüdke im Film als Massenmörder überführt. Zur Dokumentation des anormalen Gesichtes/Kopfes wird eine Maske angefertigt, die – wie der Kriminalkommissar vorher dem SS-Mann versichert – für das Polizeimuseum bestimmt sei. Diese Szene ist in einer Gefängniszelle so angelegt, dass Kriminalkommissar Kersten mit Lüdke allein ist (abgesehen vom Moulageur, gespielt vom Maskenbildner des Filmteams), um ihm klarzumachen, dass er sich während der Tatortbegehungen an die Umstände der Morde erinnern soll. Im Film bringt ein Moulageur auf eine präparierte Form am Kopf des Schauspielers etwas Gips auf. Die Nahaufnahme dieser Eingipsung zeigt ein zum Klumpen gewordenes Gesicht und selbst das (aufgemalte) Auge bewegt sich nicht: Das vermeintlich Böse ist (symbolisch) erfasst, das heißt nicht nur in der Zelle eingesperrt, sondern auch körperlich in eine unbewegliche Form gezwungen. Die Masse auf dem Gesicht macht aus dem Protagonisten in diesem Bild etwas Monströses. „Das Monster ist das große Modell aller kleinen Abweichungen“, schreibt der Philosoph Michel Foucault, es sei die Form aller Anomalien.¹⁸

In der Szene des Eingipsens zeigt Lüdke Angst („ick gloob, der will ma fertig machen, ist so dunkel hier“) und greift mit dem Arm hilfeschend nach dem Kommissar. Dieser schlägt ihm tröstend auf den Rücken. Hinter dem ängstlichen, entblößten und sich kindlich artikulierenden Menschen soll sich ein großes Monster verbergen, das für das Polizeimuseum als symbolische Figur reproduziert wird. Die

fertige Büste, die im Spielfilm nicht vorkommt, friert schließlich das physiognomische Phantasma ein. Das Gesicht des Massenmörders wird bei Siodmak ambivalent eingelesen: Er negiert hier die Vorstellung sichtbarer Bösartigkeit, wie sie der physiognomischen Rassenkunde zugrunde lag, und zeigt stattdessen den – vermeintlichen – Mörder als auch schwachen, verletzbaren und angstvollen Menschen. Den Regisseur interessiert das Wechselspiel, die Vieldeutigkeit, das Ambivalente gegenüber jeder anthropologischen Fixierung.



Mario Adorf über seine Darstellung des Massenmörders

In dem Interview, das wir 2014 mit Mario Adorf führten, betonte er seinen Versuch, die Figur Bruno Lüdke als ambivalente und zerbrechliche zu spielen: „Ich glaube, dass das Böse nicht unmenschlich ist.“ Das Böse sei etwas, das man sich aneignen und auch wieder ablegen könne. Er selbst war – wie alle Beteiligten zu diesem Zeitpunkt – bei den Dreharbeiten davon ausgegangen, dass es sich um den *wahren Fall* eines Massenmörders handle, der dem Film als Folie diene. Von Drehbuchautor Werner Jörg Lüddecke hatte er zur Vorbereitung auf die Rolle originales Aktenmaterial aus den Jahren 1943/44 erhalten, verpackt in einem Karton, von einem gewissen „Schnitzler“, einem Journalisten, der es „aus dem Ostberliner Polizeiarchiv“ gestohlen habe, so Adorf im Interview. Im Karton waren Verhörprotokolle, Zeugenaussagen, Zeichnungen von Lüdke, „und dabei lag noch jene kleine Tonbandrolle, die mir half, die Stimme Bruno Lüdkes nachzuahmen. Es war die Aufzeichnung eines Verhörs Brunos durch den Leiter der Untersuchungskommission, die die Nazis zur Untersuchung der Morde Bruno Lüdkes eingesetzt hatten.“¹⁹ Der seinerzeit junge Schauspieler Adorf profilierte sich vor dem Regisseur aus den USA, indem er die Stimme vom Tonband nachahmte. Dieses Tonband – das nach dem Krieg wahrscheinlich von den Wiener Schallplattenaufnahmen erstellt worden war – ist nicht mehr erhalten, auch andere Spuren zu den von Adorf erwähnten Materialien sind verloren.²⁰

Adorfs Auffassung der Rolle – den (vermeintlichen) Massenmörder Lüdke als einerseits gutmütigen, kindlichen Charakter und andererseits als gewaltbereiten, planenden Mörder zu spielen – war ein facettenreiches Spiel, für das er in den Filmkritiken viel Anerkennung bekam. Seine Schauspielkunst erzeugte ein hohes Maß an Realitätsglauben, wie der Soziologe Erving Goffmann es 1959 für überzeugende Schauspielkunst definierte: „Da finden wir auf der einen Seite den Darsteller, der vollständig von seinem eigenen Spiel gefangengenommen wird; er kann ehrlich davon überzeugt sein, dass der Eindruck von Realität, den er inszeniert, ‚wirkliche‘ Realität sei. Teilt sein Publikum diesen Glauben an sein Spiel – und das scheint der Normalfall zu sein –, so wird wenigstens für den Augenblick nur noch der Soziologe oder der sozial Desillusionierte irgendwelche Zweifel an der ‚Realität‘ des Dargestellten hegen.“²¹ In der Tat vermittelt Mario Adorf durch sein Spiel den Eindruck von Realität, indem er gerade die Ambivalenz der Figur – zwischen Menschlichkeit und Monstrosität – auszudrücken versucht. In seinen autobiografischen Erzählungen zur Filmarbeit kommt das an verschiedenen Stellen zum Ausdruck. In *Der Mäusetöter* beschreibt Mario Adorf die legendär gewordene Casting-Situation mit Robert Siodmak, die er auch uns in wunderbarer Diktion erzählte.²² Siodmak habe mit leicht sächsischem Akzent gesagt: „Gucken Se mal beese.“ Er ist zunächst nicht zufrieden mit Adorfs Vorstellung vom bösen Gesicht und beide Männer schneiden um die Wette Fratzen. Während der Dreharbeiten gab Siodmak letztlich keine Regieanweisung mehr, „böse zu schauen“.

Adorfs Erzählung ist symbolisch für die filmische Regie und Montage: Von vorne ist Lüdke meist als gutmütiger, kindlicher, lustiger, bisweilen drolliger Typ gezeigt, während die Profillinie Unheil verkündet. Ausnahme ist die Szene, die den Mörder kurz vor der Tat zeigt. Hier muss allerdings eine kontrastreiche Licht-Schatten-Führung das Unheimliche erst ins Gesicht ‚malen‘. Mit anderen Worten: Eindeutig böse gucken allein genügt nicht oder kann nicht überzeu-

gend gelingen. Böse schauen ist im Genre des Spielfilms vor allem auch eine Frage von Kamerainszenierung, Ausleuchtung und Schnitt. [→ S.254]

Adorfs Verbrecher-Darstellung in der Presse der 1950er Jahre

Fotografien vom Filmset werden eigens für Presse und Kinowerbung hergestellt. Als visuelle Kommentare auf einen Film heben sie nicht nur Filmstars hervor und etablieren ikonische Schlüsselszenen für die öffentliche Wahrnehmung, sie geben mit ihren visuellen Botschaften auch Einblick in das Selbstverständnis einer Filmproduktion und spielen mitunter auf Meta-Ebenen an, die sich über den Film allein kaum erschließen lassen. Ein solches Werbe-foto für Siodmaks *Nachts, wenn der Teufel kam* zeigt den Oberkörper und das Gesicht des Schauspielers Mario Adorf im Profil, der in einem halbdunklen Raum steht. [→ S.4] Sein Kopf wirft einen Schatten an die Wand, die mit der erkennbaren Aufschrift „SR“ für die Zeitgenossen die Abkürzung „LSR“ für Luftschutzräume im „Dritten Reich“ in Erinnerung rief – und zugleich die Assoziationen auf deutsche Opfererfahrungen lenkte. Adorf betrachtet mit finsterner Mine eine Schattenriss-Fotografie, die er in seiner Hand hält. Wir wissen heute: Diese Requisite ist von den Schattenriss-Fotografien inspiriert, die Wiener Wissenschaftler 1944 mit Bruno Lüdke hergestellt hatten.

Dieses Setfoto illustrierte Ende der 1950er Jahre manche Vorankündigung für den neuen Spielfilm der Gloria Film GmbH.²³ Die Inszenierung mit dem Darsteller des Massenmörders will verdeutlichen, dass die Bilderwelt des Spielfilms nicht auf wilder Fantasie, sondern auf der Kenntnis von authentischem Bildmaterial beruht. Der Rekurs auf „die Akten“ und die Stimmaufzeichnung bilden den Kern der Authentifizierungsstrategie für diesen Spielfilm, den Journalisten bereits während der Dreharbeiten im Sommer 1957 aufgriffen. Der *Frankfurter Kurier* schrieb zum Beispiel über die Rolle des historischen Originalmaterials: „Adorf machte es sich nicht leicht. Wochenlang studierte er die Aktenbände über Lüdke und hörte sich die Wachsplatten mit dessen Stimme an.“²⁴ Für die Bildunterschrift formulierten die Redakteure: „NACHTS NICHT MEHR SCHLAFEN konnte der Schauspieler Mario Adorf, der im Film den Massenmörder Bruno Lüdke spielt. So intensiv hatte er sich mit seiner Rolle beschäftigt. Kein Wunder: Es ist seine erste Hauptrolle.“

Das *Hamburger Abendblatt* betonte, dass die Journalisten während der Dreharbeiten selbst eine Originalaufnahme von einer „asthmatischen Schallplatte“ mit der Stimme von Lüdke gehört hätten und sich danach fragten: „Ist dies ein Schauspieler oder jener echte Bruno Lüdke, dessen Stimme wir von der Schallplatte kennen?“²⁵ Der Film würde einen „echten Fall“ behandeln, versprach, wie auch alle seriösen Zeitungen, ein Boulevardblatt: „den Fall des wohl schlimmsten Massenmörders der deutschen Kriminalgeschichte. Bruno Lüdke. Und Schallplatten von Verhören ähnlichen Charakters sind noch vorhanden.“²⁶

Die Charakterisierung der Figur blieb in der westdeutschen Presse ambivalent. Einerseits wurde immer wieder eine grobschlächtige, monströse, anormale, deviante Seite des Massenmörders hervorgehoben: Der Film-Lüdke wird als „vertierter Mörder“²⁷, „pathologischer ‚Teufel‘“ und „Würger“²⁸ vorgestellt. Adorf bringe durch sein Spiel „das Bullenhafte“ und „Viehische des Mordgesellen faszinierend heraus“, erkennbar werde ein „Menschenbulle“²⁹, „ein Halbtier“, ein „Haufen Unmensch“ und „triebgejagter Klumpen“³⁰.

Andererseits zeige die Filmfigur den Mörder aber auch als schwachen, behinderten Menschen: als „Halbidiot mit dem ‚Jagdschein‘ in der Tasche, wie die Zubilligung des Paragraphen 51 in der Ganovensprache heißt“.³¹ Der „doofe Bruno“³² sei „zugleich blöde und helle, dumpf und von beängstigender Gutmütigkeit“ dargestellt,³³ ein „Schwachsinniger“, der „mit Scharfsinn ein ungeheuerliches Mordhandwerk betrieben hat“, „eine gehetzte Kreatur“³⁴, „primitiv, schwerfällig denkend“³⁵, „ein harmloser Schwachsinniger“³⁶.

In der Einschätzung der Darstellung Mario Adorfs ähneln sich die deutschsprachigen Rezensionen stark.³⁷ Die journalistische Wortwahl lässt das Erbe der „Sprache des Dritten Reiches“ (Victor Klemperer) erkennen, wenngleich der zugrundeliegende Diskurs viel älter ist: Die semantische Nähe zwischen Unhold, Unmensch und Untermensch ist evident; ebenso auffällig sind die groben Beschreibungen von geistiger Behinderung als „idiotisch“, „blöd“ oder „dumpf“ und nicht zuletzt „schwachsinnig“ – in unreflektierter Übernahme eines Begriffes, mit dem Ärzte und Politiker 15 Jahre zuvor noch Zwangssterilisationen und Krankenmorde gerechtfertigt hatten. [→ S. 66 ff.] Indem deren Prämisse, Behinderung und Verbrechen seien zwei Seiten eines Charakters, 1957 meistens nicht kritisch hinterfragt wurde, blieb das Stigmatisierungs-Stereotyp auch nach 1945 öffentlich virulent. Das Klischee diente auch in den 1950er Jahren weiterhin für soziale und milieuspezifische Abgrenzungen.

Selbst die ansonsten kritische Filmanalyse der „Landesarbeitsgemeinschaft Film und Fernsehen Nordrhein-Westfalen“ umriss noch 1962 das „Milieu des Massenmörders Bruno Lüdke“ und Adorfs Schauspielkunst mit sozialrassistischen Verdikten und groben Pauschalisierungen: „Hinterhof, unverputzte Mauern, Mülltonnen, Schutt. Er haust in der Kammer eines Stalles, in der Außenwand ein großes Loch, die Mauer defekt, wie Bruno auch ... Eine Stiege führt auf den Heuboden, wo er zu schlafen scheint. In der Regentonne, draußen vor der Tür, wäscht er sich ... Eine triste, graue, primitive Atmosphäre, so primitiv wie Bruno. Mario Adorf spielt diesen schwachsinnigen, triebhaften Massenmörder überzeugend, das IST ein schwachsinniger Idiot: vom Kindlichen bis zum Brutalen, vom Gutmütigen bis zum Mörderischen, von der Schwachsinnigkeit bis zur grotesken Schläue. Da steht Unheimlich-Makabres neben Weichem und Freundlichem, Hinterhältiges neben Offenem, alles aber überlagert von tierischer Triebhaftigkeit.“³⁸

Fotos von Mario Adorf am Filmset sollten stets unterstreichen, was die Texte schon evozierten: dass sich hier ein Schauspieler mit Akribie in den ‚originalen‘ Bruno Lüdke hineingedacht, seine Stimme und seine Körperhaltung sowie Physiognomie studiert hat, um möglichst realitätsgetreu agieren zu können. Der kurze, mit drei Abbildungen illustrierte Artikel aus *filmbblätter*, dem „Fachorgan der Deutschen Filmwirtschaft“, unterstreicht, wie Schauspieler und historische Figur in der Filmrezeption in eins gedacht wurden, um den Eindruck von Wahrhaftigkeit und Authentizität zu erzeugen. [→ S. 257]

Das erste Foto lässt sehen, wie sich Adorf die präparierte Maske aufsetzt; auf dem Foto rechts daneben vervollständigt der Maskenbildner die Prozedur (im Filmstudio), während die Bildlegende zwischen der Maskenproduktion im Film und der historischen Moulagierung in Wien vermittelt und authentifiziert: „Genau wie damals ...“. „Beklemmende Intensität“ beschreibt hier ein Gefühl quasi-historischer Unmittelbarkeit. Der Beweis für die Tatsachenerzählung stehe im „Wiener Polizeimuseum“, wie es fälschlicherweise heißt. De facto verwahrt das Wiener Institut für Gerichtliche

Medizin die Büste; der Leserschaft wurde jedoch mit dem Stichwort „Polizeimuseum“ der vermeintliche Lehrcharakter des Kriminalfalls auch für die Gegenwart von 1958 suggeriert.

Mit der dritten Abbildung wurde eine Filmset-Situation gezeigt, in der die präparierte Requisite entweder gerade aufgesetzt oder abgenommen wird. Damit war die Monströsität des Gipsgesichtes herausgestellt. Dass dabei vom Opfer in Anführungsstrichen gesprochen wurde, macht die Aussage doppeldeutig: Schauspieler Adorf musste sich 1957 der Prozedur unterziehen, aber auch der historische Lüdke könnte als Opferfigur gemeint sein. Die Behauptung, Lüdke habe „Hände so groß wie Teller“ gehabt, ist ein Stereotyp, das noch einmal Zusammenhänge von Mord, Handkraft und Arbeitermilieu behauptet – auf eine Abbildung der normal großen Gips-hand aus dem Berliner Polizeimuseum wurde verzichtet. [→ S. 134]

SR



Mario Adorf, dessen schauspielerische Wirkung als Bruno Lüdke auf das Publikum von beklemmender Intensität ist, mußte während der Dreharbeiten zum Film „Nachts, wenn der Teufel kam“ eine unangenehme Prozedur über sich ergehen lassen: Genau wie damals dem Bruno Lüdke wurde auch ihm eine „Maske“ abgenommen. Lüdkes Originalmaske steht im Wiener Polizeimuseum.

Fotos: Divina/Gloria/Bock-Schroeder



Pranken wie Teller

Das Städtchen Köpenick bei Berlin hat zwei Gestalten in die Geschichte eingehen lassen: den Hauptmann, der kein Hauptmann war, und den Dorfidioten, der ein Massenmörder gewesen sein soll. Über ihn ist ein Film gedreht worden, der unter dem Titel „Nachts, wenn der Teufel kam“ in den deutschen Filmtheatern läuft. Daß Bruno Lüdke, der Hände so groß wie Teller hatte, kein achtzigfacher Mörder gewesen ist, behauptet jetzt ein Hamburger Rechtsanwalt im Auftrag der beiden Schwestern Lüdkes, die in Köpenick bei Berlin leben. Es wird aller Wahrscheinlichkeit nach zu einem Prozeß um den Film kommen, den Robert Siodmak mit sicherer Hand inszenierte.

Sollte ein gerichtliches Verbot erlassen werden, wie es vom Anwalt angestrebt wird, dem der ehemalige Leiter der Hamburger Mordkommission Schützenhilfe leistet, so mag es vom juristischen Standpunkt aus zu begrüßen sein, aber für den Freund guter Filme wäre es zu bedauern. Der Film „Nachts, wenn der Teufel kam“ ist nämlich ausgezeichnet gemacht. Sicher, er ist ein spannungsgeladener Reißer, aber er ist auch mehr: Er legt Praktiken bloß, die in einem Rechtsstaat unmöglich wären. Das heißt: Der „Fall Lüdke“ wurde während der Zeit vor 1945 als „Geheime Reichssache“ behandelt, weil es der Führung nicht opportun schien, in Kriegzeiten die Existenz eines Massenmörders zuzugeben.



Regisseur Robert Siodmak (Mitte) unterhält sich mit Klaus Holm, dem Darsteller des Kriminalkommissars Kersten. Der Maskenbildner löst den Abdruck vom Gesicht des „Opfers“.

1

MONTAG, DEN 5. AUGUST 1957

DER FILM

Gloria-Kreis mit Robert Siodmak

MÜNCHEN (hfw) — Um dem Robert Siodmak-Film der Divina/Gloria „Nachts, wenn der Teufel kam“ einen publizistischen Widerhall zu sichern, lud Pressechef Fred Erich Uetrecht Filmjournalisten aus dem ganzen Bundesgebiet zu den Dreharbeiten und zu einem anschließenden Gloria-Kreis nach München ein.

Winfried M. Schnitzler, der das umfassende Material für den gleichnamigen Tatsachenbericht von Will Berthold in der „Münchener Illustrierten“ zusammengetragen hat, gab einen Lebensaufriß des schwachsinnigen Massenmörders Bruno Lüdke, dessen unheimliche Gestalt der Story den Titel gab. Auf einer alten Schallplatte war die Stimme Lüdkes während einer Vernehmung aus dem Jahre 1943 zu hören. Anschließend wurden erste Ausschnitte aus dem Film vorgeführt, in dem Mario Adorf den Frauenmörder spielt. Die kompromißlose, vom Zeitkolorit des NS-Staates bestimmte Auffassung des Themas läßt einen starken Film erwarten.

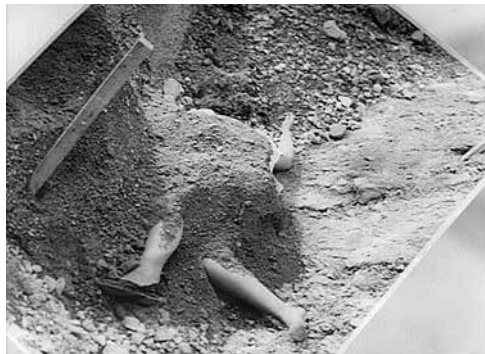
Einem Atelier-Besuch in Baldham schloß sich abends ein sehr lebhaft diskutierender Gloria-Kreis an, bei dem, betreut von Fred E. Uetrecht und Ernst Klingen, Regisseur Robert Siodmak und seine Darsteller den Journalisten ausführlich Rede und Antwort standen.

2

- 1 „Pranken wie Teller“, aus: *filmbblätter*, Januar 1958
- 2 Aus der Zeitschrift *Der neue Film* vom 5. August 1957. Winfried M. Schnitzler, der später als Autosport-Journalist bekannt wurde, soll u.a. die Schallplatten mit Lüdkes Stimme aus Wien besorgt und der Presse vorgeführt haben. Die Authentifizierungsstrategien für den Film begannen bereits lange vor der Kinopremiere.

Rassistischer Massenmord: Das Verleugnete auf der Kinoleinwand

Am Ende der wohl berühmtesten Episode des Films, in der der geständige Täter in einem Wald seinen Mord imaginär nachstellt, inszeniert Siodmak ein Handeln ohne klares Motiv und wirft dabei verwirrende Perspektiven auf die sinnlose Gewalt eines Menschen. Erst als „Bruno“ der Mordkommission zeigt, wie er die Frauenleiche einst hastig in einer Sandgrube vergraben habe, gewinnt die Erzählung vom Massenmörder wieder Grund, die Kamera wird erneut zur stabilen Beobachtungsinstanz.



Mit dem Wissen von heute kann man vor einem Tatort „Sandgrube im Wald“ die Erschießungsorte der SS-Einsatzgruppen im Osten Europas assoziieren. Bei der Tatrekonstruktion im Film gräbt der Mörder einen Kamm aus, der zum Beweis seiner Schuld dient. Möglicherweise wollte Siodmak hier das bundesdeutsche Kinopublikum an eine historische Spurensicherung erinnern: 1944/45 waren es die Alliierten, die in gerade befreiten Konzentrationslagern oder an Orten von Massakern die Hinterlassenschaften als Tatbeweise dokumentierten: neben Leichen, Knochen, Haaren und Asche auch Brillen, Prothesen oder Kleidungsstücke und andere Existenzbeweise der Ermordeten. Das Bergen solcher Überreste kann Zeugenerzählungen verifizieren, bietet Chancen für eine Aufklärung von Verbrechen.

Siodmak hat es dabei nicht bewenden lassen. Fast beiläufig deutet er Ausbeutung, Ausraubung, Massenmord und Verwertung der Opfer mit einem Gespräch zwischen dem Kommissar und dem SS-Gruppenführer an: Bevor dieser sich wieder einem Kunstraub-Gemälde zuwendet, erwähnt er den Gestank einer Abdeckerei in Polen: „Alles stinkt dort“, man müsse „bis Moskau alles desinfizieren“ lassen. Nicht erst heute kann diese sardonisch vorgetragene Aussage über die Verwertung von Tierkörpern und Schlachtabfällen auf den Umgang mit den Leichen der im Gas erstickten Opfer in den Tötungszentren der SS verweisen. Den Gestank der Verbrennungsanlagen haben viele Überlebende und Anwohner bezeugt.

Die Idee, dass der Fall Lüdke 1944 die Legitimation nationalsozialistischer Krankenmorde „nach dem Endsieg“ ins Recht setzen sollte, hat Drehbuchautor Werner Jörg Lüddecke sicher von Will Berthold übernommen, der mehrfach eine „Lex Lüdke“ zur Ermordung „aller Schwachsinnigen“ erwähnte. Dass der SS-Gruppenführer im Film außerdem erläutert, der Kriminalfall wäre für Hitler attraktiver gewesen, wenn der Massenmörder „wenigstens ein Jude oder ein Ausländer oder sowas“ gewesen wäre, wird allerdings auf Lüddecke und Siodmak zurückgehen. Sie betonten damit, dass der Massenmörder in der Perspektive der SS ein „Arier“ war, der jedoch wegen seiner „Minderwertigkeit“ nicht zur „deutschen Volksgemeinschaft“ gehören sollte.³⁹

Solche Szenen erwähnten die zeitgenössischen Filmkritiker nicht. Sie nahmen vor allem die Szene mit der versteckten Jüdin als Thematisierung des Massenmordes an den (deutschen) Juden wahr. Die heute recht künstlich wirkende Film-

Alle Screenshots aus dem Film *Nachts, wenn der Teufel kam*, Regie: Robert Siodmak, BRD 1957, DVD-Video Arthaus 2006

figur war 1957 außerordentlich anschlussfähig, konnte sie doch an dramatische Bearbeitungen des Tagebuches der Anne Frank erinnern, ein Stück, das seit 1956 mit Erfolg die deutschen Bühnen eroberte. In der Vorstellung von der leidenden Jüdin, die im Versteck vermeintlich ungebrochen am Guten festgehalten und keine Rache verlangt habe, erkannten viele Zeitgenossen vor allem eine Einladung zu abstrakt bleibenden Bekenntnissen im Sinne eines universalen Humanismus.⁴⁰

Siodmak hatte auch eine Fortsetzung dieser Spielfilmszene gedreht. Mario Adorf erinnerte sich in seinen Memoiren noch an die Dreharbeiten: „Bruno“ schleicht sich eines Tages mit Mordabsicht zurück zur Wohnung, in der die versteckte Jüdin lebt, wird aber von der Hausmeisterin im Treppenhaus zurückgepfiffen: Die Mieterin Frau Lehmann sei nicht zu Hause. Lüdke erklärt, dass er eigentlich nur zu der dort versteckten Frau möchte: „Die Hausmeisterin erschrickt und flüstert: ‚Die is ooch nicht da – die ham se vor drei Tagen abjeholt, SS!‘“ Adorf habe die Mimik des Mörders ohne erkennbare Reaktion auf die Nachricht gespielt: „So’n Ärjer, und ick latsche den janzen Weg zu Fuß.“⁴¹ [→ S.225]

Diese Szene fehlt im veröffentlichten Kinofilm. Adorf wie auch die Darstellerin der Jüdin, Margaret Jahnen, hätten bei der Premiere im September 1957 frustriert und empört reagiert, erwähnt Adorf fast 50 Jahre später und erstmals öffentlich in seinen Memoiren. Warum fehlt ausgerechnet die Szene, die die „teuflische“ Rolle der SS im organisierten Massenmord zum Thema machte? Siodmak habe mit Trauer in den Augen erklärt, dass er bei der Abnahme um die Szene gekämpft habe, sich jedoch gegenüber der einflussreichen Produzentin und Verleiherin Ilse Kubaschewski nicht habe durchsetzen können. Welche Argumente dabei ausgetauscht wurden, bleibt offen; vermutlich die Sorge des Gloria Filmverleihs, solche Szenen würden vom deutschen Kinopublikum als Zumutung empfunden und abgelehnt werden.⁴² Siodmak hat seine Koproduktion mit der deutschen Verleiherin nicht bereut, der Film erhielt viele Preise und Anerkennung. Unter den fast 20 Filmen, die Robert Siodmak nach 1945 in Europa gedreht hat, sind es nur zwei, auf die er im Rückblick stolz war: *Die Ratten* (1955) und *Nachts, wenn der Teufel kam*.⁴³

AD

Variationen des Teuflischen: (Trans-) Nationale Filmplakate

Nachts, wenn der Teufel kam wurde in den zwei Jahren nach dem deutschen Filmpreis auch nach Frankreich, Belgien, Italien, Polen und in skandinavische Länder verliehen sowie in süd- und nordamerikanischen Kinos gezeigt. Die nationalen Filmposter lassen erkennen, wie unterschiedlich Plakatkünstler und deren Auftraggeber auf die politischen Dimensionen des Films reagierten und versuchten, den Film für das heimische Publikum attraktiv zu machen. [→ S. 24 f.]

Das Werbeatelier der Gloria Film GmbH unter Ilse Kubaschewski wurde von dem Grafiker Leo Bothas (1903 – 1988) geleitet. „Botjagin“, so sein Künstlername, war seit 1930 als Plakatkünstler bekannt, vor allem durch seine Propagandaplakate für die Olympiade 1936 und für den deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1937.

In der Bundesrepublik wurde 1957/58 Botjagins Schriftplakat für die Kinowerbung von Siodmaks Film verwandt: In expressiver Schreibschrift steht der Filmtitel in Rot vor einem nachtblauen Hintergrund. [→ S. 24] Erst auf den zweiten Blick erkennt man die Schriftstruktur, die das Wort „Geheime Reichssache“ in Wiederholung zeigt, unterbrochen von Reichsadlern mit Hakenkreuz. Die groß gesetzten Begriffe „Nacht(s)“ und „Teufel“ stimulieren populäre Denkmuster vom „Dritten Reich“ als einer dunkel-düsteren und angstbesetzten Zeit. Das Plakat stützte das entlastende Bild von einem „SS-Staat“, in dem alles Politische geheim geblieben sei und jeder „kleine Mann“ aus Angst vor Gewalt im Wegducken sein Auskommen suchen musste.

Leo Bothas hat noch ein weiteres Plakat entworfen, das lediglich als mehrfarbiger Probedruck überliefert ist: Der nackte Rücken einer blonden Frau im Vordergrund reckt sich in Abwehrhaltung vor einem riesigen, bedrohlichen Männergesicht. Die Überzeichnung von Adorfs Konterfei lässt die rassistische Visiotype des „jüdisch-bolschewistischen Untermenschen“ assoziieren, wie sie die NS-Propaganda seit den 1930er Jahren etabliert hatte. In der Bundesrepublik wurde dieser Entwurf des deutschen Grafikers nicht für die Kinowerbung verwandt, in Argentinien jedoch kam er zum Einsatz.

In ähnlicher Weise sind noch andere Bildmotive aus der deutschen Filmwerbung durch Plakatkünstler im Ausland modifiziert worden. Das einst populäre Werbefaltblatt *Illustrierte Filmbühne* bewarb Siodmaks Film auf der Vorderseite mit dem Gesicht des Schauspielers Mario Adorf als Lüdke, der mit einer Hand gewaltsam Gesicht und Mund einer Frau umgreift. Das Motiv verweist auf die einzige Mordszene im Film: Während eines Luftangriffs überfällt der Mörder aus dem Schatten eines Verstecks eine Kellnerin.

Dieses Fotomotiv griff u. a. der dänische Filmplakatkünstler Benny Stilling 1960 für sein gezeichnetes Poster auf, sexualisierte dabei jedoch das Mordopfer im figurbetonten Kleid. Gesicht und Hände des Gewalttäters sind signalrot eingefärbt. [→ S. 24]

In Frankreich erhielt Siodmaks Film 1959 für die Kinoauswertung einen signifikant veränderten Titel: „Die SS schlägt nachts zu“. Clément Hurel (1927–2008), einer der profiliertesten französischen Plakatkünstler, gestaltete drei Poster, auf denen er das Doppel-S in weißer signalhafter Runenschrift platzierte. Eines seiner Plakate illustrierte den französischen Filmtitel *Les SS frappent la nuit* eindeutig: Die blonde Frau wird hier von einem SS-Mann hinterrücks überfallen. Triebtäter und politische Massenmörder werden symbolisch in der SS-Figur zusammengebracht. [→ S. 25]



2

1 Entwurf zum Filmplakat für *Nachts, wenn der Teufel kam* von Botjagin [d.i. Leo Bothas], Bundesrepublik Deutschland 1957, 84,6 × 60,6 cm; Scan der Akademie der Künste Berlin, Mario-Adorf-Archiv, Adorf 752.

2 *De Noche, cuando vino el diablo*, Argentinien 1959, Grafik: unbekannt, nach einem Entwurf von Leo Bothas, 109 × 74 cm; © Image Courtesy: Hershenson / Allen Archive

In einem anderen, rot-schwarz gehaltenen Filmplakat kombinierte Hurel die Visage von Mario Adorf im Vordergrund mit der Figur eines SS-Mannes. Stets ging es um die Verknüpfung von sexy Frau = Opfer und brutalem, berechnenden Massenmörder = Einzeltäter und SS.

In Belgien erschien das Plakat landestypisch in zwei Sprachen. Der Titel *'s nachts als de duivel klopt* überträgt den deutschen Titel treffend ins Flämische. Vermutlich aus verleiherechtlichen Gründen musste für die Wallonen Belgiens der Filmtitel wie in Frankreich gewählt werden: Aus dem Teufel wurde auch hier eindeutig die SS – das zuvor gewählte Wort „L'assassin“ (Der Mörder) verschwindet unter der Überklebung. [→S.24] Dass die deutsche SS im Film den ‚Teufel‘ verkörpert, sollte offenbar als Botschaft für die belgischen Staatsbürger genauso eindeutig vermittelt werden wie für die französischen; die Erfahrungen mit Kollaboration unter der deutschen Besatzungsherrschaft wurden ausgeblendet.

In Italien lief der Film unter dem Titel *Ordine segreto del III Reich* [Geheimbefehl des Dritten Reiches]. Auf dem Plakat wird das Motiv „Mann greift von hinten das Gesicht einer Frau“ durch den Lichtstrahl einer Lampe grell beleuchtet, den ein Wehrmachtssoldat mit seinem Gewehr auf die Vergewaltigungsszene richtet: ein Moment der Aufklärung, der zugleich mit Gewalt und Zerstörung verbunden ist. [→S.24]

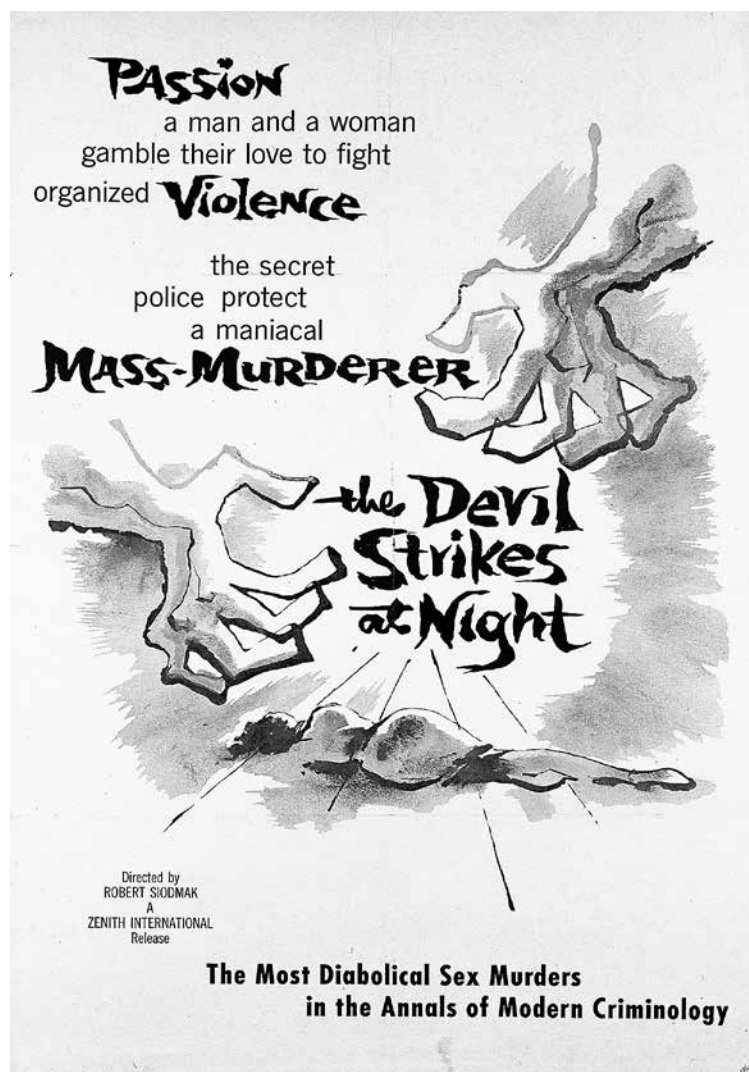
Das polnische Plakat von Gebrauchsgrafiker Wiktor Górka (1922–2004) spielt mit religiösen Motiven. Wie der Abdruck eines Gesichts wird hier auf einem weißen Frauenkleid das ‚Böse‘ als bedrohliche Maske visualisiert. Die Darstellung erinnert an das legendäre Schweiß Tuch der heiligen Veronika, das das Gesicht Jesu abbilden sollte. Das hier verwendete *vera icon* fungiert im katholischen Polen als Zeichen für Wahrheit. [→S.262]

Auf dem US-amerikanischen Plakat sind es zwei tierklauen-ähnliche Hände, die einen liegenden Frauenkörper bedrohen. Der Werbetext kombiniert das im Film nur angedeutete Liebesverhältnis zwischen Kommissar und Assistentin mit dem Stoff eines politischen Thrillers. Aus dem politischen Film wurde in der Kinowerbung ein Liebesdrama mit zwei Helden. Dabei hatten nordamerikanische Filmkritiker ein Jahr zuvor noch die zeithistorischen Bezüge von *The Devil Strikes at Night* betont. Beim Wettbewerb um den Oscar in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ war Siodmaks deutsche Nachkriegsproduktion 1958 immerhin in die Runde der letzten fünf Einreichungen gelangt.

AD

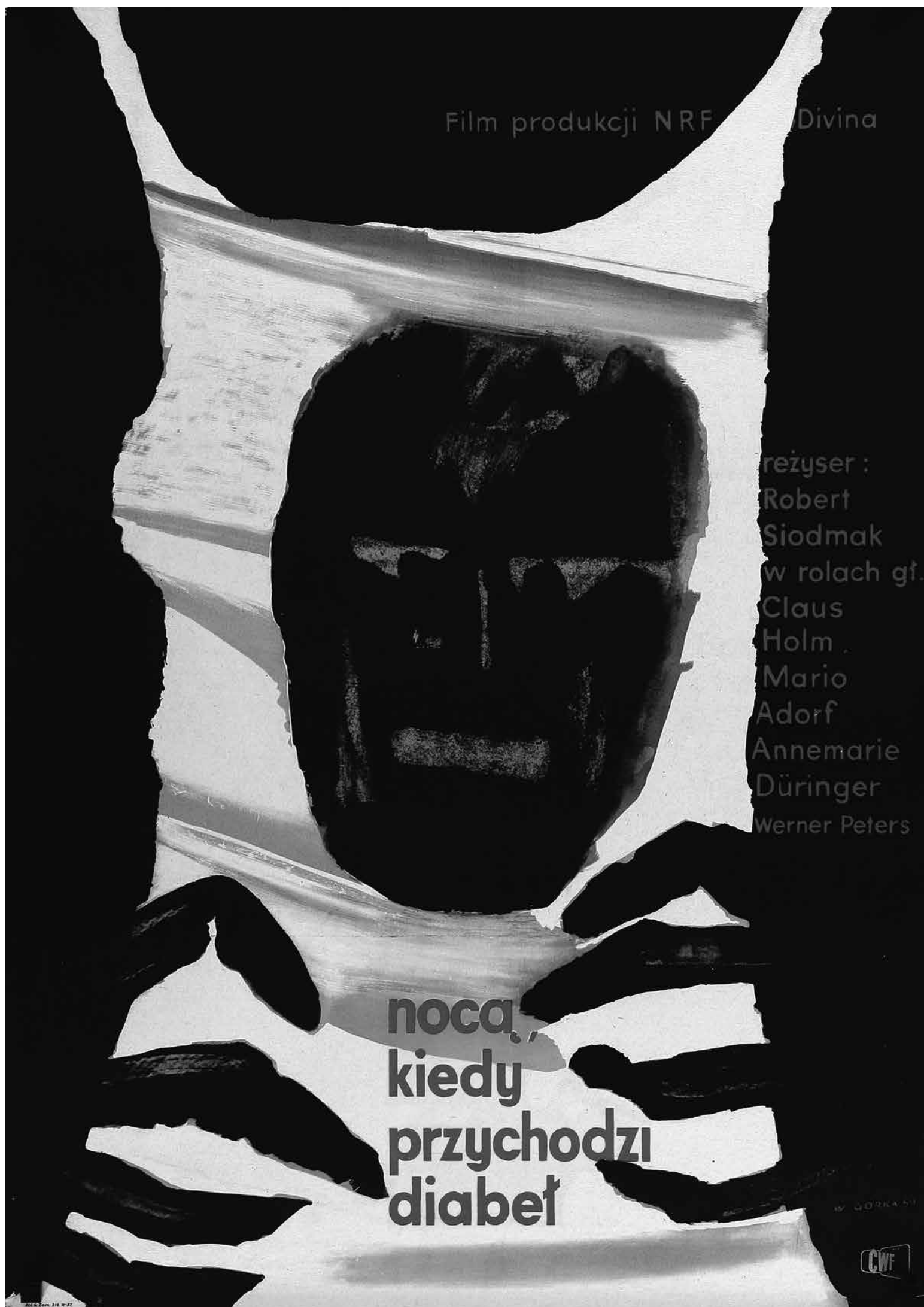


1



2

- 1 Filmprogramm „Illustrierte Film-Bühne“ für *Nachts, wenn der Teufel kam*, Foto und Grafik: unbekannt, Bundesrepublik Deutschland 1957, 21,0 × 14,8 cm, Sammlung Axel Doßmann; Foto: Jonas Zilius, 2015.
- 2 *The Devil Strikes at Night*, USA 1958, Grafik: unbekannt, ca. 104 × 68 cm; © Image Courtesy: Hershenson / Allen Archive



Nocą, kiedy przychodzi diabeł, Polen 1959, Grafik: Wiktor Górka, 84 × 58 cm