

Irmbert Schenk (Hg.)

AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR) 2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2551>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schenk, Irmbert (Hg.): *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)* (2012). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2551>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

54/55

Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz-B. Heller und Angela Krewani
Gast-Herausgeber dieser Ausgabe: Irmbert Schenk

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 54/55, Jahrgang 2012

Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Sonja Ziemann in SCHWARZWALDMÄDEL (R: Rolf Deppe, 1950)
Abbildungsnachweise: Beitrag Sarah Kordecki: Abb. 1–3 © Deutsche Kinemathek
Berlin; alle anderen Abbildungen Screenshots der Autoren bzw. © Archiv
Irmbert Schenk

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr
Einzelheft € 9,90 / Doppelheft € 16,90
Jahresabonnement € 25,-
Bestellungen an den Verlag
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: Druckhaus Marburg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-653-9

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	5
<i>Knut Hickethier</i> Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren Perspektiven und Fragestellungen	12
<i>Andreas Kötzing</i> Eine Zensur findet nicht statt? Zur Geschichte des Interministeriellen Ausschusses für Ost-West-Filmfragen	24
<i>Heinz-B. Heller</i> Verstümmelt, verboten, verdrängt Rezeptionsaspekte des internationalen Films im westdeutschen Kino der 1950er Jahre	34
<i>Francesco Bono</i> Der (west-)deutsche Film der 1950er Jahre aus italienischer Perspektive	47
<i>Irmbert Schenk</i> BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel	62
<i>Jonas Wegerer</i> «Kerle haben die Amerikaner!» Die Rezeption des Western in der BRD der 1950er Jahre	78
<i>Sarah Kordecki</i> Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre	89
<i>Gerhard Lüdeker</i> Zwischen Schwank und Drama Emotionslenkung, Erinnerungsarbeit und Gesellschaftskritik in der Filmtrilogie 08/15	106

Stefanie Mathilde Frank

**Von Verfremdung zur Vergötterung: MÄDCHENJAHRE
EINER KÖNIGIN (1934/1956)**

Remakes in den 1950er Jahren

120

Günter Agde

«Unmittelbar – und gerade jetzt!»

Gerhard Kleins Filmarbeit am Beispiel des DEFA-Films

BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (1957)

133

Wolfgang Mühl-Benninghaus

Deutsch-deutsche Unterhaltung im Nachkriegsdeutschland

145

Peter Hoff

«Damals war alles so schön...»

DDR-Fernsehunterhaltung in den 1950er Jahren

155

Matthias Steinle

«Recycelte Nazis versus Baedeker prämierte Baudenkmäler»

Geschichtsbilder im Kalten Krieg: die Reihen ARCHIVE SAGEN AUS
(DEFA) und MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH (SFB)

170

Literatur zu Medien in den 1950er Jahren

184

Autorinnen und Autoren

190

Vorwort des Herausgebers

Medien in den 1950er Jahren der alten Bundesrepublik sind Teil der Entfaltung von Massenkultur in einer neuen und beschleunigten Dimension, nachdem diese bereits während der NS-Zeit einen entscheidenden Formationsprozess durchlaufen hatte. Auch wenn (zum Beispiel im Filmbereich) zunächst noch Formen und Inhalte aus dem Dritten Reich weitergeführt werden, so entsteht spätestens zur Hochzeit des Wirtschaftswunders eine Allgegenwärtigkeit massenkultureller Erscheinungen, deren Zirkulation unaufhaltsam zunimmt und die in ihren populärkulturellen Ausformungen alle gesellschaftlichen Lebensbereiche betrifft. Hiermit ist der ebenso oktroyierte wie bereitwillig adaptierte *American way of life* mit seinen Formen der kulturellen und allgemeinen Konsumorientierung endgültig in der westdeutschen Gesellschaft verankert. Die zeitgenössischen Abwehrhaltungen kämpfen dagegen an mit der Beschwörung des Schismas von Kultur und Zivilisation und geraten unaufhaltsam in die Verliererrolle – wie die meisten «Abwehripädagogen» und «Medienapokalyptiker», die bei jedem Medienwechsel und der Verurteilung des jeweils neuen Mediums der Entwicklung hinterherlaufen.

Diese massenkulturelle Dynamik ist Teil der umfassenden *Modernisierungsprozesse* in den 1950er Jahren der BRD, die technologischer, ökonomischer und sozialstruktureller Art sind und sich nicht nur auf der Makroebene von Geschichte, sondern auch konkret in der alltäglichen Lebenswelt und dem Bewusstsein der Menschen niederschlagen. Dass diese in solcher Massierung bislang unbekanntem Prozesse gesellschaftlicher Veränderungen ideologisch gerahmt sind durch die *Restoration* der sogenannten Adenauer-Ära – Repression alternativer Gesellschaftsentwürfe, kaum stattgehabte Vergangenheitsaufarbeitung und rigide Sexualmoral – bildet den zentralen Widerspruch des Jahrzehnts. Dieser muss, so meine ich, auch in die Texte und Subtexte der Medien des Jahrzehnts Eingang finden – widersprüchlich aufgespalten als Konfrontation oder häufiger vermischt und dabei mehr oder weniger harmonisiert. So wie er von den Menschen ausgehalten und ausgearbeitet werden muss – mit Hilfe der neu entfalteten Massenmedien. Und erst darüber ist auch die aktive Rolle der Medien bei der Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu erforschen; sie spiegeln diese nicht nur wider.

Der vorliegende Zeitschriftendoppelband ist den audiovisuellen Medien der 1950er Jahre gewidmet. Während die Sozialgeschichte der BRD seit geraumer Zeit immer weiter ausgearbeitet wird und dabei auch schon früh die Alltagsgeschichte ins Blickfeld geraten ist, bleibt die Mediengeschichtsschreibung nach wie vor mangelhaft und unvollständig. Das gilt für die Film- wie die Fernsehgeschichtsschreibung.

Letztere ist entweder reine Institutionengeschichte oder aber vorwiegend deskriptive Programmgeschichte, aus der beispielsweise bezüglich der Rezeption und damit der gesellschaftlichen Bedeutung des Mediums mit seiner explosionsartigen

Verbreitung in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts – über Zahlen hinaus – wenig zu erfahren ist. Allerdings ist in dieser Sekundärliteratur die Aufspaltung in hohe und niedere Kunst resp. Kunst und Triviales von geringer Wirksamkeit, weil Fernsehen als das neue Leitmedium weitgehend eo ipso in seinem massenmedialen Charakter wahrgenommen wird. Was ihm allerdings auch eine gewisse Abwertung im innerdisziplinären Werte-Ranking verschafft.¹

Anders verhält es sich mit der Film/Kino-Geschichtsschreibung. In ihr werden in der Regel Kanonbildungen hierarchischer Art vorgenommen, die durch die jeweilige Positionsnahme in bestimmten Konventionen der Betrachtung von Kunst und Massenmedien vorgegeben sind. Daraus resultieren sowohl die Auswahl der Gegenstände wie die Werturteile in den Einzelfilm-Analysen resp. Filminterpretationen (woraus Filmgeschichtsschreibung – bei Aussparung des Kinos und der realen Zuschauer – nach wie vor zumeist besteht). Das solcherart bezogene Kategoriensystem kann sich dabei an einem (mehr oder minder auratischen) Kunstwerksanspruch, an der filmästhetischen Fortschrittlichkeit oder an deren Operationalisierbarkeit für gesellschaftliche Aufklärung orientieren. Da diese Vorgehensweise üblicherweise mit dem Ideal des Autorenfilmkonzepts verbunden wird, führt sie fast zwangsläufig zum Ausschluss des Genrekinos. So taktisch nützlich das bei der Etablierung einer ernsthaften Filmkritik in den 1950er Jahren selbst oder später in den 1970er Jahren bei der Durchsetzung der universitären Film- und Fernsehwissenschaft in der BRD gewesen sein mag, so problematisch ist dabei, dass damit riesige Bereiche der Filmproduktion, die sog. Publikumsfilme, also die von Zuschauern meistgesehenen Filme ebenso wie die soziale Praxis des Kinobesuchs nicht in Erscheinung treten, weil sie nicht in den Kanon passen. Die Popularität des Mediums, der es seine Expansion am Anfang seiner Geschichte und die Bedeutung als zentrales Medium des Jahrhunderts verdankt, kommt gewissermaßen darin nicht vor.² Das hat zum Beispiel dazu geführt, dass das Hauptgenre des Jahrzehnts, der Heimatfilm, über Jahrzehnte nur abgeurteilt wurde, wenn er denn überhaupt pauschal Erwähnung fand. Erst in jüngerer Zeit ist hier eine Veränderung festzustellen, zweifelsohne im Zusammenhang der sog. kulturwissenschaftlichen Wende der (vordem rein geisteswissenschaftlichen) Film- und Medienwissenschaft, meist bei jüngeren Autoren und auffällig oft im angloamerikanischen Kulturbereich. Wobei, das sei angemerkt, solch unterschiedliche Positionsnahmen durchaus auch in den auf das westdeutsche Kino bezogenen Texten dieses Bandes durchscheinen. Dass in diesem Vorwort das übergroße Segment des populären BRD-Kinos so deutlich ins Blickfeld gerückt wird, hat auch mit der Erwartung zu tun, dass hier – im Kontext

- 1 Vgl. die Klage von Knut Hickethier über diesen Zustand: Fernsehen, Film, Fernsehfilm. Zu einem zu Unrecht vernachlässigten Bereich der Medienwissenschaft. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, H. 52, Jg. 2011, S. 47 f.
- 2 Mir scheint, dass auch das «Kulturindustrie»-Verdikt Adornos, das von 1968 bis heute virulent ist und nach wie vor oft bei vermeintlich «fortschrittlichen» Autoren die hierarchische Qualifizierung des Werte- und Objektkanons bestimmt, einiges damit zu tun hat.

der massenkulturellen und medialen Entwicklung der 1950er Jahre – in den nächsten Jahren noch viele gegenständliche wie methodische Entdeckungen gemacht werden können, während die relativ wenigen «künstlerisch» herausragenden Filme bereits hinreichend selektiert zu sein scheinen.

Für die Filmgeschichtsschreibung der DDR scheinen auf den ersten Blick solche Parameter unbrauchbar zu sein. Hier war Film-Kino von Anfang an als künstlerisches Medium Teil der Staatsdoktrin und Mittel zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaft. Die Fragestellung geht hier nicht um die kapitalistische Verwertung der Massenkultur, sondern um die Abhängigkeit der Filmarbeit von Partei und Staat. Es hat den Anschein, als ließe sich die Spielfilmgeschichte der DDR, also die DEFA-Geschichte, als eine Art Schiffschaukelbewegung beschreiben, in der die «Filmkunst» zu thematischen und filmformalen Höhenflügen ansetzt, wenn politisch und ideologisch in einer Tauwetterperiode die Zügel locker liegen. Bis dann die nächste Filmkonferenz, die nächste Herrscher-Ablösung oder das nächste ZK-Plenum mit entsprechender politisch-ästhetischer Dogmatik und praktischen Sanktionen mehr oder weniger abrupt die Bewegung abbremst. Dass nichtsdestotrotz in dieser Form der gesellschaftlichen Verankerung der Filmproduktion in den 1950er Jahren in der DDR weitaus mehr filmästhetisch und politisch «fortschrittliche» Filme entstanden sind als in der BRD, steht außer Frage. Zu hinterfragen wäre eher die Seite der Rezeption – in zweierlei Hinsicht. Zum einen innerhalb der zugrundeliegenden Kanonbildung: Haben diese in der Geschichtsschreibung herausgehobenen Filme tatsächlich gesellschaftliche «Wirkung» über die Affirmation des ideologisch Vorgegebenen und von oben Gewünschten hinaus gezeitigt oder soll dies den abgesetzten oder verbotenen Filmen vorbehalten bleiben? Zum anderen außerhalb des Kanons: Wie steht es um die anderen DEFA-Produktionen und die zahlreichen (auch aus der BRD) importierten Filme, die die Kinos gefüllt haben? Wie steht es überhaupt mit den Zuschauern und ihrer Ingebrauchnahme von Film und Kino in ihrer Lebens- und Alltagspraxis in der DDR?

Dieses Doppelheft des *Augenblick* präsentiert keine systematische Darlegung der audiovisuellen Medien der 1950er Jahre. Hier werden vielmehr Blitzlichter auf unterschiedliche, gleichwohl symptomatische Erscheinungen von Film und Fernsehen geworfen. Sie sollen dazu beitragen, die angesprochenen Lücken und Mängel an Gegenstandserarbeitung und Methodologie ein bisschen aufzufüllen.

Knut Hickethier zeichnet in seinem Beitrag einen Überblick über die Medienentwicklung der 1950er Jahre in der Bundesrepublik und benennt dabei nicht nur den aktuellen Forschungsstand, sondern vor allem die Forschungsdefizite und die Desiderata der Geschichtsschreibung zu den Einzelmedien. Sein Postulat geht jedoch insofern darüber hinaus, als er eine Zusammenschau der Geschichte der Einzelmedien, eine «intermediale Geschichte der Medien» fordert, da sich die einzelnen Medien gerade ab den 50er Jahren immer stärker in gegenseitiger Abhängigkeit und Wechselwirkung entfaltet haben.

Andreas Kötzing beschreibt die Geschichte und Funktionen des sog. Interministeriellen Ausschusses, der – eigentlich illegal, weil ohne rechtlich haltbare Grundlage – über die Einfuhr und Aufführung osteuropäischer Filme und damit auch aller DDR-Filme in die Bundesrepublik entschied. Anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht er die Verfahrenspraxis und die Auswirkungen der vorgenommenen Einschnitte und Verbote. Beleuchtet wird auch die unfreiwillige Kehrseite dieser Zensur: Eingeweihte Zuschauer konzentrieren ihr Interesse als positive Vorerwartung auf eben diese Filme. Auch Heinz-B. Heller erwähnt die von dem Ausschuss ausgehende Zensur als wichtigen Eingriff in die bundesrepublikanische Filmlandschaft der 1950er Jahre, wozu die tiefgreifend zensorische Funktion der Freiwilligen Selbstkontrolle kommt. Dabei geht es ihm spezifisch um die extrem verzögerte Rezeption internationaler Bewegungen der filmästhetischen Avantgarde in der BRD, vom Neorealismus über den französischen Vorkriegsfilm zum sog. sowjetischen Revolutionsfilm, aber auch zahlreichen weiteren Beispielen aus der Filmgeschichte. Ursache dafür ist eine Mischung aus filmökonomischen, politischen und ideologischen Bedingungen, die in einer geringen kulturellen Wertschätzung des Mediums Film in einer restaurativen Öffentlichkeit münden. Dass viele dieser Filme zwar spät aber doch überhaupt öffentlich gemacht werden, ist ein Verdienst des Fernsehens. Dies wie allgemein die Funktion des Fernsehens bei der Modernisierung des Films der 1950er Jahre ist noch zu erforschen. Francesco Bono beschreibt erstmalig umgekehrt den Blick von außen auf das bundesdeutsche Kino. Werden in der Rezeption durch die italienische Filmkritik anfangs, vor allem bezogen auf die Trümmerfilme, noch weitergehende Erwartungen an die Geburt eines originalen westdeutschen Kinos geknüpft, so wird dieser Vertrauensvorschuss mit Fortschreiten des Jahrzehnts aufgebraucht. Die in Italien oft linken Kritiker synchronisieren die in ihren Augen ästhetisch niederrangigen Filme mit der politisch-ideologischen Ausrichtung der Bundesrepublik und gelangen so zu teilweise vernichtenden Urteilen – anders als bei vielen DEFA-Filmen. Der Beitrag informiert zugleich über den wirtschaftlichen Erfolg bzw. Misserfolg der Exporte, wobei indirekt deutlich wird, dass zentrale Genres wie der Heimatfilm oder Komödien – im Gegensatz zum Kriegs- und Kriminalfilm – kaum exportiert werden konnten.

Mein eigener Beitrag versucht, die Zuschauer der meistgesehenen Genres in ihr Recht zu setzen – entgegen der Aburteilung der Filme (und damit auch der Zuschauer) in der Filmgeschichtsschreibung als ästhetisch minderwertig, ideologisch reaktionär und psychologisch regredient. Entsprechend dem Ansatz, den Komplex Film-Kino in seinem massenkulturellen Funktionszusammenhang ernst zu nehmen und ihn der Dynamik der Modernisierung und dem Widerstreit der Restauration zu subsumieren, liefern die Filme den Zuschauern Vorlagen zur Konfliktbearbeitung in ihrer Lebenswirklichkeit, sichern ihnen gewissermaßen das Überleben in harten Zeiten. Dem Kino kommt dabei als Ort sozialer Praxis eine eigenständige Bedeutung zu – jenseits und zusätzlich zu den Filmen. Jonas Wegerer untersucht die Rezeption des Western in der BRD. Indem er die durch den Krieg verursachte

Zeitdifferenz von zehn und mehr Jahren zwischen Produktion und deutschem Abspiel und historische Ausdifferenzierungen der präsentierten Western-Mythologie im Verhältnis zur BRD-Rezeption ab 1949 beschreibt, stellt er fest, dass die deutschen Zuschauer dieses außerordentlich beliebten Genres weniger am originären amerikanischen Mythos des Westerner interessiert sind, als vielmehr an einer (Re-)Konstruktion auf Grund ihrer eigenen Lebenssituation. Er bestimmt das Kino der 50er Jahre als «Ort der Suche nach Identität» und zeigt, wie diese Filme als Orientierungshilfen in Gebrauch genommen werden in der Krise der Männlichkeit und den Versuchen einer «Remaskulinisierung». Sarah Kordecki greift die Entfaltung der Massenkultur und die Medialisierung in den 50er Jahren auf und analysiert, ob und wie dieses Phänomen im kinematografischen Hauptgenre, dem Heimatfilm, abgehandelt wird. Hatten im Krieg die Verknüpfung von Film und Radio in der filmischen Inszenierung eine propagandistische Sonderrolle als Verbindung von Front und Heimat gespielt, so nimmt der Heimatfilm diese mediale Verknüpfung wieder auf, allerdings jetzt als innerfilmische Befassung mit den aktuellen Veränderungen des Mediensystems und den neuen Kommunikationsverhältnissen. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts findet dabei auch eine Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium Fernsehen statt.

Gerhard Lüdeker wendet sich einem filmischen Genre zu, das Mitte des Jahrzehnts einen überraschenden Boom erfährt: dem Kriegsfilm. Anhand der auffälligen Genremischung der drei Teile von 08/15 zwischen Militärschwank und Erinnerungsdrama untersucht er, wie dort den Zuschauern unterschiedliche Strategien der Bewältigung der NS-Vergangenheit und erfahrener Traumata angeboten werden. Nicht zuletzt dieser Mischung verdanken die Filme ihre grundsätzliche Polysemie: Sie greifen die Ängste vor der Konfrontation und die Wünsche nach Verdrängung auf und apostrophieren doch zugleich eine Kritik an den politischen und ideologischen Verhältnissen der Gegenwart. Stefanie Mathilde Frank widmet sich einem filmgeschichtlichen Phänomen, das gerade in den 1950er Jahren eine Blütezeit erlebte und das bislang ebenfalls kaum erforscht ist: den Remakes. Auffällig ist, dass es sich zumeist um die Neuverfilmung von Vorlagen aus der NS-Zeit handelt. Anhand der beiden fast textgleichen Filme MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN von 1936 und 1954 arbeitet sie deren inszenatorische Unterschiede im Zusammenhang ihrer Einbettung in den je zeitgenössischen Kontext heraus, wobei das formale wie inhaltliche Pathos von 1954 mit seiner Verklärung historisch ferner (und endgültig vergangener) Zeiten auffällig in Erscheinung tritt. Günter Agde befasst sich mit einem der Schlüsselfilme der DEFA-Produktion der 1950er Jahre: BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER. Der Film, der in einer Tauwetterphase der DDR kurz nach dem BRD-Film DIE HALBSTARKEN und den US-Jugendfilmen entstand, orientiert sich in der Abbildung der Alltagsrealität von Jugendlichen in Berlin-Ost eng an Vorbildern des italienischen Neorealismus. In der DDR wird er – wie der Neorealismus selbst – von den Partei- und Kulturoberen massiv kritisiert, weil seine Darstellung der Jugendlichen nicht dem Stand der sozialistischen Entwicklung der DDR ent-

spreche, in der BRD sieht der Interministerielle Ausschuss den Westen diffamiert und verbietet zunächst den Import. Erstaunliches Resultat einer differenzierten Rekonstruktion der DDR-Rezeption ist, wie immer nur politisch-ideologisch argumentiert wurde und wie wenig die herausragenden ästhetischen Neuerungen des Films wahrgenommen wurden, darunter die konzeptionelle Nähe Gerhard Kleins zu zentralen Elementen von Bertolt Brechts Theaterarbeit.

Wolfgang Mühl-Benninghaus untersucht die historischen Bedingungen für Unterhaltung in beiden deutschen Staaten, die für die Anfangszeit durchaus zu Übereinstimmungen in den Vorstellungen wie der Praxis führen. In der BRD wird dann in den theoretischen Äußerungen die Angst vor der «Vermassung» der Kultur durch den Rundfunk bestimmend, wogegen normativ Abwehrmaßnahmen gefordert werden. Unterhaltung soll im Sinne des bürgerlichen Kulturideals «ästhetisch-erzieherisch» wirken. In der DDR sollen Unterhaltungssendungen wie Medieninhalte insgesamt – an die Arbeiterkulturbewegung des Kaiserreichs und der Weimarer Republik anknüpfend – als Werbemittel für das politische Ziel, den Aufbau des Sozialismus, fungieren. In beiden Staaten setzen sich trotzdem immer wieder der «Eigensinn» von Unterhaltung und damit die entsprechenden Bedürfnisse der Menschen durch. Peter Hoff beschreibt den Aufbau des DDR-Fernsehens in der ersten Hälfte der 1950er Jahre anhand einer Darstellung der Entwicklung des Unterhaltungssektors. Er macht im Rückgriff auf frühe Dokumente deutlich, dass Unterhaltung zunächst nicht eingeplant war, sich dann aber in der Ableitung aus Zuschaueransprüchen entwickelte. Sie bleibt wie das Gesamtprogramm des Fernsehens eingefügt in die politisch-ideologischen Erziehungsziele des Fernsehens und zeichnet sich – mehr als das zeitgleiche West-Fernsehen – besonders durch ihre Nähe zu den Zuschauern vor allem in den vielen live-Formaten aus. Matthias Steinle behandelt die mediale Auseinandersetzung mit dem je anderen deutschen Staat im Kalten Krieg. In der Dokumentarfilmreihe ARCHIVE SAGEN AUS (DEFA) werden in der Art dokumentarischer Kompilationsfilme zentrale Gründungsprobleme der BRD hinterfragt, verdeutlicht vor allem durch die personale Kontinuität mit dem Dritten Reich bei Politikern, Wirtschaftleuten und Militärs. Die propagandistische Antwort aus der BRD ist vergleichsweise verhalten, was mit der Verdrängung der NS-Zeit und der Stunde-Null-Legende zu tun hat. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts übernimmt das Fernsehen diese Funktion. Sie wird am MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH des SFB untersucht, das in Kooperation mit dem Bonner Ministerium für Gesamtdeutsche Fragen realisiert wird. In einer Mischung aus ahistorischem Kulturfilm und aktueller Reportage sollen der Totalitarismus des kommunistischen Systems und die Mangelversorgung der DDR angeprangert werden.

In den hier präsentierten «Blitzlichtern» zur Film- und Fernsehgeschichte der 1950 Jahre ist keine Gleichgewichtung zwischen Film und Fernsehen oder zwischen Ost und West beabsichtigt (wobei das West-Übergewicht zweifelsohne auch der Herkunft des Herausgebers geschuldet ist). Vertreten sind sowohl Beiträge älterer

wie Beiträge junger Autoren. Diese altersmäßige Ausbalancierung allerdings ist beabsichtigt, soll sie doch vor allem jüngere Medienwissenschaftler anregen, sich eingehender mit den 1950er Jahren zu beschäftigen. Auf dass die umfangreichen medienwissenschaftlichen Desiderata bezüglich dieses für die Medienentwicklung Deutschlands bis heute so entscheidenden Jahrzehnts immer weiter und differenzierter aufgefüllt werden.

Irmbert Schenk

Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren

Perspektiven und Fragestellungen

Einleitung

Nach einer kurzen Phase der unmittelbaren, noch stark von der alliierten Politik beeinflussten Nachkriegszeit haben die 1950er Jahre die Grundlagen geschaffen für das Mediensystem der Bundesrepublik. Für die Mediengeschichtsschreibung, die sich der Zeitgeschichte verpflichtet fühlt, weil sie ihren Ausgangspunkt in der Geschichte der technisch-apparativen Medien hat, bedeutet dies, dass es um die Sichtung eines Jahrzehnts geht, in der aus dem Neben- und Gegeneinander der verschiedenen Medien verstärkt ein Miteinander wurde. Diese Medienverflechtung wurde von der zeitgenössischen Medienpublizistik noch nicht gesehen.

Für viele Medienwissenschaftler waren die 1950er Jahre eine «bleierne Zeit», emotionale «Hungerjahre», wie die Filmemacherin Jutta Brückner einen eigenen Film über diese Zeit überschrieb. Es war die als «muffig», «verstockt» und «bigott» geltende «Adenauer-Ära», die aber dann doch auch vieles Andere möglich machte, in der sich doch auch vieles ankündigte, was später dann zum Indiz gesellschaftlicher Veränderungen wurde. Straßenschlachten nach einem Rock'n'Roll-Film mit Bill Haley in vielen bundesdeutschen Großstädten, aber auch Fernsehfilme, die sich mit Wehrmachtsdesertion (1954 UNRUHIGE NACHT, erst 1958 dann auch in einer prägnanteren Kinoversion) und mit der Darstellung des Holocaust (Hans Scholz: AM GRÜNEN STRAND DER SPREE 1960) beschäftigten.

Die Ambivalenz der 1950er Jahre

Die Medien waren nicht nur Erfüllungsgehilfen einer konservativen Gesellschaft, sondern auch Katalysatoren für etwas Neues. Was nur als Symptom auf der Medienoberfläche sichtbar wurde, war gleichzeitig durch strukturelle Veränderungen bestimmt. Sieht man die Medien in den 1950er Jahren insgesamt, ist dominant, dass das staatliche Medienhandeln abgelöst wurde durch ein öffentlich-rechtliches, dass die Medien (nicht nur die Presseorgane einiger oppositioneller Zeitungsverleger, sondern eben auch Rundfunkinstitutionen, die mit öffentlichen Mitteln unterhalten wurden) auch die Regierung kritisieren konnten und dass für die Bundesrepublik Deutschland ein neues Verständnis von Öffentlichkeit konstitutiv wurde.

Diese Rundfunkunternehmen (Radio und Fernsehen) stellten sich als nicht-staatliche Instanzen dar, die über einzelne Interessengruppen und Parteien hinweg informierten und auch bewerteten. Zwar war dies nicht unumstritten, wie sich 1962 mit der *Spiegel*-Affäre und den Konflikten um die Fernsehsendung *Panorama* zeigte, doch war dies ein Moment von neuer «Gouvernance» das sich – wenn auch noch zögernd – zu etablieren begann. Selbst innerhalb von Radio und Fernsehen – selbst in dem von Gerhard Eckert, dem publizistischen Akteur des kommerziellen Fernsehens, verteufelten «öffentlich-rechtlichen Monopol» – waren diese Rundfunkinstanzen immer polyphon, war eine Vielstimmigkeit in den Meinungen vorhanden, und gerade dies machte sie ja so geeignet, ein Forum für die demokratische Gesellschaft zu sein, auf dem eben Demokratie praktiziert wurde und das damit auch ein demokratisches Regierungshandeln erst ermöglichte.

Es geht um eine Neubestimmung einer Zeit und um die Einordnung einer Zeit in die vorhandenen mediengeschichtlichen Rahmen. Für den «medienkulturellen Kern» der Zeit hat Werner Faulstich in einem Sammelband zur *Kultur der 50er Jahre* als Kennzeichen das Auftreten einer «internationalen Kultur der Sieger» konstatiert, die zu einem «Prozess der «Diversifikation von Lebensstilen und Teilkulturen» geführt habe, «der sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhundert kontinuierlich und immer stärker gesellschaftsprägend fortsetzen sollte. Doch dies gilt nur für die Bundesrepublik, die Kultur der Sowjetunion erlangte für die DDR nie die gleiche Prägung wie die Kultur der USA für die Bundesrepublik. Für diese waren die Medienentwicklungen der 1950er Jahre der Beginn der Globalisierung»,¹ und die Medienkultur wurde in diesem Prozess zum «Motor des gesellschaftlichen Wandels».² Doch die Triebkräfte der Veränderung waren eher verdeckt wirksam, waren, wie Axel Schildt und andere dargestellt haben,³ unter dem Aspekt des gesellschaftlichen Wandels eher unterschwellig wirksam. Neue Sichtweisen auf ein Jahrzehnt sind also gefragt.

Die Medien in den kulturgeschichtlichen Darstellungen der Epoche

Einige punktuelle Einblicke in die Forschungen zu den 1950er Jahren sollen Einsichten in die Struktur unseres Wissens über die Zeit liefern. Zum einen gibt es die Darstellungen, die einen besonderen Aspekt hervorheben: Die Design und Formgeschichte wie bei Paul Maenz,⁴ die Konsumgeschichte wie bei Michael Wildt⁵ und

1 Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 50er Jahre*. München: Fink 2002, S. 8.

2 Ebd.

3 Vgl. Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians 1995; Schildt, Axel/Sywottek, Arnold (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn: Diederich 1993.

4 Paul Maenz: *Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts*. Stuttgart: Hatje 1978.

5 Michael Wildt: *Vom kleinen Wohlstand. Eine Konsumgeschichte der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

Arne Andersen,⁶ die Geschichte einer Jugend und des Alltags wie bei Götz Eisenberg und Hans-Jürgen Linke,⁷ oder die Kunst- und Ästhetikgeschichte wie bei Thomas Zaunschirm.⁸ Bei ihnen bleibt die Frage nach den Medien eher peripher. Zum anderen sind die kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen heranzuziehen, wie sie über die 1950er Jahre vorgelegt wurden, von Jost Hermand⁹ über Hermann Glaser¹⁰ bis zu Wolfgang Benz.¹¹ Sie leiden darunter, dass sie nur additiv vorgehen und zu den jeweiligen Medien meist nur kappe Einzelbeschreibungen liefern. Sie sind oft auch von verschiedenen Autoren verfasst, die sehr unterschiedliche Perspektiven auf die Zeit werfen und damit kein konsistentes Bild der Medien dieser Dekade liefern. Ist der Begriff der Mediengesellschaft, für die in den 1950er Jahren der Grund gelegt wurde, überhaupt berechtigt, wenn in den allgemeinen Geschichtsdarstellungen die Epochendarstellungen sich daran gar nicht orientieren und den Medien allenfalls das Merkmal eines akzidentiellen Bausteins innerhalb der historischen Darstellung zuweisen?

Die konsequenteste Darstellung hat der Zeithistoriker Axel Schildt mit seinem Buch *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und <Zeitgeist> in der Bundesrepublik der 50er Jahre* vorgelegt, und hier gehört natürlich auch der vorangegangene, von Schildt und Arnold Sywottek herausgegebene Sammelband *Modernisierung im Wiederaufbau* mit dazu. Schildt vertritt die These einer ambivalenten historischen Entwicklung in diesem Jahrzehnt: Die Dekade sei von einem Wiederaufbau geprägt, der als eine Modernisierung der Wirtschaft mit alten Mitteln zu verstehen sei, als eine politische Erneuerung mit restaurativem Anstrich und sozialen Veränderungen, die in Richtung auf eine Konsumgesellschaft zielten. Beide Darstellungen von Schildt und Schildt/Sywottek stellen heute die wichtigsten Grundlagen für eine neue Einschätzung der 1950er Jahre dar.

Für Schildt manifestiert sich die Veränderung in den 1950er Jahren im Zusammenprall zweier Zeitalter, im «Beginn des Fernsehzeitalters» und gleichzeitig im «Höhepunkt und Ende des Radio-Zeitalters». Der Epochenbruch findet also innerhalb der Rundfunkmedien statt, die Umgewichtung in der Medienhierarchie wird zum Ausdruck einer in den 1950er Jahren stattfindenden Modernisierung von Kultur und Gesellschaft.

6 Arne Andersen: *Der Traum vom guten Leben. Alltags und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*. Frankfurt/M./New York: Campus 1997.

7 Götz Eisenberg/Hans-Jürgen Linke (Hrsg.): *Fünfziger Jahre*. Gießen: Focus 1980.

8 Thomas Zaunschirm: *Die fünfziger Jahre*. München: Heyne 1980.

9 Jost Hermand: *Kultur im Wiederaufbau*. München: Nymphenburger 1986.

10 Hermann Glaser: *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (3 Bde.).

11 Wolfgang Benz (Hrsg.): *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer 1989 (4 Bde.).

An neueren Arbeiten sind hier die Arbeit von Werner Faulstich über die *Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*¹² zu nennen sowie der von Harro Segeberg herausgegebene Band *Film im Zeitalter Neuer Medien I. Fernsehen und Video*.¹³

Übergänge in die Modernisierungen

Modernisierung ist das Schlüsselwort für die Beschreibung der Veränderungen, die eben nicht erst in den 1960er Jahren stattfanden, sondern bereits in den 1950er Jahren begannen und zu Verwerfungen führten und damit den in den 1960er Jahren offensichtlich gewordenen Kulturbruch vorbereiteten.

Das Kino passt in dieses Modell der kulturellen Modernisierungen offensichtlich nicht hinein. Dabei verschränken sich in diesem Jahrzehnt Höhepunkt und Ende des Kinozeitalters und Beginn eines neuen Filmzeitalters (das sich dann auch des Mediums Fernsehen bedient), so ließe sich analog zu Schildt formulieren, zu einem Paradigma der neueren zeitgeschichtlichen Betrachtung für die audiovisuellen Medien der 1950er Jahre. Doch eine solche Perspektive lag bisher offensichtlich nicht nahe.

Häufig ist von einer Amerikanisierung Deutschlands die Rede, weil die Orientierung in vielen Bereichen von Wirtschaft, Politik und Kultur, aber noch mehr von Alltag und Lebensweise auf den *american way of life* hin bedeutsam wurden: Coca Cola als Symbol einer neuen amerikanisierten deutschen Kultur. Dennoch erscheint es richtiger, hier nicht von einer ‚Amerikanisierung‘ sondern mit Doering-Manteuffel von einer «Westernisierung» (*westernization*)¹⁴ zu sprechen. Denn es hat nicht nur eine Orientierung hin auf Amerika gegeben, sondern auch auf die französische und britische Kultur, wie es überhaupt zu einer kulturellen Öffnung hin zum westlichen Ausland kam.

Dies gilt gerade auch für das Fernsehen. Denn vor allem im journalistischen Bereich kam es schon in den Anfängen des NWDR-Fernsehens zu einer verstärkten Ausrichtung auf das britische Fernsehen, das von seiner öffentlich-rechtlichen Konstruktion her ohnehin Vorbild für die Konstruktion der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik gewesen war. Die Affinität Hamburgs (als Hauptsitz des NWDR) zu allem Britischen und der Einfluss der britischen Besatzungsmacht auf die Entstehung des NWDR führten zudem dazu, dass auch in Programmfragen die BBC vielfach die erste Adresse bei einer Orientierungssuche des Nachkriegsfernsehens

12 Werner Faulstich: *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Fink 2012.

13 Harro Segeberg (Hrsg.): *Film im Zeitalter Neuer Medien I: Fernsehen und Video*. München: Fink 2011.

14 Vgl. Anselm Doering-Manteuffel: *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, sowie ders.: «Westernisierung: Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre». In: Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers (Hg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg: Christians 2000, S. 311–341.

darstellte. «Westlichkeit» war eher eine Ausrichtung, die die gesamte Freizeitkultur betraf, «Westbindung» die politische und soziale Orientierung, die der bundesrepublikanischen Politik eingeschrieben war.

Die Fernsehmacher waren von Anfang an daran interessiert, dass ihre Sendungen nicht als bloße Derivate des amerikanischen oder britischen Fernsehens erschienen. Dass es für viele Sendungen britische Vorbilder gab, vieles auch einfach nachgebaut war, wurde im Erscheinungsbild der Sendungen eher kaschiert. Es ging darum, das Programm des «Deutschen Fernsehens» als ein deutsches Angebot zu präsentieren und die in den USA oder England gesehenen und als verwendbar erachteten Ideen den deutschen Zuschauererwartungen anzupassen, sie in deutsche Präsentationsgewohnheiten zu integrieren. Selbst dort, wo das Fernsehen sich am deutlichsten auf amerikanische Vorbilder bezog – in der Unterhaltung der Quizspiele – standen die Moderatoren für eine Adaption der amerikanischen Vorbilder. Peter Frankenfeld konnte zwar als Showmaster mit seinem karierten Jackett durchaus für eine amerikanisierte Form des Show-Business gelten, doch war er zugleich ein volkstümlicher Entertainer mit einem Hang zum derben Witz und stellte sich damit in eine kleinbürgerlich-proletarische Form deutscher Unterhaltungstradition.¹⁵

Alte Vorurteile und neue Perspektiven

Das Urteil über das Kino der 1950er Jahre ist in der Filmgeschichtsschreibung merkwürdig einhellig: Die Filmwirtschaft der Zeit gilt als durchgehend krisenhaft, zersplittert, unterkapitalisiert, künstlerisch trivial und im internationalen Maßstab als völlig belanglos. Sie galt und gilt heute vielfach noch als Ausdruck einer dumpfen restaurativen Zeit. Erst mit dem Jungen deutschen Film, dem Oberhausener Manifest von 1962 zeichnete sich für die Filmgeschichte ein Lichtblick ab, von hier ab wurde in späteren Darstellungen neu gezählt. Viele Epochenenteilungen setzten hier einen Einschnitt, auch wenn sich eine Veränderung in den Kinos auf der Ebene der Filme allenfalls erst vier Jahre später mit den ersten Filmen der Oberhausener zeigt.

Sieht man nach den Urteilen und Beschreibungen, so lässt sich eine deutliche Veränderung der Bewertung des 1950er Jahre-Kinos bereits am Ende des Jahrzehnts und zum Anfang des neuen, der 1960er Jahre, ausmachen. Der Kritiker Rolf Becker war schon 1959 in «Kummer über so viel Schlechtes» im deutschen Kino verzweifelt.¹⁶ Walther Schmieding beklagte 1961 melancholisch «die künstlerische Bedeutungslosigkeit» des deutschen Films;¹⁷ Joe Hembus bezeichnete ihn im glei-

15 Vgl. Knut Hickethier: Das Fernsehen – Vehikel der Amerikanisierung oder Agentur der Modernisierung. In Lars Koch (Hrsg.): *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der west-deutschen Kultur 1945–1960*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 111, 128.

16 Becker, Rolf: Versuche, wesentlich zu werden. Zeitkritik im deutschen Film. In: *Der Monat* 1959, H. 130, S. 70–78, hier: S. 71.

17 Schmieding, Walther: *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Löning 1961, S. 10.

chen Jahr polemisch als «banal», «altmodisch» und als ein «Abfallprodukt».¹⁸ Heinz von Cramer äußerte sich nur verächtlich über den «kommerziellen Wechselbalg, Spottgeburt aus Dreck und D-Mark, eine Konkursleiche» ein Jahr darauf.¹⁹ Von einer «künstlerischen Misere» sprach etwas gewählter, aber nicht weniger entschieden Enno Patalas in seiner Zeitschrift *Filmkritik*²⁰ und als «proletarisch-infantiles Vergnügen» verhöhnte der Kritiker Urs Jenny noch 1967 den Film der 1950er Jahre.²¹

Die Reihe der Urteile lässt sich fortsetzen, sie reicht bis zu Klaus Kreimeiers Darstellung des Kinos der 1950er Jahre von 1985²² und zu Thomas Elsaesser von 1989.²³ Erstaunlich fest ist das Urteil und erstaunlich kontinuierlich. Es stammt von einer Ende der 1950er Jahre angetretenen jungen Kritikergarde, die den Film verändern wollte, die das Mittel der publizistischen Kritik zur Einflussnahme nutzten. Das Urteil diente dazu, einer von der Filmproduktion bis dahin weitgehend ausgeschlossenen Filmemacher-Generation den Zugang zum Markt zu verschaffen. Die Kritik gab Schützenhilfe und dies geschah mit großem Durchsetzungsvermögen, zum einen, weil das Kino in eine strukturelle Krise geraten war und das sich rasant ausbreitende Fernsehen dem Kino das Publikum wegnahm. Zum anderen, weil die Produzenten der Altbranche nicht wirklich dagegen hielten. Doch sie hatten ohnehin nie viel von den Kritikern und von der Notwendigkeit, in den Diskursen über den Film vertreten zu sein, gehalten, besaßen deshalb auch bei den Kritikern keine Verbündeten und erkannten nicht, dass sich im Gefüge der Filmöffentlichkeit der Diskurs über den Film als eine wirkungsvolle Macht etablierte.

Die von den Oberhausenern und ihrer publizistischen Unterstützung betriebene Durchsetzung auf dem Markt wurde als Paradigmenwechsel vom schlechten zum guten Kino verkauft. Richtiger, aber weniger leicht durchzusetzen wäre es gewesen, von einem Wechsel vom Genre- zum Autorenkino zu sprechen. Der filmpublizistischen Lobby gelang es, das Argumentationsmuster «Autorenfilm = qualitativ hochstehender Film = Kulturgut Film» zu etablieren. Mit dem scharfen Urteil über die Altbranche und die 1950er Jahre war in der Filmwirtschaft eine «unfreundliche Übernahme» geplant – so sah es auch die Altbranche. Enno Patalas schrieb, fast

18 Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen: Schünemann 1961; erw. Neuaufl. München: Rogner & Bernhard 1981, S. 12.

19 Cramer, Heinz v.: Wer zahlt – darf tanzen. Versuch einer kritischen Biographie des deutschen Films. In: Richter, Hans Werner (Hrsg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962*. München/Wien/Basel: Desch 1962, S. 517–542, hier: S. 518.

20 Patalas, Enno: Die Chance. In: *Filmkritik* 6. Jg.(1962), H.4, S. 146–150, hier: S. 149.

21 Urs Jenny: Der junge deutsche Film – eine Bilanz. In: Verband der deutschen Filmclubs e.V. (Hrsg.): *Neuer deutscher Film. Eine Dokumentation*. Mannheim 1967, S. 1.

22 Kreimeier, Klaus: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Bänsch, Dieter (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen: Narr 1985, S. 283–305.

23 Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne 1994 (engl. Erstausgabe 1989).

schon bestätigend, 1962: Nie sei «die Situation so günstig für einen geistigen und künstlerischen Neubeginn des deutschen Films» gewesen, wie in diesem Jahr.²⁴

Nun sind solche Durchsetzungskampagnen im Kulturbetrieb nichts Ungewöhnliches und nicht illegitim. Beeindruckend ist allerdings, dass diese strategische Bewertung des Films der 1950er Jahre sich unangefochten bis heute in der Filmgeschichtsschreibung halten können. Zwar zeichnen inzwischen einzelne Studien ein differenzierteres Bild der Produzenten der Altbranche, des «Schnulzenkartells», wie es genannt worden war, von Atze Brauner über Luggi Waltleitner bis zu Horst Wendtlandt, doch eine grundsätzliche Neueinschätzung wurde dabei nicht gewagt. Bei Atze Brauner z.B. wurde zwar entdeckt, dass er – gerade in der Zeit, in der er als ungekrönter König des Schnulzenkartells beschimpft worden war – sich für die filmische Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung der Juden im Dritten Reich engagierte (von *MORITURI* (1947) reicht die Palette bis zu *MENSCH UND BESTIE* (1963) und *ZEUGIN DER HÖLLE* (1965)), doch zu einer wirklichen Neubewertung reichte das nicht.²⁵ Sie deutet sich erst in den neueren Übersichten von Faulstich und Segeberg an.²⁶ Eine Revision des Bildes vom Kino der 1950er Jahre ist also notwendig.

Neue vernetzte Geschichtsschreibung der Medien

Das Wissen über die Medien der 1950er Jahre ist rudimentär. Beim Film sind einige Regisseure und ihre Filme in Erinnerung: Käutner und Wicki, Liebeneiner und Rabenalt, Deppe und Wisbar und noch andere, auch Drehbuchautoren wie Lütge und Reinecker, Produzenten wie Koppel, Abich, Brauner, Verleiherinnen wie Ilse Kubaschewski.

Dazu der Heimatfilm und Kriegsfilm, Musikfilm und vielleicht noch der Straßenfilm. Aber ist das Kino der 1950er Jahre wirklich einmal systematisch als ein Genrekino dargestellt worden? Sind die Genres in ihrer ästhetischen Entwicklung, ihren Varianten und Mischungen, ist das Genrekino als spezifisches Filmkonzept je erkundet worden, wie es dann in den 1970er Jahren die deutsche Filmpublizistik am amerikanischen Genrekino durchexerziert hat und dort die *auteurs* wie Wyler, Ford, Hawks entdeckt hat? Müsste nicht der Versuch gewagt werden, das Kino der 1950er Jahre als ein funktionierendes Genresystem zu beschreiben, um dann den Systembruch, den der Junge Deutsche Film versucht hat, neu bewerten zu können? Dabei geht es um einen nüchternen historischen Blick auf die jeweiligen Epochen des deutschen Films.

24 Patalas 1962, s. Fn. 20.

25 Vgl. Dillmann-Kühn, Claudia: *Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studio-geschichte 1945–1990*. Frankfurt/M.: Dt. Filmmuseum 1990.

26 Vgl. Segeberg 2011; Faulstich 2012; s. Fn. 12 bzw. 13.

Was wissen wir über die Institutionsgeschichte des Films? Über die größeren Produzenten, die Realfilm, die Filmaufbau, die CCC haben wir inzwischen einige verlässliche Informationen, aber die Bavaria? Was wissen wir über den Schorcht Filmverleih, über den Herzog Film und kennen wir wirklich den Gloria Filmverleih – oder beziehen wir alle Informationen nur aus einem *Spiegel*-Artikel über Ilse Kubaschewski von 1958?

Die kleinteilige Firmenstruktur wird in der Filmliteratur immer wieder beklagt – und das ist auch sicherlich richtig. Aber aus dem Gedächtnis der Filmgeschichtsschreibung ist paradoxerweise völlig verschwunden, dass die Bundesregierung 1956 mit Hilfe zweier Bankkonsortien zwei neue Filmkonzerne bauen ließ: die Bavaria und die Ufa, die beide aus dem Vermögen des 1945 eben nicht liquidierten staatlichen Filmkonzerns, der Ufa GmbH (später Ufi genannt), entstanden. Aus 17 Teilfirmen setzte sich 1956 die neue Ufa Film AG zusammen, ein vertikaler Filmkonzern, der sich unwidersprochen «Europas größter Filmkonzern» nennen konnte. Wir können heute noch nicht einmal von der Filmgeschichtsschreibung erfahren, welche Filme denn nun in den einzelnen Produktionsstaffeln hergestellt wurden und wie die Gesamtproduktion des Konzerns aussah.

Ein weiterer Aspekt: die Ökonomie. Die 1950er Jahre haben eine vergleichsweise umfangreiche wirtschaftswissenschaftliche Literatur über die Filmwirtschaft hervorgebracht.²⁷ Die Wirtschaftswissenschaftler hat interessiert, warum es bei dem allgemein akzeptierten Modell des geschlossenen Wirtschaftskreislaufs im Film – gemeint ist: das in die Filmherstellung investierte Geld muss über das Abspiel in den Filmtheatern und seine Einnahmen, die über den Verleih wieder zur Produktion fließen, sich vollständig refinanzieren – dass also bei diesem geschlossenen Modell ständig Verluste produziert wurden und trotzdem die Filmproduzenten weiterhin Filme produzierten.

Eigentlich ein Widerspruch, der eine historische Untersuchung herausfordern müsste. Und natürlich gibt es zahlreiche Hinweise dafür, dass dieses auch von den Produzenten und der Publizistik gepflegte Modell des geschlossenen ökonomischen Kreislaufes die Praxis gar nicht abbildete.

Denn der Staat beteiligte sich längst umfangreich an der Filmproduktion, über die Bürgschaften, aber auch über Spielfilmankäufe (etwa durch das Gesamtdeutsche Ministerium) oder durch die Produktion von Instruktionsfilmen für die Bundeswehr, die Landwirtschaft, für zahlreiche Ministerien, die von den Filmproduzenten zwischen den Spielfilmproduktionen eingeschoben wurden und die die Unternehmen mitfinanzierten. Und schließlich wurde von 1952 an, vor allem aber ab 1956 das Fernsehen als Auftraggeber für Filme, als Ankäufer von den in den Kinos abgespielten Filmen interessant, schließlich als Koproduzent von Filmen mit der neuen Ufa Film AG und dann zuletzt als Erwerber der filmischen Infrastruktur,

27 Stellvertretend für andere: Dadek, Walter: *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomik*. Freiburg: Herder 1957.

der großen Dienstleister und Studiobetriebe: die Bavaria, die Realfilm, schließlich die Taunus Film, die Rivastudios, dann die Ufa-Studios in Berlin Tempelhof. Schon 1959 war die deutsche Filmwirtschaft längst eine Film- und Fernsehbranche. Und dies veränderte nicht nur das Fernsehen, sondern mehr noch die deutsche Filmproduktion insgesamt.

Schließlich das Publikum. Über keine Phase der deutschen Filmgeschichte liegen so viele Untersuchungen zum Kinopublikum und zum Zuschauen vor. Zumeist von einer bewahrpädagogischen Medienforschung betrieben – etwa um das Münchner Ehepaar Martin und Margarete Keilhacker²⁸ oder um die Hamburger Stückrath und Schottmayer²⁹ herum, können sie, quer gelesen, Einblicke in das Zuschauerverhalten und die Publikumsstruktur geben. Ebenso lässt sich auch die Öffentlichkeitsfunktion des Kinos gut beschreiben – besser als für spätere Zeiten. Denn die Skandale und Konflikte – z.B. um die Harlan-Filme und sein Insistieren auf Rehabilitierung – oder auch die Jugendrevolten um den Bill-Haley-Film – bieten einen interessanten Einblick in die Funktionen, die Kino in dieser Dekade als öffentlicher Ort der Meinungsbildung bot.³⁰

Das Kino der 1950er Jahre – eine bleierne Zeit, eine verstaubte Episode – es war alles andere als das. Es war das Medium der ausgetragenen Widersprüche, der Konflikte und Auseinandersetzungen. Dagegen waren alle Debatten um Hörfunk und Fernsehen oft bieder und brav. Und der Durchgang allein durch ein Medium zeigt, dass diese Zeit viele Ansatzpunkte für eine neue Erkundung bietet.

Kommen wir noch kurz zu anderen Medien in dieser Zeit. Fehlen beim Film die übergreifenden Übersichtsdarstellungen über das Jahrzehnt, so sind diese beim Radio und Fernsehen vorhanden. Hans Bauschs *RUNDFUNKPOLITIK IN DEUTSCHLAND*³¹ ist eines der aus einer Innensicht des Rundfunks heraus verfassten Standardwerke der Rundfunkgeschichte und hier kann im Detail ein Einblick in die Entwicklung der Rundfunkmedien gewonnen werden. Andere Bände lassen sich nennen.

Aber werden z.B. bei Bausch wirklich alle wesentlichen Entwicklungen des gesamten Mediums geschildert? Wer sich damit ein wenig genauer beschäftigt, erkennt zum einen die parteiliche Darstellung, die hier vorliegt. Hans Bausch, CDU-Abgeordneter und von 1958 bis 1989 SDR-Intendant, war zumindest in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre auch ein aktiv Beteiligter in der Rundfunkentwicklung, und er schrieb – bei aller gebotenen Sachlichkeit, die ihm als gelerntem Historiker zur Verfügung stand – eine Rundfunkgeschichte aus ARD-Sicht. Das hat Rüdiger Stein-

28 Z.B. Margarete Keilhacker: *Kino und Jugend*. München: Juventa 1960.

29 Fritz Stückrath/Georg Schottmayer: *Psychologie des Filmerlebens in Kindheit und Jugend*. Hamburg: Schropp'sche Lehrmittelanstalt 1955.

30 Vgl. Irmbert Schenk: Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Film – Kino – Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, S. 261–277; Knut Hickethier: Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er Jahre. In: Ebd., S. 245–260.

31 Hans Bausch: *Rundfunkpolitik in Deutschland*. 2 Bde. München: dtv 1980.

metz mit seiner Darstellung der Freien Fernsehen GmbH, also dem staatlich-kommerziellen Fernsehunternehmen, das 1961 vom Bundesverfassungsgericht verboten wurde, deutlich gemacht.³² Gerade in so kontroversen Punkten wie der Dualität von öffentlich-rechtlichem und privatrechtlichem Rundfunk ist die Perspektivität historischer Darstellung nicht auszuschließen, vielleicht sogar zwangsläufig – nur fordert dies dazu heraus, auch Darstellungen, die aus einem anderen Blickwinkel heraus geschrieben sind, vorzulegen oder zumindest denkbar zu machen.

Es ist auch an der Zeit, sich mit einzelnen Rundfunkleuten genauer zu beschäftigen, um auf diese Weise einen besseren Einblick in ihr Handeln als Intendanten oder Programm-Macher zu erhalten. Was wissen wir wirklich über Adolf Grimme, was über den umstrittenen NWDR-Fernsehintendanten Werner Pleister, was über Hans Hartmann oder gar über Hans Bausch selbst?

Doch es geht nicht nur um solche Aspekte, sondern auch darum, dass gerade über die kommerziellen Medienunternehmen kaum umfassende historische Darstellungen vorliegen. Sendergeschichten von RTL, ProSieben, Sat.1 und anderer Fernsehsender liegen nur in Ansätzen vor,³³ von der kommerziellen Radioszenarie ganz zu schweigen. Gewiss, die Etablierung dieser Unternehmen liegt nach der hier zu verhandelnden Dekade, doch macht dies sichtbar, dass auch die scheinbar so gut ausgestattete Fernsehgeschichte noch voller Lücken steckt. Selbst über die Anfänge bei den einzelnen Sendeinstitutionen wissen wir nur ausschnittsweise etwas. Die Geschichte der einzelnen Sendeanstalten ist zwar zum Teil geschrieben,³⁴ auch die des Nordwestdeutschen Rundfunks liegt inzwischen vor,³⁵ doch sind die Senderdarstellungen längst noch nicht komplett.

Auch ließen sich durchaus andere Formen der Rundfunkgeschichtsschreibung erproben. Die 1950er Jahre bieten gerade in der Durchsetzung kulturindustrieller Formen und in der Entwicklung neuer technischer Standards sowie neuer Produktionsformen ein breites Feld an Möglichkeiten. Soviel wie in dieser Zeit hat sich beim Fernsehen allenfalls in den 1990er Jahren mit der Digitalisierung und der harten Konkurrenz von öffentlich-rechtlicher und kommerzieller Produktion verändert. Hier könnten Ansätze weiterhelfen, die mit neuen Paradigmen arbeiten wie

32 Rüdiger Steinmetz: *Freies Fernsehen. Das erste privat-kommerzielle Fernsehprogramm in Deutschland*. München: UVK 1996.

33 Z.B. Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

34 Z.B. neuere Publikationen: Klaus Katz u.a.(Hrsg.): *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR*. Köln: Kiepenheuer & Witsch/WDR 2006, 3 Bde.; für das ZDF werden die Phasen einzeln bearbeitet, nach den Arbeiten von Klaus Wehmeier: *Die Geschichte des ZDF*, Teil I, Baden-Baden: Nomos 1979 und Nicole Prüsse: *Konsolidierung, Durchsetzung und Modernisierung. Geschichte des ZDF*, Teil II (1967–1977). Münster: Lit 1997, zuletzt: Florian Kain: *Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982*. Baden-Baden: Nomos 2007.

35 Vgl. Peter von Rügen/Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, Bd. 1. Hamburg: Hoffmann und Campe 2005; Hans Ulrich Wagner (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, Bd. 2. Hamburg: Hoffmann und Campe 2008.

z.B. die Unternehmensgeschichte, bei der die Institution nun auch verstärkt unter ökonomiegeschichtlichen Aspekten betrachtet wird,³⁶ oder die Stilgeschichte, bei der die Programmentwicklung nach den alles durchdringenden Grundmustern einer Epoche fragt,³⁷ oder etwa die Rezeptionsgeschichte, die unter dem Aspekt der ‹Domestizierung› betrachtet wird.³⁸ Dies nur als Beispiele für neue Blickwinkel und Ansätze.

Intermediale Geschichte der Medien?

Bisher wurde von einzelnen Medien gesprochen, was Werner Faulstich vor vielen Jahren einmal im Bereich der Medientheorie als ‹Einzelmedientheorie› bezeichnet hat und an deren Stelle er eine Theorie der Medien insgesamt forderte. Für die 1950er Jahre muss also das Medientableau untersucht werden, das sie bestimmt hat. Die Relation der verschiedenen Medien zueinander macht die Spezifik eines Zeitraums aus. Dies bedeutet, die intermedialen Beziehungen – Film und Fernsehen; Fernsehen und Radio, Film und Radio, Film, Fernsehen und Musikproduktion, Film, Fernsehen, Radio und Presse usw. – systematisch zu untersuchen, und dies von den unterschiedlichen Diskursen aus. Viele Beziehungen zwischen den Medien sind nur aus einer Perspektive, von einem Medium her bekannt, meist als eine Form der Emanzipationsbewegung: das Kino vom Theater in den 1910er Jahren, das Fernsehen vom Radio und Theater in der 1950er Jahren. Wie aber sieht das Verhältnis von der Gegenseite her aus? Häufig sind hier auch die Quellen spärlicher, weniger explizit formuliert.

Selten verfügen wir also bei einem Verhältnis mehrerer Medien zueinander über unterschiedliche Blickwinkel: Das Verhältnis von Filmwirtschaft und Fernsehen kennen wir von der Fernsehseite ganz gut, inzwischen auch aus einigen Untersuchungen aus der Perspektive der Filmwirtschaft, da stellt sich manches ganz anders dar. Solche systematischen Intermedialitätsbeziehungen brauchen wird auf allen Ebenen: der der Institutionen (dort ist sie in der Regel am leichtesten herzustellen), auf der Ebene der Produkte, auf der Ebene der Technik, aber auch auf der Ebene der Rezeption.

Ein weiterer Aspekt besteht in der Neugewichtung des Kontextproblems. Wir haben uns angewöhnt, die Medienentwicklung in einer Zeit, also in den 1950er Jahren, zu betrachten. Wir sehen dabei die sozialen und kulturellen Verhältnisse als den Rahmen an, in dem sich die Medienentwicklung vollzieht. Wir sehen in den Medien den Reflex der Zeit, der politischen, ökonomischen und kulturellen Gegebenheiten. Aber dieses Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem ist auch an-

36 Vgl. Knut Hickethier (Hrsg.): *Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte. Überlegungen zu einem neuen Paradigma*. Hamburg: Institut für Medien und Kommunikation 2006.

37 Joan Bleicher u.a. (Hrsg.): *Fernsehstil. Geschichte und Konzepte*. Münster: Lit 2010.

38 Jutta Roeser (Hrsg.): *MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

ders zu sehen. Definieren nicht die Medien die politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse? Ist nicht das, was als ‚Politik‘ verstanden wird, bestimmt durch die medialen Konstruktionen, in denen sich Politik darstellt? Die Medien sind also nicht als Reflex und Dokument einer Zeitgeschichte, sondern als ihre Erzeuger und Produzenten zu verstehen.

Unter diesem Gesichtspunkt sind die Medien der 1950er Jahre ganz neu zu diskutieren, sind auch ganz neue Darstellungsformen für eine solche Mediengeschichte zu finden. Es bleiben also noch genügend Aufgabenstellungen für die weitere Beschäftigung mit den 1950er Jahren.

Eine Zensur findet nicht statt?

Zur Geschichte des Interministeriellen Ausschusses für Ost-West-Filmfragen*

I

Im November 1956 berichtete der *Spiegel* über die Arbeit eines Filmgremiums, das heute fast in Vergessenheit geraten ist: der sogenannte Interministerielle Ausschuss für Ost-West-Filmfragen. In den 1950er und 1960er Jahren erteilte der Ausschuss offiziell wirtschaftliche Lizenzen für osteuropäische Filme, die in der Bundesrepublik öffentlich aufgeführt werden sollten. Die Mitglieder des Ausschusses bezeichnete das Nachrichtenmagazin in seinem Bericht als «ehrenwerte Herren aus der Bonner Ministerialbürokratie».¹ Dabei schwang jedoch viel Ironie mit, denn die Arbeit des Ausschusses erschien in dem Artikel alles andere als «ehrenwert». Am Beispiel des DEFA-Films *DER UNTERGANG* (DDR 1951, Regie: Wolfgang Staudte), den der Ausschuss erst nach wiederholten Überprüfungen in einer geschnittenen Fassung freigab,² deutete der *Spiegel* vielmehr an, dass der Ausschuss – ohne rechtliche Grundlage – Filme zensurierte. Hinter verschlossenen Türen würden die Beamten nach Gutdünken entscheiden, welche Ostblock-Filme für die westdeutschen Kinos zugelassen werden und welche aus politischen Gründen keine Freigabe erhalten. Wenngleich einzelne Details im Artikel des *Spiegel* nicht den Tatsachen entsprachen,³ waren die Vorwürfe grundsätzlich berechtigt. Die Bundesregierung übte durch den Interministeriellen Ausschuss einen erheblichen Einfluss auf die westdeutsche Kinolandschaft aus, indem sie die Aufführung zahlreicher osteuropäischer Filme verhinderte.

* Der vorliegende Beitrag basiert – stark überarbeitet – auf meinem Text *Zensur von DEFA-Filmen in der Bundesrepublik*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 1–2/2009, S. 33–39.

1 Kontrolle. Plädoyer für den Untertan, in: *Der Spiegel*, Nr. 47/1956, S. 59–61.

2 Vgl. ausführlich Michael Grisko: *Der Untertan revisited. Vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland*. Berlin 2007, S. 46–53.

3 So findet sich darin z.B. der Hinweis, dass der Ausschuss auf Initiative des Verfassungsschutzes gegründet wurde – der Fehler taucht seitdem an verschiedenen Stellen auf. Vgl. u.a. Martin Loiperdinger: *Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifepfung*. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*, 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar 2004, S. 525–544, hier: S. 538.

II

Die Initiative zur Gründung des Ausschusses ging ursprünglich vom Bundesinnenministerium aus.⁴ Dort fand am 5. Januar 1953 eine Besprechung statt, an der Vertreter des Auswärtigen Amtes, des Presse- und Informationsamtes, des Verfassungsschutzes und des Innenministeriums teilnahmen. Auf der Tagesordnung stand das Thema «Import von Filmen aus sowjetisch dirigierten Ländern». Das als «streng vertraulich» eingestufte Protokoll der Sitzung gibt einen Einblick in die Motive, die zur Gründung des Ausschusses führten: In Zukunft sollten nur noch Filme zu sehen sein, «die inhaltlich politisch einwandfrei sind».⁵ Einstimmig wurde beschlossen, einen Prüfungsausschuss einzurichten, dem die Kontrolle der Filme übertragen wurde. Auch die genauen Umstände des Filmimports wurden diskutiert. Unter anderem wurden Bedingungen für «nicht öffentliche, unentgeltliche» Vorführungen von Filmen, zum Beispiel in Filmklubs, festgelegt. «Anträge von Organisationen, gegen die politische Bedenken bestehen», sollten ausnahmslos abgelehnt werden. Dem Ausschuss wurde jedoch auch das Recht übertragen, «Filme politisch bedenklichen Inhalts zu einmaliger Vorführung in geschlossenem Kreis» freizugeben. Den Vorsitz im Ausschuss übernahm das Bundeswirtschaftsministerium. Es war dafür zuständig, dem jeweiligen Antragsteller die Entscheidung des Ausschusses zu übermitteln – allerdings ohne sie inhaltlich zu begründen.

Seine eigentliche Tätigkeit begann der Ausschuss im Dezember 1953. In den folgenden Jahren tagte das Gremium regelmäßig, meist ein bis zwei Mal pro Monat, mitunter auch häufiger. Wann genau der Ausschuss seine Tätigkeit eingestellt hat, lässt sich heute nicht mehr eindeutig ermitteln. Mit Beginn des Jahres 1967 wurde die Filmprüfung allerdings vollständig an das Bundesamt für gewerbliche Wirtschaft übertragen. Das Bundesamt übermittelte bereits seit 1961 anstelle des Wirtschaftsministeriums die Entscheidungen des Interministeriellen Ausschusses an die Antragsteller. Es sollte ab 1967 nur noch in besonders umstrittenen Fällen auf die Arbeit des Ausschusses zurückgreifen, was jedoch bei keinem Film mehr geschah. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass der Ausschuss seine Tätigkeit Ende des Jahres 1966 eingestellt hat.

Statistisch betrachtet hat der Ausschuss zwischen 1953 und 1966 etwa 3180 Filme geprüft und in ca. 130 Fällen keine Genehmigung erteilt.⁶ Zu den Filmen, die zensiert wurden, zählten tschechische Spielfilme wie *DAS HÖHERE PRINZIP* (CSSR 1960, Regie: Jiri Krejčík), zahlreiche Dokumentar- und Spielfilme der DEFA, darunter *DU UND MANCHER KAMERAD* (DDR 1956, Regie: Andrew und Annelie Thorndike), *BE-*

4 Vgl. hierzu und im Folgenden: Stephan Buchloh: «Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich». *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt/New York 2002, S. 218–249. Eine Gesamtdarstellung der Geschichte des Interministeriellen Ausschusses steht bislang noch aus.

5 Protokoll einer Sitzung im Bundesministerium des Innern am Montag, den 5. Januar 1953 zur Frage des Imports von Filmen aus sowjetisch dirigierten Ländern. BAArch B 102/34486, n. pag.

6 Vgl. Buchloh, S. 225.

TROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957, Regie: Kurt Jung-Alsen) oder THOMAS MÜNTZER (DDR 1956, Regie: Martin Hellberg), und sowjetische Filme wie zum Beispiel der Dreiteiler DER STILLE DON (UdSSR 1957, Regie: Sergej Gerassimov), dessen zweiter und dritter Teil keine Freigabe erhielt.

III

Die rechtlichen Grundlagen, auf die sich der Interministerielle Ausschuss bei seiner Arbeit stützte, waren von Beginn an umstritten. Im Mittelpunkt stand die Frage, inwiefern die Verbote im Einklang mit dem Zensur-Verbot des Grundgesetzes standen. Bis 1961 gab es in der Bundesrepublik de facto kein Gesetz, das die Arbeit des Ausschusses regelte. Er stützte sich bis dahin auf ein Militärregierungsgesetz vom September 1949, das nur wirtschaftliche Aspekte bei der Einfuhr von Filmen umfasste. Zusätzlich diente seit Ende der 1950er Jahre der Paragraph 93 des Strafgesetzbuches als Rechtfertigung für die Arbeit des Ausschusses: Er stellte die Verbreitung von verfassungsfeindlichen Filmen unter Strafe. Erst mit Inkrafttreten des «Verbringungsgesetzes» vom September 1961, das die Einfuhr von Filmen aus bestimmten Ländern generell von einer Genehmigung abhängig machte und eine Prüfung der Filme vorsah, um Verstöße gegen die freiheitlich demokratische Grundordnung zu ahnden, war der Interministerielle Ausschuss de jure besser abgesichert. In der Öffentlichkeit blieb er dennoch umstritten.⁷ Die Zweifel am Verstoß gegen das Zensur-Verbot des Grundgesetzes waren durch das «Verbringungsgesetz» nicht beseitigt. Warum sichtete der Ausschuss nur Filme aus den sozialistischen Ländern? Konnten verfassungsfeindliche Filme nicht genauso aus einem demokratischen Land stammen? Durfte ein einzelner Ausschuss der Bundesregierung eigenmächtig die Verfassungsfeindlichkeit eines Films feststellen, ohne das Bundesverfassungsgericht zu konsultieren?

Unabhängig von den rechtlichen Aspekten, die mit der Existenz des Interministeriellen Ausschusses verbunden sind, stellt sich die Frage, wie der Ausschuss tatsächlich gearbeitet hat. Aufschlussreich sind dabei die überlieferten Kurzprotokolle der Filmprüfungen, die in einigen Fällen nicht nur die getroffene Entscheidung dokumentieren, sondern auch Rückschlüsse auf die Motive zulassen, warum einzelne Szenen oder gar ganze Filme nicht für eine Aufführung freigegeben wurden.

7 Vgl. Reinhold E. Thiel: Zensur aus dem Hinterhalt – wie lange noch? In: *Die Zeit*, 30. August 1963, S. 9.

IV

Überblickt man alle überlieferten Sitzungsprotokolle, so stechen insbesondere zahlreiche DEFA-Filme hervor, die der Ausschuss nicht für eine Aufführung freigab.⁸ Insbesondere zahlreiche Dokumentar- und Kurzfilme, die sich kritisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in der Bundesrepublik auseinandersetzen oder die Lebenswirklichkeit in der DDR besonders positiv darstellten, erhielten keine Genehmigung. Die internen Begründungen wirken dabei mitunter sehr willkürlich. Der DEFA-Dokumentarfilm *BEETHOVEN* (DDR 1954, Regie: Max Jaap) wurde zum Beispiel nicht zur Aufführung freigegeben, weil er das Leben des berühmten Komponisten «irreführend» darstelle «und für einen bestimmten Zweck zurechtgemacht» sei: «In dem Film wird Beethoven nach Auffassung des Ausschusses zum Vorkämpfer des Kommunismus gestempelt.»⁹ 1958 gab der Ausschuss den DEFA-Dokumentarfilm *MÄRKISCHE NOVELLE* (DDR 1957, Regie: Max Jaap) zwar für eine Aufführung im Rahmen der Mannheimer Filmwoche frei. Gegen eine Auswertung in öffentlichen Kinos bestünden jedoch Bedenken, weil der Film den Anschein erwecken würde, dass sich seit Kriegsende «in der ‹Märkischen Heide› die früheren gut bürgerlichen Verhältnisse nicht geändert hätten, sondern durch den Einfluß der heutigen Machthaber sogar noch besser geworden seien.» Der Film sei «zwar kein ausgesprochener kommunistischer Propagandafilm», stelle «aber eine indirekte Werbung für das in der Sowjetzone herrschende System dar».¹⁰ Ein Jahr später begutachtete der Ausschuss gleich mehrfach den populärwissenschaftlichen Kurzfilm *SPUREN, WISSENSCHAFT UND PARAGRAPHEN* (DDR 1958, Regie: Joachim Hadaschik), der sich mit der kriminaltechnischen Arbeit der ostdeutschen Polizei beschäftigte. Allein die Erwähnung der «Volkspolizei» im Vor- und Abspann des Films reichte aus, dass die Mehrheit der Ausschussmitglieder die Einfuhrgenehmigung verweigern wollte. Lediglich der Vertreter des Bundeswirtschaftsministeriums wies daraufhin, dass es dafür keinerlei rechtliche Grundlage gebe.¹¹ Als sich nach mehreren weiteren Prüfungen des Films keine Einigung abzeichnete, bemühte sich das Bundeswirtschaftsministerium erfolgreich um einen Kompromiss: Der

8 Eine vollständige Liste aller zensierten DEFA-Filme wird zurzeit in einem Forschungsprojekt erstellt, das von der DEFA-Stiftung (Berlin) gefördert wird.

9 Kurzprotokoll über die am 5. Juni 1957 in Bonn stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses. BArch Koblenz, B 102/34487. Der Film war bereits 1954 erstmals geprüft und abgelehnt worden; vgl. Kurzprotokoll über die am 26. Mai 1954 in Bonn stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses. BArch Koblenz, B102/34486.

10 Kurzprotokoll Nr. 8/58 über die am 21. April 1958 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses. BArch Koblenz, B 102/34487.

11 Vgl. Kurzprotokoll Nr. 16/59 über die am 11. August 1959 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses. BArch Koblenz, B 102/34488.

Importeur des Films, Erich Mehl,¹² erklärte sich bereit, die entsprechenden Stellen am Anfang und Endes des Films zu schneiden.¹³

V

Der Ausschuss beschränkte sich bei seiner Arbeit jedoch nicht nur auf die Überprüfung von Filmen, sondern eignete sich darüber hinaus noch größere Kompetenzen an. So wurde im Ausschuss 1954 zum Beispiel über die offizielle Delegation der DEFA zur Mannheimer Filmwoche diskutiert und die Frage aufgeworfen, wie man mit den Gästen aus der DDR umgehen sollte. Der Vertreter des zuständigen Ministeriums für gesamtdeutsche Fragen betonte, dass die Aufführung der DEFA-Filme «davon abhängig gemacht werde, dass bei Empfängen und ähnlichen Anlässen im Laufe der Veranstaltung die DEFA-Abordnung nicht ausdrücklich begrüßt und ihr damit auch keine Gelegenheit gegeben werde, in ihrer Antwort auf die Begrüßung eine Art gesamtdeutsche Kulturpropaganda zu treiben».¹⁴

Auch in anderen Fragen, die einen generellen Austausch von ost- und westdeutschen Filmen oder gemeinsame Produktionen betrafen, nahm der Ausschuss für sich ein Mitspracherecht in Anspruch. So beantragte die DEFA 1955 beispielsweise eine Drehgenehmigung für die Bundesrepublik, um einen Dokumentarfilm über berühmte Orgeln anfertigen zu können. Angesichts des «völlig unpolitischen Charakters» des geplanten Films schlug die DEFA eine «gesamtdeutsche Gemeinschaftsarbeit» vor, da mit einer solchen Produktion «der gemeinsame Wille zur Verständigung selten eindrücklich vor aller Welt bezeugt werden» könne.¹⁵ Nach einer Diskussion im Interministeriellen Ausschuss und einer Rücksprache mit dem Innenministerium wurde der Antrag jedoch nicht genehmigt: «Ich halte es für unzumutbar», so der Vertreter des Innenministeriums, «dem Antrag zuzustimmen, da die Gefahr besteht, dass damit ein Präzedenzfall für weitere Anträge dieser Art geschaffen würde. Dies könnte aber zu einer unerwünschten und nicht immer kontrollierbaren Betätigung von DEFA-Aufnahmestäben in der Bundesrepublik führen.»¹⁶ Auch in anderen Fällen, in denen gemeinsame Produktionen zwischen der DEFA und westdeutschen Produktionsfirmen geplant wurden, intervenierte der Interministerielle Ausschuss.

12 Mehl war für den Import zahlreicher ostdeutscher Filme in die Bundesrepublik verantwortlich. Über eine schwedische Partnerfirma war er außerdem an verschiedenen Koproduktionen mit der DEFA beteiligt. Vgl. Ralf Schenk: Ich fürchte mich vor gar nichts mehr. In: Berliner Zeitung, 19.8.2010.

13 Vgl. Vermerk, Betr.: Den Film «Spuren, Wissenschaft und Paragraphen, Bonn 3.9.1959. BArch Koblenz, B 102/34488.

14 Kurzprotokoll über die am 26. Mai 1954 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Prüfungsausschusses. BArch Koblenz, B 102/34486.

15 DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm an Ministerium für Wirtschaft, Referat Film, 5. April 1955. BArch Koblenz, B 102/34486.

16 Der Bundesminister des Innern an den Bundesminister für Wirtschaft, z.Hd. von Herrn Schattenberg, 3. Mai 1955. BArch Koblenz, B 102/34486.

Dabei wird deutlich, dass es ein generelles Interesse gab, Kontakte zwischen Filmemachern aus beiden deutschen Staaten gezielt zu unterbinden – in erster Linie, um der DEFA kein Podium zur Selbstdarstellung in Westdeutschland zu bieten.

Andere DEFA-Verbote werfen ein skurriles Licht auf die Arbeit des Interministeriellen Ausschusses. So wurde 1957 zum Beispiel der DEFA-Märchenfilm *DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN* (DDR 1956, Regie: Helmut Spieß) verboten. Anders als im Grimmschen Märchen wird am Ende des DEFA-Films der König mit seiner Gefolgschaft vom Volk vertrieben und stattdessen das Schneiderlein auf den Thron gesetzt. Statt der Königstochter heiratet er eine Magd, die an seiner Seite zur neuen Königin wird.¹⁷ Die ohne Frage propagandistische Verfremdung des Märchens reichte aus, dass der Interministerielle Ausschuss die Einfuhrgenehmigung verweigerte; das Verbot wurde erst 1958, nach einer erneuten Prüfung des Films, aufgehoben.

VI

Die geschilderten Beispiele werfen die Frage auf, ob die vom Interministeriellen Ausschuss verhängten Verbote tatsächlich dazu geführt haben, dass die beanstandeten Filme nicht von einer breiten Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen wurden – so wie es beabsichtigt war. Insbesondere die zeitgenössischen Pressestimmen lassen den Schluss zu, dass gerade die Verbote dazu führten, dass lange und ausgiebig über die Filme diskutiert wurde – ohne dass sich die Bevölkerung selbst ein Bild von den Filmen machen konnte. Gerade wenn sich einzelne Prüfverfahren über mehrere Monate oder gar Jahre erstreckten, dürfte die Arbeit des Interministeriellen Ausschuss selbst zur Mystifizierung und Überhöhung der Filme beigetragen haben. Das Verbot machte die Filme umso interessanter. Das zeigt auch das Beispiel des Films *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* (DDR 1957, Regie: Gerhard Klein), anhand dessen die Motive für ein Verbot von DEFA-Filmen in der Bundesrepublik im Detail ersichtlich werden.

BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER gilt bis heute als einer der wichtigsten DEFA-Filme der 1950er Jahre. Geprägt vom italienischen Neorealismus und amerikanischen Gegenwartsfilmen wie *...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN* (USA 1955, Regie: Nicholas Ray) zeigten der Regisseur Gerhard Klein und der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase 1957 ein für DEFA-Verhältnisse außergewöhnlich kritisches Bild der Lebenswirklichkeit in der DDR. Im Mittelpunkt von *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* steht eine Gruppe von Berliner Jugendlichen, die wenig mit sich anzufangen weiß und ihre Zeit damit verbringt, orientierungslos unter den Brücken einer U-Bahnstation rumzuhängen. Auch die meisten Erwachsenen kommen im Film nicht als «sozialistische Heldenfiguren» daher: Prügeleien, Heuchelei, Fremdgehen und Schwärmerei für den Westen – all das gehört zum Alltag der Menschen. Eine solche Schilderung der DDR-Gesellschaft stieß im Kulturministerium der DDR auf

17 Vgl. Peter Morten, Ein marxistisches Schneiderlein. In: *Die Zeit*, 25.10.1956.

wenig Gegenliebe. BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER wurde scharf angegriffen, bereits die Drehbuchfassung stieß im DDR-Kulturministerium auf vehemente Kritik, da die Autoren ein zu negatives Bild vom Leben in der DDR zeichnen würden. Als der fertige Film zur Abnahme vorgeführt wird, fiel das Urteil der SED-Funktionäre eindeutig aus: «Da nicht Einzelheit, sondern die Grundkonzeption falsch sind, haben auch die verschiedenen Änderungen, Abschwächungen und Verbesserungen, die der Regisseur bis heute laufend vornahm, nichts ändern können.» Der Film sei angetan, «den Feinden unserer Republik in ihrer Hetze zu helfen», hieß es in einer Stellungnahme der Hauptverwaltung Film, die für die Abnahme zuständig war: «Da wir den Film für ein Musterbeispiel einer neuen Form des Dogmatismus halten und da wir davon überzeugt sind, daß er schädlich auf unsere Menschen wirken wird, sind wir der Meinung, daß es unverantwortlich wäre, ihn so zuzulassen, und werden auch Testvorführungen in dieser Form nicht zustimmen können.»¹⁸ Am Ende entging BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER nur knapp einem Verbot und wurde in der DDR zu einem der erfolgreichsten Filme der 1950er Jahre. Innerhalb weniger Monate sahen ihn über 1,5 Millionen Zuschauer.

Anders als die SED-Funktionäre vermuteten, stieß der Film bei den politischen Gegnern in der Bundesrepublik auf keine große Gegenliebe. Schuld daran war die einseitige Darstellung des Westens in BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER. Unter anderem wird im Film ein Notaufnahmelager für Flüchtlinge in Westberlin gezeigt, in dem Gewalt und Unterdrückung herrschen und einer der Jugendlichen auf tragische Weise ums Leben kommt. Szenen wie diese riefen die Ablehnung des Interministeriellen Ausschuss hervor, als BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER im Herbst 1958 erstmals in der Bundesrepublik aufgeführt werden sollte. Ausschlaggebend für das Verbot des Films war, so die Begründung im Kurzprotokoll der Sitzung, «daß er in seiner kommunistischen Tendenz Institutionen der Bundesrepublik (z.B. die Notaufnahmelager) verächtlich macht und die Verhältnisse nicht wahrheitsgetreu schildert». Außerdem würden «Freiheitsberaubungen (...) als im Westen übliche Delikte dargestellt.» Daher hätten sich «fast alle Mitglieder» des Ausschusses dafür ausgesprochen, den Film nicht freizugeben. Während die Teilnehmer der Sitzung sich uneinig darüber waren, ob rechtliche Einwände gegen den Film geltend gemacht werden können, sei er «aus POLITISCHEN Gründen (...) in jedem Fall ABZULEHNEN.»¹⁹

Drei Wochen später wurde BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER dem Ausschuss erneut vorgeführt, diesmal in einer geschnittenen Fassung, in der auch die Szenen aus dem Notaufnahmelager fehlten. Der Ausschuss blieb jedoch bei seiner ablehnenden Haltung. Dr. Leitreiter, der Vorsitzende des Ausschusses, erhielt den Auftrag,

18 Zitiert nach: Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg, in: Ders. (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin 1994, S. 51–157, hier: S. 130.

19 Kurzbericht Nr. 15/58 über die am 6. Oktober 1958 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Ausschuss für Ost-West-Filmfragen. BArch Koblenz, B 102/34487. Hervorhebungen im Original.

die Bedenken des Ausschusses an die FSK zu melden – offenbar hoffte man, mit deren Unterstützung eine Aufführung des Films verhindern zu können.²⁰

Dieser Schritt brachte nicht den gewünschten Erfolg, so dass eine erneute Vorführung des Films beschlossen wurde – diesmal vor einem vergrößerten Teilnehmerkreis. Im Vorfeld dieser Sitzung übten das Bundespresseamt (BPA) und das Ministerium für gesamtdeutsche Fragen unabhängig voneinander Druck auf Leitreiter aus. Das BPA kritisierte energisch den Plan, *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* eventuell in einer geschnittenen Fassung für die Bundesrepublik zuzulassen. Die Politik der Bundesregierung und aller Parteien des Bundestages gehe davon aus, «dass es nur einen deutschen Staat gibt. Diese Auffassung wird untergraben, wenn zugelassen wird, dass ein deutscher Film in West- und Mitteldeutschland in verschiedenen Fassungen läuft.» Unverblümt wurde der Interministerielle Ausschuss dazu aufgefordert, «in künftigen Fällen zur Wahrung der staatspolitischen Belange bei der Freigabe von Filmen aus Ostblockstaaten engere Maßstäbe in der Auslegung der gesetzlichen Bestimmungen anzuwenden».²¹ Das Ministerium für gesamtdeutsche Fragen schloss sich der Kritik an und bezeichnete die Aufführung des Films, auch in einer geschnittenen Fassung, als «politisch höchst unerwünscht».²²

Die dritte Vorführung von *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* fand am 13. März 1959 statt. Insgesamt nahmen 24 Beamte an der Sitzung des Interministeriellen Ausschusses teil, darunter Vertreter des Wirtschaftsministeriums, des Auswärtigen Amtes, des Innenministeriums, des Ministeriums für gesamtdeutsche Fragen, des Bundespresseamtes, des Bundeskanzleramtes und des Justizministeriums. Wieder gab es keine Freigabe für den Film. «Alle Ressorts waren der Auffassung, daß der vorgeführte Film ein typisches Produkt der Ostblockstaaten ist, und daß es wünschenswert wäre, wenn er im Bundesgebiet nicht gezeigt würde», heißt es im Protokoll der Sitzung. Während die Vertreter des Justiz- und des Wirtschaftsministeriums jedoch darauf beharrten, dass es keinerlei rechtliche Grundlage für ein Verbot gäbe, blieben die anderen Teilnehmer dabei, «daß die Einfuhr des Films für eine gewerbliche Auswertung im Hinblick auf die kommunistische Tendenz des Films in jedem Fall verhindert werden müsse».²³ Das Innenministerium plädierte besonders energisch für ein Verbot des Films und erklärte in einer schriftlichen Stellungnahme, dass der Film «mit Beziehung auf das Jugendproblem die Gesellschaftsordnung in West-Berlin» kritisiere und eine deutliche Tendenz erkennen lasse, «die freiheitliche demokratische Ordnung herabzusetzen und die totalitäre

20 Vgl. Kurzprotokoll Nr. 16/58 über die am 27. Oktober 1958 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Ausschuss für Ost-West-Filmfragen. BArch Koblenz, B 102/34487.

21 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung an den Bundesminister für Wirtschaft, z.Hd. von Herrn Dr. Leitreiter, 10. November 1958. BArch Koblenz, B 102/144136.

22 Der Bundesminister für gesamtdeutsche Fragen an den Bundesminister für Wirtschaft, z.Hd. von Herrn Dr. Leitreiter, 4. Dezember 1958. BArch Koblenz, B 102/144136.

23 Der Bundesminister für Wirtschaft, Kurzprotokoll Nr. 5/59 über die am 11. März 1958 stattgefundene Sitzung des Interministeriellen Ausschuss für Ost-West-Filmfragen. BArch Koblenz, B 102/34488.

sowjetzonalen zu verherrlichen».²⁴ Während der Konflikt zwischen den Ministerien in den kommenden Monaten andauerte und das Wirtschaftsministerium versuchte, das Innenministerium davon zu überzeugen, dass die rechtliche Basis für ein Verbot nicht ausreiche, erledigte sich die Sache vorerst von selbst: Der Filmverleih, der BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER importieren wollte, hatte seinen Antrag – auf einen Vorschlag von Dr. Leitreiter hin – zurückgezogen.²⁵

Doch fünf Jahre später beschäftigte der Film den Ausschuss erneut, nachdem der Sozialistische Studentenbund aus München den Film einmalig vorgeführt hatte, ohne vorher die entsprechende Genehmigung einzuholen. Daraufhin wurde die Kopie des Films angefordert, um gegebenenfalls ein Verfahren gegen den Studentenbund einzuleiten. Dem Interministeriellen Ausschuss wurde der Film erneut vorgeführt – einmal im September und ein weiteres Mal im Oktober 1964. Wieder gab es keine Freigabe für den Film. Die beteiligten Ministerien betonten erneut ihre politischen Bedenken, waren sich aber uneinig, ob der Film gegen das inzwischen geltende Verbringungsgesetz verstoße.²⁶ Das Innenministerium sprach sich abermals strikt dafür aus, den Film zu verbieten: Er verfolge die Absicht, «Jugendliche aus der SBZ und ihre Eltern vor Kontakten mit West-Berlin oder gar vor Fluchtversuchen abzuschrecken». West-Berlin würde generell als «Hort des Verbrechertums» dargestellt. Zusammenfassend hieß es: «Durch die Idealisierung der östlichen und gleichzeitige Diffamierung der westlichen Staatsordnung soll in dem unkritischen Betrachter die Überzeugung genährt werden, daß nur ein totalitäres Regime mit seiner Staatsjugend in der Lage ist, dem Halbstarcken-Problem Herr zu werden, während die freiheitliche Grundordnung des Westens die Verführung der Jugend bis hin zum Verbrechen fördert.» Die Stellungnahme des BMI ging sogar soweit, den DEFA-Film auf eine Stufe mit nationalsozialistischer Propaganda zu stellen: «Da der Nationalsozialismus mit ähnlichen Argumenten und mit einer ähnlich verzerrenden Gegenüberstellung der totalitären und der demokratischen Gesellschaftsordnung bei weiten Kreisen des Deutschen Volkes durchaus Erfolg hatte, kann im gegenwärtigen Zeitpunkt auch nicht gesagt werden, daß eine derartige Argumentation als Propagandamittel UNGEEIGNET ist, zumal dann nicht, wenn sie, wie hier, auf direkte politische Argumente verzichtet und die angeblich gesellschaftliche Situation nur realistisch darzustellen scheint.»²⁷

Die rigorose Stellungnahme des Innenministeriums war umstritten. Inwiefern sie überhaupt ausreichte, um ein erneutes Verbot zu begründen, sollte das Bundesjustizministerium prüfen. Da der zuständigen Referent den Film bislang jedoch

24 Der Bundesminister des Innern an den Bundesminister für Wirtschaft, z.Hd. von Herrn Dr. Leitreiter, 3. April 1959. BArch Koblenz, B 102/144136.

25 Vermerk von Dr. Leitreiter an den zuständigen Staatssekretär im Bundeswirtschaftsministerium, 3. September 1959. BArch Koblenz, B 102/144136.

26 Vgl. Vermerk an das Referat ZR, 12. November 1964. BArch Koblenz, B 102/144136.

27 Der Bundesminister des Innern an den Bundesminister für Wirtschaft, z.Hd. von Herrn Dr. Leitreiter, 23. Oktober 1964. BArch Koblenz, B 102/144136.

noch nicht gesehen hatte, wurde allen Ernstes eine weitere Vorführung im Interministeriellen Ausschuss ins Auge gefasst – inzwischen die sechste. Zu dieser kam es jedoch nicht mehr, weil der Münchner Studentenbund seine Kopie längst wieder in die DDR zurückgeschickt hatte.

VII

Der Interministerielle Ausschuss für Ost-West-Filmfragen war ein Produkt des Kalten Krieges. In der Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Machtblock schreckte die Bundesregierung nicht davor zurück, Filme aus den sozialistischen Ländern politisch zu überprüfen, bevor diese eine Vorführgenehmigung erhielten. Dass eine derartige Zensur durch das Grundgesetz verboten war, spielte bei der Arbeit des Ausschusses eine untergeordnete Rolle, wie der *Spiegel* in dem anfangs zitierten Artikel zu Recht kritisierte. Insbesondere kommunistische Propaganda, positive Darstellungen der Lebenswirklichkeit in den sozialistischen Ländern, Kritik an der nationalsozialistischen Vergangenheit und Verweise auf personelle Kontinuitäten vom «Dritten Reich» zur Bundesrepublik versuchte der Interministerielle Ausschuss von der Leinwand zu verbannen. Speziell bei der Überprüfung von DEFA-Filmen wendete der Ausschuss harsche Richtlinien an. Nicht nur politische Propagandafilme wurden verboten, auch Produktionen, in denen unterschwellig Kritik an der Bundesrepublik geäußert oder einseitig Partei für das politische System der DDR ergriffen wurde, durften nur mit Schnittauflagen, vor einem ausgewählten Zuschauerkreis oder gar nicht aufgeführt werden.

Betrachtet man die einzelnen Verbote in einem größeren Kontext, fallen zwei Aspekte ins Auge, die bezeichnend sind für die politische Kultur des Kalten Krieges: *Einerseits* hatten die Machthaber einen großen Respekt vor dem Medium Film. Ihm wurde ein meinungsprägender Einfluss auf die politischen Ansichten des Publikums zugesprochen. Selbst Märchenfilmen unterstellte man, dass sie die politische Meinung der Zuschauer beeinträchtigen könnten. *Andererseits* zeigen die Filmverbote, welche geringe Kompetenz den eigenen Bürgern und Bürgerinnen zugetraut wurde. Die Mitglieder des Interministeriellen Ausschusses nahmen für sich in Anspruch, als Einzige die von den sozialistischen Staaten betriebene Propaganda auch als solche zu erkennen – den Zuschauern wurde die Fähigkeit dazu abgesprochen.

Verstümmelt, verboten, verdrängt

Rezeptionsaspekte des internationalen Films im westdeutschen Kino der 1950er Jahre

1.

Unser Blick auf den deutschen Film der 1950er Jahre hat sich verfestigt, nachgerade starr ist er geworden. Die personellen und strukturellen Kontinuitäten in der Produktion in der Phase vor und nach 1945 mag kaum jemand mehr in Zweifel ziehen. Über die Struktur und Funktion der dominanten Genres – des Heimat-, des Arzt-, des Kriegs- und des sog. ‹Problemfilms› – besteht ein grundsätzliches Einverständnis. Was differiert, ist die Reichweite des Horizonts, in dem die Kritik verankert und entfaltet wird; eine Kritik, die sich seit den 1970er Jahren vor allem im Spektrum zwischen Ideologiekritik und sozialpsychologischer Funktionsdiagnose eingependelt hat. Harro Segeberg geht mit seiner 2009 besorgten Bestandsaufnahme im Zeichen einer aktualisierenden Anverwandlung von Adornos Konzept der Kulturindustrie einen Mittelweg.¹ Die feuilletonistischen Abrechnungen eines Walther Schmieding² oder eines Joe Hembus³ aus den frühen Sechzigern wurden damit auf ein – zumal begrifflich ausgreifenderes – analytisches Niveau übergeführt, das aus den Affekten und Impulsen des Oberhausener Aufbruchs zusätzliche Legitimation bezog.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden versucht werden, den starren Blick auf das scheinbar oder tatsächlich geschlossene System von ‹Papas Kino›, gegen das die Oberhausener vatermörderisch aufbegehrten, zu flexibilisieren. Methodische Leitlinie stellt in Anlehnung an Walter Benjamin nicht die Frage dar: ‹Wie steht der deutsche Film zur deutschen Geschichte der Nachkriegszeit?›, sondern die Frage: ‹Wie steht er in der Geschichte?›. Nicht Abbildrelationen interessieren deshalb hier vorrangig, sondern prozessuale mediale Verhältnisse; dabei gilt des spezielle Augenmerk der Relation

- zwischen der Filmproduktion auf der einen und dem tatsächlichen Filmkonsum auf der anderen Seite,

1 Vgl. Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. (= *Mediengeschichte des Films*, Bd. 6). München 2009.

2 Walther Schmieding: *Kunst oder Kasse – Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961.

3 Joe Hembus: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961.

- zwischen deutschem und internationalem Filmangebot im bundesrepublikanischen Kino,
- zwischen dem Kino und dem jungen, sich rasch entwickelnden Fernsehen.

Fokussiert werden hier vor allem rezeptionsgeschichtlich und -ästhetisch relevante Aspekte, die differentielle Anhaltspunkte liefern sollen für die Analyse insbesondere:

- der Gleichzeitigkeiten bzw. Ungleichzeitigkeiten im Verhältnis von deutschem und internationalem Film, so wie es sich im *Kino* als dem konkreten Ort filmischer Erfahrung artikuliert; dort also, wo filmische Zuschauerbedürfnisse im Erwartungshorizont von Vertrautem und Innovationen ihre Erfüllung zu finden suchen;
- der medialen und katalysatorischen Funktion des Fernsehens im Prozess der überfälligen Modernisierung des bundesrepublikanischen Films der 1950er Jahre.

2.

Als Chris Marker 1954 für die französische Zeitschrift *Positif* eine *tour d'horizon* des deutschen Films unternahm, sah er ihn bereits zu diesem vergleichsweise frühen Zeitpunkt in einer «Sackgasse» untergehen.

«Vielleicht ist das die Folge eines bornierten Ostrazismus, dessen Opfer die gesamte deutsche Produktion nach dem Kriege gewesen ist; Tatsache bleibt, daß der westdeutsche Film sich in eine Art moralischen und ästhetischen Ghettos zurückgezogen hat, aus dem man ihn nicht herauskommen sieht. Während in Ostdeutschland ein Stil gesucht und manchmal gefunden wird, zu dem aber Gründe der hohen Politik uns [in Frankreich, H.-B. H.] den Zugang versperren [...] ist es evident, weshalb die Filme des westlichen Teils nicht exportiert werden können.»⁴

Geschuldet sei dies der «traurigen» Tatsache «einer in sich selbst versunkenen Produktion, die unfähig ist, ihre Grenzen zu überschreiten». Die Perpetuierung tradierter Qualitätsmuster und mangelnde Kenntnisnahme jüngerer internationaler Trends hätten dazu geführt,

«daß der gegenseitige Austausch nicht funktioniert und daß der deutsche Film mit Qualitätsanspruch (neben dem es natürlich die übliche Produktion gibt, die zu nichts und niemandem verpflichtet ist) ständig nur von sich selbst beeinflusst wird. Die Heirat unter Blutsverwandten erzeugt Verblödung, das ist bekannt.»⁵

4 Chris Marker: Deutscher Film adieu? (1954) – In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. München 1964, S. 133.

5 Ebd., S. 133f.

Dieses Urteil Markers angesichts der ausgemachten Inzucht des deutschen Films und insbesondere des deutschen Kinos ist in zweierlei Hinsicht näher zu beleuchten. Zum einen scheint es im Widerspruch zu stehen zu der oft geäußerten Auffassung, dass unter der Ägide der größten westlichen Besatzungsmacht eine massive Amerikanisierung nicht nur des Filmmarkts in Deutschland, sondern auch eine ›Kolonialisierung unseres Bewusstseins‹ stattgefunden habe (so wie es wörtlich noch in Wim Wenders Film *IM LAUF DER ZEIT* (1975) in Erinnerung gebracht wird). Beispielhaft in dieser Hinsicht wirkt das noch 1989 von Kreimeier formulierte Resümee:

«Seit Beginn der Besatzungszeit überschwemmte eine Flut zweit- und drittklassiger amerikanischer Western, Gangsterfilme und Komödien die Leinwände in den deutschen Kinos, soweit sie unzerstört geblieben oder aber notdürftig wiederhergestellt worden waren. Diese Filme haben, schon allein auf Grund ihres quantitativen Übergewichts, die Unterhaltungsbedürfnisse der gerade dem Krieg entronnenen und ausgehungerten Deutschen viel nachhaltiger befriedigt, ihr Weltbild, die Richtung ihrer Wunschvorstellungen und Sehnsüchte viel gründlicher beeinflußt als die wenigen deutschen ›Trümmerfilme‹ der Lizenz-Zeit zwischen 1946 und 1949. Mit den US-amerikanischen Exportfilmen schlich sich der ›american way of life‹ auch in die Tagträume der Massen ein und flüsterte ihnen die Botschaft von der Allmacht der Ökonomie und den Tugenden eines rabiaten Individualismus zu.»⁶

So richtig es ist, von einem übermächtigen Filmangebot der US-Verleiher auf dem für diese von keinen Importbegrenzungen eingeschränkten Filmmarkt in der Bundesrepublik auszugehen, so sehr müssen hier jedoch Differenzierungen vorgenommen werden, die dann letztlich zu einer Revision des vertrauten Blicks nötigen. Wie Martin Loiperdinger gezeigt hat, muss zum ersten methodisch unterschieden werden zwischen dem «Filmangebot der Verleiher an die Kinos und dem Filmangebot der Kinos an die Zuschauer.»⁷ Allein in dieser Hinsicht ergeben sich aufschlussreiche Korrekturen geläufiger Einschätzungen. Nicht nur reicht der deutschsprachige Film (einschließlich der Reprisen, Überläuferfilme und österreichischen Produktionen) schon von Anbeginn an den Spielplan-Anteil von Hollywood heran.

«Zu Beginn der Saison 1952/53 werden die US-Filme [bereits, H.-B.H.] überrundet, und von da an ist ein Spielplan-Anteil der deutschsprachigen Filme [...] von etwa 50 % festzustellen. Weltweit wird der Spielplan-Anteil von Hollywood-Filmen auf den Exportmärkten seinerzeit auf 65 % geschätzt [...]. In Westdeutschland erreicht Hollywood gerade die Hälfte davon, nämlich rund 30 %. Auf dem nach Großbritannien

- 6 Klaus Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. – In: Deutsches Filmmuseum Frankfurt/M. (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/M. 1989, S. 12.
- 7 Martin Loiperdinger: Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre. In: <Themenheft> «Theater- und Mediengeschichte nach 1945». *TheaterZeitschrift*, 1989, H. 28, S. 50–60, hier S. 53.

wichtigsten Exportmarkt in der Bundesrepublik schneidet Hollywood also denkbar schlecht ab!»⁸

Noch deutlicher, und das ist der zweite Befund, fallen die Zahlen aus, wenn man die Einspielergebnisse an der Kinokasse als Indikator für die Zuschauerpräferenzen in Westdeutschland wertet. So weisen die von Loiperdinger gesammelten Daten aus, dass von den insgesamt 100 erfolgreichsten Filmen der Jahre 1950 bis 1959 allein 66 Produktionen westdeutscher Provenienz sind, womit die deutsche Filmwirtschaft die Zweidrittelmehrheit unter den Top Hundred des Jahrzehnts nur ganz knapp verfehlt; eine Quote, der in diesem Zeitraum lediglich acht Erfolgsfilme aus Hollywood gegenüberstehen: «Auf einen Kassenschlager aus Hollywood kommen demnach in den 50ern gut acht Filme aus der westdeutschen Produktion.»⁹ Loiperdingers plausibles Fazit:

«Diese Zahlen und Überlegungen mögen genügen, um die Legende von der marktbeherrschenden Stellung Hollywoods im Westdeutschland der 50er Jahre und die daraus abgeleitete These von der ‹Amerikanisierung› des Kinopublikums nachhaltig in Zweifel zu ziehen. Die dominierende Position Hollywoods beim Verleihangebot wird konterkariert von der effektiven Nachfrage des Publikums, das eindeutig den deutschen (bundesdeutschen und österreichischen) Film präferiert. [...] Es ist kaum übertrieben, für das Jahrzehnt der 50er von einem ausgesprochenen Mißerfolg Hollywoods auf dem westdeutschen Filmmarkt zu sprechen. Entsprechend läßt sich beim westdeutschen Publikum fast schon ein Trend zur kulturellen Resistenz gegenüber den Angeboten aus Hollywood konstatieren.»¹⁰

3.

Nun sind die Motive dieser ‹kulturellen Resistenz› im Rezeptionsverhalten das eine, die objektivierbaren Bedingungen, unter denen sie sich äußert, stabilisiert und schließlich mit den frühen 1960er Jahren brüchig werden wird, ein anderes. «Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte», wird später Alexander Kluge sagen,¹¹ und in Abwandlung dieses Diktums lässt sich formulieren: Das im deutschen Kino der 1950er Jahre Nicht-Gezeigte oder allenfalls in verstümmelter Form Präsentierte kritisiert das Gezeigte. Vor diesem Hintergrund wäre eine Re-Vision der deutschen Kinogeschichte vorzunehmen, die sich gleichsam von der Peripherie her annähert: von dem ausgegrenzten Fremden, von den blockierten Impulsen des internationalen Films, und von hier aus eine Modellierung des deutschen Films jener Phase

8 Ebd., S. 56.

9 Ebd., S. 58.

10 Ebd.

11 Klaus Eder/Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme.* München 1980, S. 138.

vornimmt. Nicht dass es dazu keine Vorarbeiten gäbe, nur fehlt es bislang an umfassend systematisierenden Rahmungen, in denen das Verhältnis von «Modernisierung im Wiederaufbau»¹² bzw. das Miteinander von «Beharrung und Veränderung. Die heimliche Modernisierung Deutschlands», wie es Knut Hickethier in seinem Beitrag ausdrückt, verhandelbar wäre.¹³ Im Folgenden sollen anhand ausgewählter Fallbeobachtungen exemplarisch Bausteine für einen solchen Rahmen entwickelt werden.

Das Beispiel «neorealismo»

Am Beispiel des Italienischen Neorealismus, der unstrittig weltweit einflussreichsten Filmströmung der unmittelbaren Nachkriegszeit, lässt sich zeigen, wie in der Bundesrepublik aus Gründen, die später noch näher betrachtet werden, der Anschluss an filmische Modernisierungstendenzen systematisch unterbleibt. Während in anderen Sektoren des kulturellen Lebens – man denke an die Literatur, an das Theater oder die Philosophie – geradezu ausgehungert der Anschluss an die relevanten zeitgenössischen internationalen Autoren und Strömungen gesucht wird, herrscht im deutschen Kino mit Blick auf den *neorealismo* ein nahezu völliger Blackout. Einige Zahlen mögen dies verdeutlichen.

Rossellinis *ROMA, CITTÀ APERTA* (1945), im Ausland hochdekoriert, in Deutschland für öffentliche Aufführungen von der FSK gesperrt, kam erst 1961 mit einem entstellend-kommentierenden Vorspann und mit gravierenden Schnitten in die westdeutschen Kinos; erst 1978 brachte der WDR im Fernsehen eine integrale Fassung heraus. *PAISÀ* (1946) wurde, abgesehen von Sondervorführungen, erst 1975 einer breiteren Öffentlichkeit über BR3 zugänglich, allerdings in einer massiv geschnittenen Version; erst 1986 strahlte das ZDF eine vollständige Fassung aus. Andere frühe Rossellini-Filme konnten in Deutschland erst mit ähnlich eklatanter Verzögerung gesehen werden – und dann fast ausnahmslos wieder nicht im Kino, sondern im Fernsehen. So etwa: *FRANCESCO, GIULLIARE DI DIO* (1949) erst 1971 (ZDF), *LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI* (1948) erst 1978 (WDR3) ODER *DOV'È LA LIBERTÀ* (1952) gar erst 1999 (ARTE).

Alle frühen Kurzfilme Antonionis – von *GENTE DEL PO* (1943/47) bis *LA FUNIVIA DEL FALORIA* (1950) – sind, abgesehen von Festivalvorführungen (z.B. Duisburger Filmwoche 2007) bis heute nicht in der Bundesrepublik öffentlich zu sehen gewesen; seinen 1950 fertiggestellten Spielfilm *CRONACA DI UN AMORE* zeigte bei uns erstmals 1976 das ZDF.

12 So das Projekt von Axel Schildt et al. Vgl. bes. Axel Schildt/Arnold Sywottek (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre* (1993). Aktualisierte Studienausgabe, Bonn 1998. – Axel Schildt: *Moderne Zeiten: Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg 1995.

13 Vgl. neben dem Beitrag von Knut Hickethier in diesem Band auch dessen Ausführungen in: K.H.: *Das bundesdeutsche Kino der fünfziger Jahre. Zwischen Kulturindustrie und Handwerksbetrieb*. In: Harro Segeberg: *Mediale Mobilmachung III* (vgl. Anm. 1), S. 33–60.

Viscontis *OSSESSIONE* (1942) kommt erst 1959 in die westdeutschen Kinos – allerdings in einer von 143› auf 103›, also fast um ein Drittel zusammengeschnittenen Fassung. Erst ein Vierteljahrhundert später, 1985, ist bei uns erstmals die integrale Fassung zu sehen – und wieder ist es im Fernsehen (ZDF). Ein besonderes Schicksal widerfährt Viscontis *LA TERRA TREMA* (1948). Von der ursprünglich dreistündigen Original-Fassung, die 1948 auf der Biennale uraufgeführt wurde, zeigte erstmals 11 Jahre später, 1959, der BR eine allerdings auf 95› zusammengeschnittene Version; eine filmische Ruine, die so noch 1985 vom ZDF ausgestrahlt wurde. Erst 1996 zeigte ARTE eine unvertitelte 153-minütige Version, die mit der italienischen Premierenfassung zwar nicht identisch ist, ihr aber immerhin recht nahe kommt.

Kaum anders erging es den Filmen anderer wichtiger Repräsentanten des *neorealismo*. Lattuada's *IL MULINO DEL PO* (1948) war erst 1976 im WDR zu sehen. De Santis' *GIORNI DI GLORIA*, ein mit Visconti et al. gedrehter Kompilationsfilm über die italienische Widerstandsbewegung, erlebte erst 1988 seine westdeutsche Uraufführung; sein Film *CACCIA TRAGICA* (1948) wurde bei uns erstmals 1986 in BR3 gezeigt, *IL SOLE SORGE ANCORA* (1946) 1989 in N 3. Allein der mit erotischen Schauwerten reichlich ausgestattete Film *RISO AMARO* (1949) kam in westdeutsche Kinos: 1950 in einer allerdings stark geschnittenen Version. Erst 1984 konnte man erstmals diesen Klassiker in einer ungekürzten und neu synchronisierten Version sehen.

Die Beispiele ließen sich ohne weiteres vermehren. Bemerkenswerte Ausnahmen bleiben allein die zum Sentimentalen neigenden Filme De Sicas und die sich bewusst an amerikanische Genremuster anlehenden Filme von Pietro Germi, die in der Regel spätestens drei Jahre nach ihrer italienischen Uraufführung auch in Deutschland zu sehen waren. Für das Gros gilt jedoch: In der Wahrnehmung des deutschen Kinogängers hat es eine so bedeutsame filmische Aufbruchsbewegung, wie sie der *neorealismo* darstellte, nicht gegeben, war sie bis in die 1960er Jahre hinein praktisch nicht existent. Versagt blieb dem westdeutschen Publikum die Erfahrung mit einem fremden Kino, das nicht nur neue Sujets erschloss (den Krieg aus der Opfer- und Widerstandsperspektive, die Vergegenwärtigung der sozialen Alltagswelt der kleinen Leute und des Proletariats, beseelt von einem sozialkritischen Impetus), sondern auch die Übersetzung eines auf Realismus zielenden Wahrnehmungsdispositivs in die ästhetische Form (vom Rückgriff auf Laiendarsteller bis hin zum Aufbrechen homogener diegetischer Erzählmuster zugunsten offener, elliptischer Erzählformen, die den Zuschauer als souveränes Subjekt in das Zentrum einer bislang so nicht gekannten neuen Raum-Zeit-Erfahrung setzte). All diese Erfahrungen einer für die gesellschaftliche Wirklichkeit transparenten Bilderwelt blieben dem bundesdeutschen Kinogänger gut anderthalb Jahrzehnte vorenthalten. Erst in einem anderen und über ein anderes Medium, das Fernsehen, wird er dazu, wie die genannten Daten zeigen, ab den frühen 1960er Jahren allmählich Gelegenheit finden.

...kein Einzelfall

Dieser durch die Kinoverhältnisse erzwungene Ausschluss von der Teilhabe an der internationalen Filmentwicklung in der Wiederaufbauphase der Bundesrepublik blieb nicht auf den italienischen *neorealismo* beschränkt. Ganze Segmente der heute als kanonisch geltenden Filmgeschichte blieben dem bundesrepublikanischen Publikum lange Zeit schlichtweg vorenthalten: Nahtlos fand in diesem Sektor des ästhetisch anspruchsvollen Films die Filmpolitik der Nazis ihre Fortsetzung. Dem damaligen Zeitgenossen muss die ganze russische Filmgeschichte als eine hermetisch verschlossene Black box erschienen sein. So wurden erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die Klassiker des russischen Films der Vorkriegszeit wieder zugänglich – wiederum im Fernsehen, nicht im Kino: etwa Eisensteins *STREIK*, *PANZERKREUZER POTEMKIN* sowie *OKTOBER* 1967 im ZDF, *IWAN DER SCHRECKLICHE* 1968 (ZDF), *ALEXANDER NEWSKIJ* 1973 (ZDF), Kuleschows *DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKI* 1967 (ZDF), Pudowkins *DIE MUTTER* 1968 (ZDF) und *DAS ENDE VON ST. PETERSBURG* 1974 (WDR), Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* 1968 (BR3).

Die naheliegende Vermutung, für diese Prohibition ideologische Idiosynkrasien in der Phase des Kalten Krieges verantwortlich zu machen, verfängt nur zum Teil. Wie sonst ist zu erklären, dass Filme prominenter, politisch kaum oder nicht verdächtiger Regisseure aus dem Westen ebenso wenig den Weg in die deutschen Kinos fanden? So wurden etwa – abgesehen von den Vorkriegsproduktionen *LA GRANDE ILLUSION* und *LA BÊTE HUMAINE*, die 1948 bzw. 1949 in deutschen Kinos liefen – alle vor 1950 entstandenen Klassiker Jean Renoirs erst ab Mitte der 60er Jahre gezeigt – wiederum im Fernsehen. Da mag es dann kaum mehr überraschen, dass so radikal moderne Filme wie *UN CHIEN ANDALOU* (1929) und *L'ÂGE D'OR* (1930) ihre deutsche Uraufführung 1968 bzw. 1970 im WDR 3 erfuhren oder dass Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941) erst 1962 und *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (1942) erst 1966 einem deutschen Publikum zugänglich wurde.

Ein letztes Beispiel, das zeigt, dass vor dieser Prohibitionspolitik weder die US-amerikanische Provenienz noch die Genrezugehörigkeit zur Komödie schützten: Mit Ausnahme von *NINOTCHKA* (1939), ein Film, den in der deutschen Synchronisation der Prolog in den Verstehenskontext des Kalten Krieges verwies¹⁴ und der vergleichsweise früh, 1948, in die deutschen Kinos kam – von dieser einzigen Ausnahme abgesehen, konnte der deutsche Zuschauer alle großen Komödien Ernst Lubitschs aus den 1930er Jahren erst ab den späten 1960ern sehen – wiederum zunächst nur im Fernsehen: *TROUBLE IN PARADISE* 1969 (ARD), *DESIGN FOR LIVING*

14 In der Originalfassung wird *NINOTCHKA* via Schrifttitel eingeleitet: «This picture takes place in Paris in those wonderful days when a siren was a brunette and not an alarm... And if a Frenchman turned out the light it was not on account of an air raid!» – In der deutschen Synchronfassung heißt es hingegen. «Dieser Film spielt in der Lichterstadt Paris in jener sagenhaften Zeit, in der es nicht Stromknappheit bedeutete, wenn die Nachttischlampen ausgeknipst wurden... Und wenn die Vorgehänge rauschten, verbargen sie süße Geheimnisse und waren auch nie aus Eisen.»

und ANGEL 1979 (ARD), BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE 1972 (ARD). Und auch TO BE OR NOT TO BE (1942) wurde nach einer skandalträchtigen Kinopremiere 1960 erst mit der Ausstrahlung in der ARD einer breiteren Öffentlichkeit zugemutet.

4.

Als Zwischenfazit ist festzuhalten: Trotz der politischen Befreiung 1945 ist das deutsche Kinopublikum entgegen anders lautenden kulturpolitischen Vorgaben und Parolen bis in die 1960er Jahre hinein von den meisten und wichtigsten historischen Innovationsschüben des ausländischen Films, aber auch von den bedeutendsten zeitgenössischen Modernisierungstendenzen massiv abgeschottet. Dafür verantwortlich waren als zentrale Agenturen dieser massiven Prohibitionspolitik staatliche Einrichtungen insbesondere der Interministerielle Filmausschuss (IMF) sowie vor allem die 1948 gegründete Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK).

Der IMF nahm auf noch heute undurchsichtiges Betreiben des Verfassungsschutzes 1954 seine Tätigkeit auf. Er setzte sich aus Vertretern von nicht weniger als sechs Bundesministerien zusammen, nämlich der Ressorts Wirtschaft, Inneres, Justiz, Gesamtdeutsche Fragen, Auswärtiges und Bundespresseamt. In einer juristischen Grauzone operierend, zielte seine Arbeit auf eine Filmeinfuhrkontrolle ab, die ausschließlich auf ostdeutsche und osteuropäische Filmimporte gerichtet war – ob auf historische Filme wie Eisensteins ALEXANDER NEWSKI oder zeitgenössische wie Gerassimows DER STILLE DON; eine parlamentarisch heftig angefochtene Zensurpraxis, der dann schließlich das Gesetz zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote (VerbrG) vom 24.5.1961 die Legitimationsbasis verschaffte. Die Problematik dieser Kontrollinstanz und –praxis ist aus juristischer Sicht verschiedentlich gewürdigt worden;¹⁵ die Auswirkungen auf das kulturelle Leben in Westdeutschland hingegen allenfalls in Ansätzen. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als die Aktivitäten des IMF für ein weitestgehendes Importverbot ostdeutscher und osteuropäischer Filme sorgten, dem selbst ideologisch harmlose Kinder- und Märchenfilme zum Opfer fielen.¹⁶ Ironischerweise wird dieses Kontingent ab den 1970er Jahren ein bevorzugtes Reservoir darstellen, aus dem sich das Fernsehen für sein Kinderprogramm bedienen wird.

15 Vgl. dazu näher: Johanne Noltenius: *Die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes*. Göttingen 1958. – Werner Wohland: *Informationsfreiheit und politische Filmkontrolle*. Berlin 1968. – Bernd Rieder: *Die Zensurbegriffe des Art. 118 Abs. 2 der Weimarer Reichsverfassung und des Art. 5 Abs. 1 Satz 3 des Bonner Grundgesetzes*. Berlin 1970. – Michael Kienzle/Dirk Mende (Hg.): *Zensur in der BRD. Fakten und Analysen*. München, Wien 1980. – Gerrit Binz: *Filmzensur in der deutschen Demokratie*. Trier 2006. – Jürgen Kniep: *«Keine Jugendfreigabe». Filmzensur in Westdeutschland 1949-1990*. Göttingen 2010.

16 Die Tätigkeit des IMF wurde erst 1967 eingestellt.

In der Grauzone zwischen formeller und informeller Zensur¹⁷ kann für die 1950er und 1960er Jahre die Bedeutung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) nicht hoch genug veranschlagt werden.¹⁸ Diese Institution, die 1948 die Filmkontrolle der Besatzungsmächte ablöste, basiert auf der präventiven Selbstzensur der Filmindustrie, «um eine staatliche Vorzensur zu verhindern». Mit dem grundsätzlichen Ziel verbanden sich ganz praktische Anliegen. «Die Produzenten, Verleiher und Theaterbesitzer sind daran interessiert, eine Vorprüfung durchzuführen, um sich bei der Auswertung der Filme darauf verlassen zu können, daß die Filmvorführung nicht gegen gesetzliche Vorschriften verstößt.»¹⁹ Da aber die Bewertungskriterien der FSK nicht allein strafrechtlichen Vorschriften, sondern zugleich auch dem ungleich vieldeutigeren, weil nicht kodifizierten «Sittengesetz» zu entsprechen suchen, liest sich die Geschichte der Spruchpraxis wie eine *«chronique scandaleuse»* des deutschen Nachkriegskinos. Bisher sind in den filmhistorischen Darstellungen zur FSK-Praxis vornehmlich die spektakulären expliziten Totalverbote oder massivsten Schnittauflagen registriert und herrschaftsanalytisch bewertet worden; Sanktionen, die vor allem Filme trafen, die die Rolle von SS und Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg kritisch ins Bild setzten (z.B. Rossellini: ROMA, CITTÀ APERTA, Resnais: NUIT ET BROUILLARD).²⁰

Unterbelichtet in einer systematischen kultur- und mediengeschichtlichen Perspektive sind aber all jene Filme, die von den Verleihern – gerade auch von den ausländischen – der FSK gar nicht erst vorgelegt wurden. Es sind dies Filme keineswegs nur mit einem explizit politischen Gehalt, sondern solche, die Lebensstile, soziale Verhaltensweisen und Werte veranschaulichen – zumal andere, neue, moderne Filme, die man dem deutschen Publikum nicht zumuten wollte – sei es, dass man sich von einer Vorführung keinen Publikumszuspruch, also keinen Profit versprach, sei es, dass man in Abwägung geschäftlicher Interessen und des Risikos, am vorherrschenden ideologischen Konformismus zu rühren, sich gegen den Tabubruch entschied und auf den zu erwartenden Geschäftserfolg verzichtete. Ein besonders deutliches Beispiel liefern dafür die im westlichen Ausland außerordentlich erfolgreichen Komödien Lubitschs der 1930er Jahre. Politisch völlig unverfänglich, zelebrieren sie bekanntlich einen modernen Hedonismus von Genuss und Verführung, eine frivole Gleichsetzung von Sex und materiellem Luxus, einen Kult der Reize des Faszinativ-Oberflächlichen – und dies im Modus des Komischen. Wie oben gezeigt, wird es erst das Fernsehen der späten 1960er Jahre sein, das sich über die Ängste vor der öffentlichen Verführungskraft der Lubitsch-Filme hinwegsetzt. Insofern würde eine systematische Geschichte der FSK gerade in ihrer Ausschluss-

17 Zur begrifflichen Unterscheidung vgl. Sieghart Ott: *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*. München 1968.

18 Vgl. dazu auch die in Anm. 15 angegebene Referenzliteratur.

19 Horst von Hartlieb: *Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts*. 2. Aufl. München 1984, S. 23.

20 Vgl. dazu Gunar Hochheiden: Filmzensur. – In: Kienzle/Mende (Hg.): *Zensur in der BRD*, S. 149–169.

praxis wichtige Bausteine für eine Mentalitätsgeschichte der frühen Bundesrepublik unter Modernisierungsaspekten liefern.

Dies gilt um so mehr, wenn man – in einer fokussierten Perspektive – sich systematisch den verordneten Schnittauflagen und der Synchronisierungspraxis unter der FSK-Aufsicht widmet. Insbesondere Untersuchungen aus jüngerer Zeit haben in dieser Hinsicht erste aufschlussreiche Befunde geliefert.²¹

Der Hollywood-Klassiker *CASABLANCA* (1942) ist eines der prominentesten und deshalb immer wieder zitierten Beispiele für diese Art der Zensur, er steht zugleich für zahlreiche andere Filme im bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre, die durch Schnittauflagen und eine gnadenlose Synchronisation grob entstellt wurden und in diesem Zustand beim Zuschauer eigentlich auch ein provozierendes Vakuum an Sinnhaftigkeit entstehen lassen mussten. Die 1952 in die westdeutschen Kinos gekommene Version lässt den Nazi-Major Strasser und alles, was auf die konkreten Kriegsumstände deutet, bildlich völlig verschwinden; wo er in den Dialogen präsent ist, die nicht entfernt werden konnten, wird er zu einem Kommissar, der Victor Lazlo verfolgt, der aber hier Victor Larssen heißt. Larssen ist in dieser Fassung kein tschechischer Widerstandskämpfer, sondern ein skandinavischer Professor, der aus einem Gefängnis geflohen ist, in dem er saß, weil er eine von ihm selbst entwickelte zerstörerische Waffe eigenmächtig vernichtet hatte. Doch damit nicht genug. Auch die Beziehung von Rick zu Ilsa erfuhr eine deutliche Veränderung: So wurde etwa Ilsas Ehebruch mit Rick in Paris damit legitimiert, dass sie ihren Gatten Victor für tot hielt. Außerdem fehlt im Film jede Anspielung darauf, dass Ilsa und Rick in Casablanca miteinander schlafen.²² Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, wie viele Szenen des amerikanischen Originals hier der Schere zum Opfer fallen mussten – vor allem aber, welche dramaturgischen Ungereimtheiten und Leerstellen in dieser deutschen Version zu kompensieren dem zeitgenössischen Zuschauer abgenötigt wurden.²³ Erst 1975 wird Major Strasser zurückkehren, Victor Laszlo seine ursprüngliche Identität und die Beziehung Ricks zu Ilsa ihre ursprüngliche sinnliche Intensität zurückgewinnen – in einer neuen integralen Synchronfassung, deren Auftraggeber die ARD war.

Damit ist angedeutet: Es ist offensichtlich mehr als nur die Konfrontation mit dem Stereotyp des «hässlichen Deutschen» aus der jüngeren und jüngsten Vergangenheit, der man in einer Gemengelage von Verdrängung und narzisstischer Krän-

21 Vgl. hierzu besonders Joseph Garncarz: *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt/M. u.a. 1992. – Wolfgang Maier: *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/M. u.a. 1997. – Guido Marc Pruys: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen 1997.

22 Diese Version wurde von dem Verleih Warner Brothers bereits vor der Vorlage bei der FSK vorge-nommen. Vgl. dazu Pruys: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 155f.

23 Insgesamt betrug die Länge dieser ersten deutschen Synchronfassung 82 min. gegenüber 102 min. der US-Version.

kung in dieser Form zu entkommen versucht, wenngleich dies sich als auffälligster roter Faden durch die Rezeptionsgeschichte des ausländischen Films quer durch die verschiedenen Genres zieht. Politthriller wie Hitchcocks NOTORIOUS (1946), Abenteuerfilme wie John Hustons AFRICAN QUEEN (1951) oder Psychothriller wie I CONFESS (1953) von Hitchcock sind davon ebenso betroffen wie Komödien: etwa Howard Hawks' I WAS A MALE WAR BRIDE (1949) oder Frank Capras ARSENIC AND OLD LACES (1944).²⁴

Kaum weniger bedeutsam sind die massiven Eingriffe, die auf eine – gegenüber dem Original – veränderte Repräsentation der Geschlechterverhältnisse zielen, dort wo sich ursprünglich emanzipatorische, modernistisch-libertäre Ausdrucksformen Geltung verschaffen. Zum gründlich untersuchten Musterfall ist Louis Males LES AMANTS (1958) geworden.²⁵

Der Film erzählt im Original die Geschichte von Jeanne (Jeanne Moreau), die mit Henri, einem Zeitungsverleger aus der Provinz, verheiratet ist und mit ihm die Tochter Catherine hat. Jeanne fährt regelmäßig nach Paris zu ihrer Freundin Maggy, wo sie den eleganten Polo-Spieler Raoul kennenlernt. Auf einer Rückfahrt in die Provinz, wo sich alle zu einem gemeinsamen Wochenende treffen, lernt Jeanne den jungen Intellektuellen Bernard kennen, mit dem sie die Nacht verbringt, bevor sie mit ihm vor aller Augen ihr Zuhause verlässt.

In der 1959 in der Bundesrepublik aufgeführten Synchronfassung sind alle explizit erotischen Szenen, in denen sich Jeanne leidenschaftlich ihrem Geliebten hingibt, geschnitten. Ebenso entfallen alle Szenen, in denen man erfährt, dass Jeanne ein Kind hat. Ihr Ehemann wird negativer gezeichnet, und die Beziehung zu ihrem Liebhaber wird psychologisch durch «Liebe» motiviert. «Durch diese Veränderungen wird der Ehebruch der Frau im Hinblick auf eine Moral, die den Ehebruch kategorisch untersagt, weniger verwerflich gemacht»,²⁶ wird der provokanten Zeichnung einer emotional selbstbestimmten Frau, die sich über traditionelle Rollenmuster und –normen wie selbstverständlich hinwegsetzt, die Spitze genommen. Erst 1984 wird dieser Film in voller Länge in der ARD gezeigt werden können.

5.

Bislang ist die Bedeutung des Fernsehens für den deutschen Film aus filmhistorischer Sicht überwiegend im Zeichen des 1974 erstmals abgeschlossenen «Rahmenabkommens zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen» und dessen Relevanz für den Neuen deutschen Film der 1970er und frühen 1980er Jahre untersucht und gewürdigt worden.²⁷ Mein Beitrag versteht sich als Plädoyer, diesen komparatistischen Blick

24 Vgl. dazu detailliert Garncarz: *Filmfassungen*, S. 94ff.

25 Vgl. ebd.

26 Ebd., S. 79.

27 Vgl. dazu vor allem Alexander Kluge (Hg.): *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt/M. 1983.

auf das Verhältnis beider Medien zueinander verstärkt auf die 1950er und 1960er Jahre zu richten. Denn eines zeichnet sich schon deutlich ab: Es ist im und über das Fernsehen, wo das westdeutsche Publikum ab den frühen 1960er Jahren wieder Anschluss an die Moderne des internationalen Films findet, ja überhaupt erst finden kann. Als öffentlich-rechtliche Kultureinrichtung nicht an die Leitlinien der FSK der Filmwirtschaft gebunden, kann es die selbstverordnete Zensur – sei es in Form der Totalverbote, sei es in Form von Schnitt- oder Synchronisationsauflagen – ignorieren. So wie das Fernsehen seit den 1960er Jahren überhaupt erst wieder historische Klassiker oder kanonaffine Filme der jüngsten Zeit zur Aufführung brachte, so trug es überdies maßgeblich dazu bei, durch Schnitt und Synchronisation verstümmelte und entstellte Filmversionen auf dem Filmmarkt durch neue, restaurierte Fassungen zu ersetzen. Das Fernsehen erweist sich in den 1960er und frühen 1970er Jahren neben den entstehenden Filmclubs und Programmkinos gesamtgesellschaftlich als *das* institutionalisierte filmische Gedächtnis in der Bundesrepublik. Dies ist um so bemerkenswerter, als in den Anfangsjahren des Fernsehens Spielfilme generell nur als «Not- und Übergangslösung» für die Programmgestaltung angesehen wurden.²⁸

Dieser Prozess, in dem das Fernsehen in die Rolle eines entscheidenden Mäzens und Mentors für die Rezeption des ausländischen Films hineinwächst, ist vor einem doppelten Hintergrund zu sehen. Zum einen ist er geprägt vom diskursiven Spannungsfeld, das sein Zentrum im Paris der späten 1950er Jahre hat und Film wie Filmgeschichte nicht mehr ausschließlich unter sozio-ökonomischen, sondern auch unter kulturellen Vorzeichen verhandelt und das nicht unmaßgeblich das Entstehen der Nouvelle Vague befördert hat.²⁹ Dieser kulturell ausgerichtete diskursive Kontext weist deutliche Affinitäten zum Programmdiskurs des öffentlich-rechtlichen Fernsehens mit seiner Fokussierung auf den sozio-kulturellen Programmauftrag auf. Wie Garncarz plausibel gezeigt hat, reflektieren die Präsentationsmuster der so verspätet gezeigten und/oder wiederhergestellten ausländischen Filme dies deutlich. Ob (um bei den genannten Beispielen zu bleiben) *CASABLANCA*, *NOTORIOUS* oder *AFRICAN QUEEN* – im Präsentationsmodus des Films verlagert sich der Akzent vom Genreaspekt und von der Fixierung auf den Star hin zum Kunstwerkcharakter, der einem singulären *auteur* geschuldet ist: *NOTORIOUS* z.B., in der Presse 1952 als Film besprochen, der sich von der Hollywood-Standardproduktion durch die Präsenz der Bergman abhebe, wird nach der Ausstrahlung der ZDF-Neufassung 1969 nun als einer der «stärksten Hitchcock-Filme», in jedem Fall als «authentische[r] Hitchcock» gesehen.³⁰ Filme nicht länger nur als Dutzendware unter dem Aspekt gefälliger und profitabler Unterhaltung zu distribuieren, son-

28 Vgl. dazu Irmela Schneider: Ein Weg zur Alltäglichkeit. Spielfilme im Fernsehprogramm. In: Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann (Hg.): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 2, München 1994. S. 227–301.

29 Vgl. dazu ausführlich Paul Légliše: *La politique française du cinéma depuis 1946*. In: *Cinéma d'aujourd'hui* 12/13 (1977).

30 Zit. n. Garncarz: *Filmfassungen*, S. 120.

dern nach den Kriterien unterscheidbarer künstlerischer Originalität zu selektieren – dies ist der von kulturellen Imperativen bestimmte Präsentationsmodus, in dem die Rekonstruktions- und Ausstrahlungspraxis der Fernsehanstalten von ausländischen Spielfilmen seit den frühen 1960er Jahren maßgeblich mitbestimmt ist. Es ist kein Zufall, dass sich dieser Wandel in der ARD vor allem in den Dritten Programmen realisiert, die ursprünglich als Bildungsprogramme konzipiert und lizenziert wurden. Für diese These spricht auch, dass – unter Einschluss der Filmredaktion des ZDF – diese Präsentationspraxis oft im Zusammenhang und in Form von komplexen Retrospektiven eines Filmemachers – der Regisseur als *auteur* – verwirklicht wurde (Eisenstein, Rossellini, Hitchcock, Huston, Lubitsch usw.).

Zum anderen zeitigt dieser Prozess aber auch ein Bewusstsein dafür, dass das Fernsehen dem Umstand einer gewandelten medialen Öffentlichkeit Rechnung trägt. Wo die Filmwirtschaft in den 1950er Jahre noch von einem undifferenziert-homogenen Publikum ausging, das es vor den Infraktionen der vagen Imperative eines ‚Sittengesetzes‘ zu schützen galt, operierte das Fernsehen mit einem «generalisierten» Programm, das gerichtet war an den, «den es angeht».³¹ Insofern trug das Fernsehen mit den konzentrierten Bemühungen um eine Vergegenwärtigung des damals unbekannt internationalen Films zur faktischen Ausdifferenzierung eines homogenen Filmpublikums in plurale, unterschiedliche Publika Rechnung, zu denen u.a. auch ein cineastisch interessiertes gehört. Der Umstand, dass sich dieser Prozess nicht unmaßgeblich über die Schiene der Dritten Programme der ARD vollzog, die ursprünglich als besondere Kultur- und Bildungsprogramme konzipiert waren, steht dazu nicht im Widerspruch – im Gegenteil.

In einer Sackgasse sah Chris Marker Mitte der 1950er Jahre den deutschen Film der Nachkriegszeit ob seiner Abkoppelung vom internationalen Film. Das Fernsehen hat wenige Jahre später zumindest den Zuschauer aus diesem Ghetto herausgeführt. Ob dies auch für die Filmproduktion gilt, steht auf einem anderen Blatt.

31 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M. 1972, S. 176.

Der (west-)deutsche Film der 1950er Jahre aus italienischer Perspektive

Einblendung

«Die Stimme Deutschlands nach der Katastrophe ist eine kinematographische Stimme.»¹ So begrüßt ein italienischer Kritiker *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, als der Film im September 1947 bei der Biennale aufgeführt wird, die ein Jahr vorher zum ersten Mal nach Kriegsende wieder stattfindet.² «Während in Deutschland die Literatur schweigt und das Theater erst jetzt, drei Jahre nach Ende des Krieges, aus seiner Stumpfheit erwacht mit manch einer kümmerlichen expressionistischen Umarbeitung», merkt Fernaldo Di Giammatteo an, «zeigt der Film schon eine unvermutete Energie»; und Francesco Pasinetti, der zu den Dekanen der italienischen Kritik zählt, schreibt über Wolfgang Staudte: «Er könnte der neue Mann sein, die Entdeckung des deutschen Films von heute».³ Man preist die Aufrichtigkeit, den Mut, womit auf die jüngste Vergangenheit zurückgeblickt wird, und der Film «hat

- 1 Fernaldo Di Giammatteo, *Il cinema tedesco e austriaco dopo la sconfitta*. In: *Cinema* 2, 10. November 1948. Der vorliegende Essay stellt einen ersten Versuch dar, der Rezeption des (west-)deutschen Kinos in Italien in den 1950er Jahren nachzuspüren. Dabei werden im Besonderen die Filme in Betracht gezogen, die in jener Zeit bei der Biennale aufgeführt werden, und die kritische Debatte, die um sie entsteht, wie auch der wirtschaftliche Erfolg, den das westdeutsche Kino auf dem italienischen Markt erzielt. Dagegen musste darauf verzichtet werden, auf die deutsch-italienische Koproduktions-Tätigkeit näher einzugehen; ebenso konnte der kritische Diskurs um die (west-)deutschen Stars, Gustav Gründgens, Hildegard Knef, Maria Schell, Nadja Tiller, die in den 1950er Jahren in Italien eine gewisse Popularität erringen, nicht berücksichtigt werden. Die Recherche greift in erster Linie auf die italienische Fachpresse zurück. Es wurden systematisch die filmwirtschaftlichen Blätter *Cinemundus*, *Cinecorriere*, *Cinespettacolo*, *La Rassegna dello Spettacolo*, *Il Giornale dello Spettacolo* und *Borsa Film* ausgewertet, sowie die Zeitschriften *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica* und *Rivista del Cinematografo*. Ferner wurden die westdeutschen Periodika *Deutscher Film*, *Filmblätter*, *Die Filmwoche* und *Der neue Film* herangezogen, wie auch die filmstatischen Jahrbücher der SPIO. Auf eine Auswertung archivarischer Quellen wurde im Rahmen dieser Arbeit verzichtet. Für ihre Unterstützung bei der Recherche danke ich Mario Militello (Centro Sperimentale di Cinematografia), Daniela Montemagno, Claudia Tabacchini (Società Italiana degli Autori ed Editori), Gabriele Spila (Associazione Italiana dello Spettacolo), Cordula Döhrer (Deutsche Kinemathek), Johannes Roschlau (CineGraph) und Elisabeth Streit (Österreichisches Filmmuseum). Ein besonderer Dank geht an Irmbert Schenk für die Einladung, an diesem *Augenblick*-Heft mitzumachen, wie auch für das freundschaftliche Lektorat und die Übersetzung der italienischen Zitate ins Deutsche.
- 2 Einen Überblick über die Geschichte des venezianischen Festivals bietet Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (Hrsg.): *Cinquant'anni di cinema a Venezia*. Venezia: La Biennale di Venezia 1982.
- 3 f.p.: *Gli assassini sono tra noi*. In: *Bianco e Nero* 7, September 1948.

den Verdienst, eine ehrliche Gewissens-Prüfung eines Deutschen unter vielen darzustellen, angesichts des ungeheuren Zusammenbruchs, zu dem er selbst beigetragen hat».⁴ Hier findet die italienische Kritik seine Qualität, und die Fähigkeit bzw. die vermeintliche Scheu, mit der eigenen Geschichte kritisch umzugehen, wird in den darauffolgenden Jahren zu einem zentralen Punkt im kritischen Diskurs um den deutschen Nachkriegsfilm, woran die italienische Kritik letztlich dessen Wert misst.

Der (west-)deutsche Film und die italienische Kritik

Zu Beginn der 1950er Jahre zeigt sich der Standpunkt der italienischen Kritik gegenüber dem deutschen Kino wesentlich verändert. Man missbilligt den Weg, den es einschlägt, und die italienische Kritik wirft ihm vor, das ursprüngliche Versprechen nicht gehalten, die moralische Neugeburt, die man in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* zu erblicken glaubte, verleugnet zu haben. «Die erweckte Hoffnung», merkt in *Cinema Nuovo* Giorgio Signorini an, «war nur kurzlebig»,⁵ und *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* erscheint der italienischen Kritik im Nachhinein als ein Beispiel für das, was der deutsche Nachkriegsfilm hätte werden können; doch Staudtes Werk, so klagt Giorgio Signorini, ist «eine Hypothese» geblieben: Der Film weist auf einen Weg, den das deutsche Kino dann nicht gegangen war.

1948 bis 1954 werden insgesamt 14 deutsche Produktionen bei der Biennale gezeigt. Ein Jahr nach *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* laufen in Venedig *EHE IM SCHATTEN* (Kurt Maetzig), *FINALE* (Ulrich Erfurt) und *MORITURI* (Eugen York). In den folgenden Jahren sind es *MÄDCHEN HINTER GITTERN* (Alfred Braun), *BERLINER BALLADE* (Robert A. Stemmlé); *FRAUENARZT DR. PRAETORIUS* (Curt Goetz), *EPILOG* (Helmut Käutner); *LOCKENDE GEFAHR* (Eugen York), *DAS DOPPELTE LOTTCHEN* (Josef von Baky), *DER VERLORENE* (Peter Lorre); *SÜNDIGE GRENZE* (Robert A. Stemmlé); *DIE GROSSE VERSUCHUNG* (Rolf Hansen), *VERGISS DIE LIEBE NICHT* (Paul Verhoeven); *KÖNIGLICHE HOHEIT* (Harald Braun).⁶ Kann *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* das gesamte Deutschland vertreten, war er als ein deutscher Film aufgenommen worden, «schlechthin, ohne Angabe, ob westlich oder östlich»,⁷ spiegelt die deutsche Selektion am Lido im Jahr darauf die immer tiefere Aufspaltung des Landes zwischen West und Ost wider: *FINALE* ist eine Produktion der Hamburger Real-Film, *MORITURI* wird von Arthur Brauners CCC hergestellt, die in West-Berlin ansässig ist, und *EHE IM SCHATTEN* vertritt die ostdeutsche DEFA. Danach sind es ausschließlich westdeutsche Produktionen, die in Venedig gezeigt

4 Di Giammatteo, 1948.

5 Giorgio Signorini: *Inchiesta del cinema tedesco*. In: *Cinema Nuovo* 86, 10. Juli 1956.

6 Die Filme werden nach dem Jahr aufgelistet, in dem sie am Lido liefen, ein Strichpunkt trennt die einzelnen Jahre. Die Liste basiert auf Aprà, Ghigi, Pistagnesi 1982. Sie umfasst nur die Titel, die am Wettbewerb teilnehmen.

7 Signorini, 1956.

werden. Im Jahr 1949 war die Teilung Deutschlands ein festes Faktum geworden, und der Kalte Krieg wirkt sich auch auf das Biennale-Programm aus. Ein Jahr vorher hatte die Sowjetunion erstmals das Festival boykottiert, und die UdSSR und sämtliche Ostblock-Länder werden sich bis 1953 vom Lido fernhalten. Kein ost-deutscher Film wird nach 1948 bei der Biennale laufen.

Mit wenigen Ausnahmen, *Berliner Ballade*, *Der Verlorene*, G.W. Pabsts *Der Prozess*,⁸ findet die italienische Kritik in den Titeln, die Anfang der 1950er Jahre am Lido gezeigt werden, ein unüberschaubares Zeichen für die Dekadenz des westdeutschen Films. Dabei handelt es sich um eine allseitige Stellung, die unterschiedliche Blätter und Kritiker gleichermaßen kennzeichnet. In Bezug auf MÄDCHEN HINTER GITTERN bekrittelt Guido Aristarco, eine zentrale Figur im Panorama der italienischen Filmkritik der Nachkriegszeit und ein Marxist, die grundsätzliche Falschheit, die das westdeutsche Kino färbe: «Der gegenwärtige deutsche Film weist immer einen gewissen Mangel an Objektivität und eine Unredlichkeit auf, die sich mit der Rhetorik identifiziert».⁹ FRAUENARZT DR. PRAETORIUS wird von Giulio Cesare Castello als «unschicklich» abgetan, und EPILOG entfacht «eine gewisse Enttäuschung».¹⁰ Im katholischen Blatt *Rivista del Cinematografo* wird *Lockende Gefahr* als «ein Streifen von geringer Bedeutung» bewertet.¹¹ «Geradezu erschreckend ist der Verfall des deutschen Films, der nach dem Krieg [...] Anlass zu einer gewissen Hoffnung auf eine Neugeburt gegeben hatte», stellt Nino Ghelli fest, als am Lido DIE GROSSE VERSUCHUNG und VERGISS DIE LIEBE NICHT aufgeführt werden: Ersterer ist «ein ganz und gar nichtiges Werk», auch VERGISS DIE LIEBE NICHT ist «entschieden mittelmäßig. [...] voller Banalität und Gemeinplätze, auf geistlose und mechanische Situationen aufgebaut»;¹² und die italienische Kritik hält der westdeutschen Nachkriegsproduktion neben ihrer Schablonenhaftigkeit eine

8 In *Bianco e Nero* wird DER PROZESS, der 1948 bei der Biennale läuft (aber eine österreichische Produktion ist, wie auch GEHEIMNISVOLLE TIEFE, der ein Jahr später am Lido gezeigt wird), zu den besten Werken des deutschen Altmeisters gezählt (l.d.: *Il processo*. In: *Bianco e Nero* 1, Januar 1949). DER VERLORENE wird als «eine konkrete, genaue, unerbittliche Anklage des Nazismus» gepriesen (Paolo Jacchia: *Dramma e lezione dei vinti*. In: *Bianco e Nero* 10, Oktober 1951); und der Film erscheint «unkonventionell und antikonformistisch» (Ugo Casiraghi: *Il Barbablù di Jacque nostro adomesticato*. In: *l'Unità*, 9. September 1951). BERLINER BALLADE ist für *Cinema* «unbestreitbar der beste deutsche Film» seit Kriegsende (Federico Federici: «*Berliner Ballade*». *Allegria che sa di tragedia*. In: *Cinema* 14, 15. Mai 1949); und Stemmles Werk erhält bei der Biennale den ersten Preis *ex aequo* mit Anatole Litvaks THE SNAKE PIT und THE QUIET ONE (Sidney Meyers); er ist der einzige deutsche Film, der in den 1950er Jahren in Venedig als bestes Werk ausgezeichnet wird. Drei Jahre später wird SÜNDIGE GRENZE aber enttäuschen und BERLINER BALLADE erscheint der italienischen Kritik im Nachhinein als «überschätzt». «Nach der momentanen Begeisterung», vermerkt Nino Ghelli, «kann nun der Wert der Persönlichkeit R.A. Stemmles [...] in die gerechten Grenzen eines bescheidenen Handwerks zurückgeführt werden» (Nino Ghelli: *Cinematografie minori*. In: *Bianco e Nero* 9-10, September/Okttober 1952).

9 Guido Aristarco: *Vale soltanto l'«escluso»*. In: *Cinema* 21, 30. August 1949.

10 Giulio Cesare Castello: *L'XI Mostra di Venezia*. In: *Bianco e Nero* 11, November 1950.

11 Floris Ammannati: *Venezia 51*. In: *Rivista del Cinematografo* 9-10, September/Oktober 1951.

12 Nino Ghelli: *Venezia 53*. In: *Bianco e Nero* 10, Oktober 1953.

stilistische Erstarrung vor: Sie erscheine im Allgemeinen «geprägt durch jene äußerliche und anonyme Sauberkeit, jene scheinhaft blendende Fotografie», die «für das deutsche Kino der Vorkriegszeit charakteristisch» war.¹³

Dem auffälligen Verfall des westdeutschen Nachkriegsfilms, der Oberflächlichkeit, die man in ihm zu erblicken glaubt, seiner Kompromissbereitschaft, wird von einem Teil der italienischen Kritik, mit marxistischer Orientierung, die gleichzeitige DEFA-Produktion entgegengesetzt. Bejahend äußert sich Glauco Viazzi über Kurt Maetzig's Werke *GRUBE MORGENROT*, *DIE BUNT-KARIERTEN*, *AFFAIRE BLUM*, die «sich auf einem guten Weg befinden», im Gegensatz zum westdeutschen Film, der als «ideologisch pro Nazi und stilistisch rückschrittlich» empfunden wird.¹⁴ «Im Unterschied zu den Kollegen der «westlichen» Zone haben die Regisseure der DEFA begonnen, ihre jüngste Geschichte mit Geduld zu studieren», und es wird Slatan Dudows *UNSER TÄGLICHES BROT* gehuldigt, der «tief in die Psyche der handelnden Figuren eindringt, die mit beachtenswerter Sorgfalt und mit Maß studiert werden», wie auch *DER RAT DER GÖTTER*, «ein Historienfilm, der die Hintergründe des Hitlerismus und des Krieges aufspürt».¹⁵ In Wolfgang Staudtes *Rotation* findet Guido Aristarco die klare Stellungnahme, «die Anklage der «Mörder, die unter uns sind», die Prüfung des Gewissens und auch einen Versuch, den verschiedenen Phänomenen auf den Grund zu gehen», die man im westdeutschen Film vermisst,¹⁶ und *Cinema Nuovo*, das in den 1950er Jahren dem ostdeutschen Film eine besondere Aufmerksamkeit schenkt, stellt der westdeutschen Dekadenz die progressive DEFA-Produktion entgegen.

Für die italienische Kritik wird KÖNIGLICHE HOHEIT zum Emblem für den unwiderruflichen Niedergang des westdeutschen Films. «Auf den Verfall des deutschen Films ist es kaum nötig, kritisch einzugehen, so offensichtlich ist die Tatsache schon geworden», heißt es in *Bianco e Nero*, als der Film am Lido läuft, und man bekrittelt den eskapistischen Charakter, der die westdeutsche Produktion allgemein prägt, die sich mit der Gegenwart kaum auseinandersetzt: «Man muss sich tatsächlich fragen, ob die Ereignisse, die die Welt erschüttert haben, für die deutschen Cineasten nicht folgenlos geschehen sind, da sie daraus keinerlei kreative Anregung gewonnen haben».¹⁷ Die Anklage betrifft auch ihren Stil, und man weist auf die Kontinuität mit der Vorkriegszeit hin. So findet Mario Gromo das westdeutsche Kino «seltsam unzeitgemäß», und er vermerkt: «Ein ganzes Gesellschaftssystem ist gefallen, eine ungeheure Niederlage ist über ein großes Land niedergegangen, Ängste, Verluste und Leid [...] und das dürftige deutsche Kino bietet uns Filme mit dem Geschmack von 1935 oder 1938».¹⁸ Dabei wird die inhaltliche und ästhe-

13 Ebenda.

14 Glauco Viazzi: *Le vie del realismo al IV festival cecoslovacco*. In: *Cinema* 22, 15. September 1949.

15 Glauco Viazzi: *I film cinesi, nuovo capitolo della storia del cinema*. In: *Cinema* 44, 15. August 1950.

16 Guido Aristarco: *Sfilano in rotativa le piaghe del Terzo Reich*. In: *Cinema Nuovo* 39, 15. Juli 1954.

17 Nino Ghelli: *I film in concorso*. In: *Bianco e Nero* 8, August 1954.

18 Mario Gromo: *Un film tedesco e uno polacco*. In: *La Stampa*, 27. August 1953.

tische Involution mit der politischen Entwicklung in der BRD in Zusammenhang gebracht, und *Cinema Nuovo* schreibt die Verantwortung für die kinematographische Dekadenz der neuen Ordnung zu, die im Westen herrscht. «Die politische und gesellschaftliche Struktur, die im Westen eben restauriert wurde», argumentiert Giorgio Signorini, «ließ es nicht mehr zu, auf dem Weg einer schmerzlichen doch nötigen Bewusst-Werdung der Vergangenheit fortzufahren.»,¹⁹ und ein Teil der italienischen Kritik meint im westdeutschen Film, der nicht «wagt, die ‹Mörder, die unter ihnen sind› zu denunzieren», «die Keime einer neuen ‹dämonischen Leinwand› zu entdecken.»²⁰

Die frühen 1950er Jahre: Eine spärliche Präsenz

Ein Jahrzehnt lang, bis Mitte der 1950er Jahre, erweist sich der (west-)deutsche Film kaum präsent auf dem italienischen Markt. Vor 1950 vermögen lediglich einige wenige Titel nach Italien exportiert zu werden. Darunter befindet sich *Berliner Ballade*, der in Italien einen gewissen Erfolg erzielt,²¹ jedoch ein Einzelfall bleibt. Während kaum ein neuer Film es über die Alpen schafft, wird noch eine Menge an alten deutschen Titeln ausgewertet. Von 4.558 Filmen, die 1949 in Italien gezeigt werden, sind 354 deutsche Produkte.²² Dabei handelt es sich zum Großteil um Titel aus den späten 1930er Jahren und der ersten Kriegszeit, als das deutsche Kino im Rahmen der damaligen Kooperations-Politik zwischen Rom und Berlin eine Vorzugs-Position auf dem italienischen Markt genoss und man viel nach Italien exportierte;²³ und der übergroße Anteil, den alte Titel am gesamten Angebot ausmachen, spiegelt sich in den geringen Einnahmen, die das deutsche Kino erzielt. Insgesamt erbringen die deutschen Filme, die im Jahr 1949 gezeigt werden, kaum 103,6 Millionen Lire. Das macht einen Anteil am italienischen Box Office von 0,2 Prozent. Im gleichen Jahr kassieren 277 französische, 208 englische, 801 italienische und 2.040 amerikanische Filme respektive 727, 2.285, 8.689 und 39.443 Millionen Lire.²⁴

Ab 1950 wächst allmählich die Anzahl an deutschen Filmen, die nach Italien importiert werden. Dabei handelt es sich ausschließlich um westdeutsche Produk-

19 Signorini, 1956.

20 Aristarco, 1954.

21 In Rom läuft *Berliner Ballade* vom 16. bis 22. Juni 1950 in den Erstaufführungs-Kinos «Capitol» und «Corso», und der Film kassiert 2,7 Millionen Lire. Die Angabe wird einem Verzeichnis in der *Rassegna dello Spettacolo* 8, August 1950 entnommen, das die gesamten Filme umfasst, die in der Saison 1949–1950 in Rom anlaufen. Das Verzeichnis trägt den Titel *Rassegna informativa delle prime visioni di Roma a tutto giugno 1950*.

22 Die Angaben basieren auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1950.

23 Zum deutschen Film in Italien in den späten 1930er Jahren siehe Francesco Bono: *Nel segno del Monopolo. Il mercato, i film, il pubblico*. In: *Storia del cinema italiano*, Band 6: 1940/1944, Venezia: Marsilio 2011, S. 409–418. Der Band wurde von Ernesto G. Laura in Zusammenarbeit mit Alfredo Baldi herausgegeben.

24 Siehe Anmerkung 21.

tionen. Im Jahr 1950 sind es 16, 1951 werden es 15, und die Zahl steigt auf 20 ein Jahr danach.²⁵ Auch die statistischen Angaben im Jahrbuch der Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) belegen eine stärkere Präsenz des deutschen Kinos in Italien ab 1950. Laut der SIAE werden 1950 in Italien 10 neue deutsche Filme gezeigt. 1951 werden es 12, und in den nächsten Jahren wächst die Zahl ständig, 1954 sind es 43.²⁶ Dabei werden sowohl die Filme gezählt, die im jeweiligen Jahr erstaufgeführt werden, wie auch die, die im Jahr vorher anlaufen und weiter ausgewertet werden. Der sprunghafte Anstieg lässt sich auf die filmwirtschaftlichen Vereinbarungen zurückführen, die ab 1949 zwischen Italien und der BRD getroffen werden, um den gegenseitigen Im- und Export zu fördern. Ein erstes Abkommen wird im Sommer 1949 abgeschlossen. Es wird eine anfängliche Ausfuhr von 4 bis 5 deutschen Titeln nach Italien genehmigt, wogegen die italienischen Filme, die in die BRD importiert werden dürfen, auf 20 festgelegt werden.²⁷ Später wird die Zahl auf 30 pro Jahr erhöht, und es wird für beide Länder die gleiche Zahl festgesetzt, wobei es kein Limit für die Titel gibt, die in Originalversion importiert werden.²⁸

Im Jahrbuch der SIAE wird lediglich die Gesamtzahl der Filme jedes Landes angegeben, die in Italien aufgeführt werden, es werden nicht die einzelnen Titel genannt. Eine primäre Quelle, durch die ein erster Einblick in das deutsche Angebot auf dem italienischen Markt in den 1950er Jahren gewonnen werden kann, stellt das Verzeichnis der Filme dar, die jährlich zur öffentlichen Aufführung freigegeben wurden. Das Verzeichnis kann bei der SIAE eingesehen werden. Darin werden für 1951 10 westdeutsche Filme angegeben: *DAS DOPPELTE LOTTCHEN* (Josef von Baky), *FÖHN* (Rolf Hansen), *GABRIELA* (Geza von Cziffra), *HERRLICHE ZEITEN* (Erik Ode), *KÄTCHEN FÜR ALLES* (Atos Rathony), *MARTINA* (Arthur M. Rabenalt), sowie vier Titel, die nicht identifiziert werden konnten.²⁹ Im Jahr darauf erhalten 11 westdeutsche Filme das *nulla osta di circolazione*. Die Filme gehören einer breiten Palette unterschiedlicher Gattungen an, und die Liste kann in ihrer Varietät als repräsentativ für die westdeutsche Produktion in den frühen 1950er Jahren gelten. Neben Rolf Hansens Hit *DR. HOLL* umfasst die Liste dramatische Sujets, *DER BAGNOSTRÄFLING* (Gustav Fröhlich), *ES KOMMT EIN TAG* (Rudolf Jugert), *DIE REISE NACH MARRAKESCH* (Richard Eichberg), *TORREANI* (Gustav Fröhlich), die Komödien *DIE VERJÜNGUNGSKUR* (Harald Röbbeling) und *DIE VERSCHLEIERTE MAJA* (Geza von Cziffra), wie auch einen Spionage- (*SKANDAL IN DER BOTSCHAFT*, R: Erik Ode) und einen Musikfilm (*DIE DRITTE VON RECHTS*, R: Geza von Cziffra), wäh-

25 *Situazione e prospettive dell'industria cinematografica italiana*. In: *La rassegna dello spettacolo* 4, Juli/September 1957.

26 Die Daten werden aus *Lo spettacolo in Italia* entnommen. Rom: SIAE 1951, 1952, 1953, 1954, 1955.

27 So informiert *Cinemundus* 1, Januar 1951; der Bericht trägt den Titel *L'Italia e la co-produzione europea*.

28 *Protocollo italo-tedesco*. In: *Cinespettacolo* 6, Juni/July 1952.

29 Es sind *Accadde in Bavaria*, *Massaia Maso del sole*, *Prova dell'amore* und *Scrigno del tesoro*.

rend der Heimatfilm durch GEIGENMACHER VON MITTENWALD (Peter Ostermayer) und WILDWEST IN OBERBAYERN (Ferdinand Dörfler) vertreten wird.

Von den deutschen Filmen, die in den ersten 1950er Jahren nach Italien importiert werden, erzielt nur eine Handvoll einen wirtschaftlichen Erfolg. Ein großer Teil zirkuliert kaum, und die Auswertung bleibt in vielen Fällen auf das italienische Südtirol begrenzt, wo sie in Originalfassung ausgewertet werden und ihr Publikum hauptsächlich die deutschsprachige Gemeinde ist. Darauf weist auch die Tatsache hin, dass sich oft kein italienischer Titel nachweisen lässt. Das ist der Fall bei gut einer Hälfte der deutschen Filme, die im Jahr 1953 das *nulla osta di circolazione* erhalten; wobei es sich zum Großteil um Produktionen handelt, die dem Heimatfilm-Genre angehören.³⁰ Auch die 20 Titel, die 1952 nach Italien importiert werden, werden ausschließlich auf dem Südtiroler Markt ausgewertet,³¹ und sieht man von jenen ab, die in Originalfassung gezeigt werden, so umfasst der deutsche Export nach Italien in den Jahren 1953 und 1954 lediglich 4 bzw. 5 Filme.³²

Unter den Filmen, die in der Saison 1950–1951 in den *città capozona* erstaufgeführt werden,³³ lässt sich nur ein deutscher Film verzeichnen, MARTINA; der Film kassiert 5,8 Millionen Lire.³⁴ Im gleichen Jahr erreicht der italienische Film NAPOLI MILIONARIA (Eduardo De Filippo) 104,3 Millionen Lire, und die Hollywood-Produktionen THE THREE MUSKETEERS (George Sidney), THAT FORSYTE WOMAN (Compton Bennett), CINDERELLA (Walt Disney) und GONE WITH THE WIND (Victor Fleming) erzielen 112,8 bis 128,2 Millionen Lire. In der Saison 1951–1952 laufen insgesamt 8 deutsche Titel in den *città capozona* an: DAS DOPPELTE LOTTCHEN, DR. HOLL, FÖHN, HERRLICHE ZEITEN, der Krimi 12 UHR 15 ZIMMER 9 (Arthur M. Rabenalt) und die deutsch-österreichische Koproduktion VAGABUNDEN (Rolf Hansen), sowie ein Film, SINFONIA ETERNA, der nicht zu identifizieren war.³⁵ Den größten Publikums-Erfolg stellt FÖHN dar; er kassiert um die 10 Millionen Lire. Es folgen die historische Dokumentation HERRLICHE ZEITEN und DAS DOPPELTE LOTTCHEN, die respektive 2,8 und 1,9 Millionen Lire erreichen, während DR. HOLL, 12 UHR 15 ZIMMER 9 und VAGABUNDEN unter einer Million Lire bleiben. Doch das beste Ergebnis wird von einem Klassiker des Weimarer Kinos erzielt, DER BLAUE

30 Die einzige Ausnahme ist Harald Reinls BERGKRISTALL, für den der italienische Verleihtitel *Caino* nachweisbar ist.

31 *Intercambio ed esportazione di film*. In: *Cinespettacolo* 22–23, 10. Juli 1954.

32 Ebenda.

33 Der Ausdruck *città capozona* bezeichnet die für den Verleih wichtigsten Städte. Es sind in den 1950er Jahren Ancona, Bari, Bologna, Cagliari, Catania, Florenz, Genua, Messina, Mailand, Neapel, Padua, Rom, Turin, Triest und Venedig.

34 *Quadro completo (in ordine alfabetico) dei film usciti in 1° visione nelle 10 città capozona nella stagione cinematografica 1950–51*. In: *Cinemundus* 2, 31. Januar 1952. Für jeden Film wird auch der italienische Verleih angegeben, sowie die *città capozona*, wo er anläuft, und die Tage, die er insgesamt gespielt wird.

35 *Quadro dei film programmati nelle città capozona nella stagione cinematografica 1951–52*. In: *Cinemundus* 13, Oktober/Dezember 1952. Es wird für jeden Film auch der Monat angeführt, in dem er in Italien gestartet wird.

ENGEL (Josef von Sternberg) der in der Saison 1950–1951 in Italien neuaufgeführt wird und 14,3 Millionen Lire kassiert.

Die späten 1950er Jahre: ein Genre ist dominant

Mitte der 1950er Jahre beginnt für den deutschen Film eine neue Phase in Italien. «Der deutsche Film macht wieder Quote in Italien» heißt es im *Cinecorriere* im Frühjahr 1956.³⁶ Das westdeutsche Kino kann ab 1955 seine Position auf dem italienischen Markt deutlich stärken. Ein Jahr vorher hatten die Titel, die zwischen 1953 und 1954 in Italien herauskommen, allesamt kaum 64,3 Millionen Lire erzielt, während ein amerikanischer Film im Durchschnitt 67,4 Millionen Lire erreicht, eine italienische Produktion 85,5 Millionen Lire. Dagegen hatten die westdeutschen Filme im Durchschnitt 1,5 Millionen Lire eingebracht. Ein Jahr später verbessert sich die Lage entschieden, und 25 westdeutsche Produktionen, die zwischen 1954 und 1955 in Italien gestartet werden, können insgesamt 651,3 Millionen Lire erzielen. Im Jahr 1956 kassieren 34 Titel 1.000,1 Millionen Lire. Ende des Jahrzehnts liegt die Summe bei 2.321,7 Millionen Lire, und es steigt gleichzeitig die Anzahl an deutschen Filmen, die in Italien herauskommen. Zwischen 1958 und 1959 sind es 54, sie bringen durchschnittlich 43,0 Millionen Lire ein.³⁷

Zum größeren Erfolg des westdeutschen Kinos in Italien in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts trägt vorwiegend ein Genre bei: der Kriegsfilm. Mitte der 1950er Jahre kennt dieser bekanntlich einen beachtlichen Boom, wobei ein gewisser Zusammenhang mit der politischen Entwicklung zu vermerken ist, die zugleich in der BRD stattfindet. «Die Parallelität mit der Wiederbewaffnung ist dabei nicht zu übersehen», registriert Irmbert Schenk, der das Phänomen gleichzeitig mit der Tatsache verbindet, «dass die BRD über ihre Einbeziehung an vorderster Front des Kalten Krieges einen Zuwachs an nationaler Souveränität erlangt».³⁸ Es sind besonders die Kriegsfilme und die Titel, die allgemein im Militärmilieu spielen, die dem italienischen Publikum gefallen, und sie prägen wesentlich das deutsche Angebot auf den italienischen Markt in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre.

Von den neun deutschen Filmen, die in der Saison 1955–1956 in den *città capozona* erstaufgeführt werden, gehören fünf der Gattung des Kriegsfilms an: 08/15 (Paul May), CANARIS (Alfred Weidenmann), DES TEUFELS GENERAL (Helmut Käutner), ES GESCHAH AM 20. JULI (G.W. Pabst) und DER 20. JULI (Falk Harnack), wobei der größte Erfolg 08/15, CANARIS und DES TEUFELS GENERAL zukommt; diese

36 *Il film tedesco riprende quota in Italia*. In: *Cinecorriere* 3. März 1956.

37 Die Angaben basieren auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1955, 1956, 1957 und 1960.

38 Irmbert Schenk: *Cinema tedesco (occidentale), 1945–60*. In: Gian Piero Brunetta (Hrsg.): *Storia del cinema mondiale*, Band 3: *L'Europa. Le cinematografie nazionali*. Einaudi: Turin 2000, S. 671. Hier wird aus dem deutschen Manuskript zitiert.

kassieren respektive 44,6, 30,9 und 30,2 Millionen Lire.³⁹ Es ist das beste Ergebnis, das ein deutscher Film in Italien in der Saison 1955–1956 registriert. Des Weiteren umfasst die Liste *DIE RATTEN* (Robert Siodmak), *SIE* (Rolf Thiele), *DIE MÜCKE* (Walter Reisch) und *STERN VON RIO* (Kurt Neumann). Ein Jahr vorher registriert auch *DIE LETZTE BRÜCKE* einen gewissen Erfolg, Helmut Käutners Film hatte sich mit einem Inkasso von 14,3 Millionen Lire an erster Stelle unter den deutschen Titeln platziert, die in Italien in der Saison 1954–1955 gestartet werden, vor Harald Brauns Melodram *SOLANGE DU DA BIST* und *ALRAUNE* (Arthur M. Rabenalt).⁴⁰

In den folgenden Jahren sind es weiter einige Titel, die dezidiert dem Genre des Kriegsfilms angehören oder die zur Zeit des Zweiten Weltkrieges spielen bzw. diesen zum Thema haben, die die besten Ergebnisse verzeichnen. In der Saison 1956–1957 verbucht der zweite Teil von Paul Mays Serie um den Wehrmacht-Gefreiten Herbert Asch 08/15 den größten Erfolg. In den *città capozona* kassiert der Film 41,5 Millionen Lire.⁴¹ An zweiter Stelle folgt Veit Harlans Spionage-Story *VERRAT AN DEUTSCHLAND*, der Dokumentarfilm *SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER* (Albert Baumeister) erzielt 9,7 Millionen Lire. Des Weiteren läuft in der Saison 1956–1957 *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* (Lazlo Benedek) an. Ein Jahr später ist Frank Wisbars *HAIE UND KLEINE FISCHER* die erfolgreichste deutsche Produktion auf dem italienischen Markt; der Film erzielt 41,1 Millionen Lire. An 4. und 5. Stelle platzieren sich 08/15 *IN DER HEIMAT* (Paul May) und *DER STERN VON AFRIKA* (Alfred Weidenmann), während das zweitbeste Ergebnis von Helmut Käutners *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* mit einem Inkasso von 25,3 Millionen Lire verbucht wird.⁴²

In der Saison 1958–1959 dominieren neben *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* (Rolf Thiele), der über 118 Millionen Lire erbringt und der erfolgreichste westdeutsche Film in Italien in den 1950er Jahren ist, der Dokumentarfilm *DER NÜRNBERGER PROZESS* (Felix Podmaniczky) und Robert Siodmaks *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*, die respektive 56,1 und 31,5 Millionen Lire kassieren. Ferner erzielen *DIE GRÜNEN TEUFEL VON MONTECASSINO* (Harald Reinl), *ER GING AN MEINER SEITE* (Peter Pewas), *DER ARZT VON STALINGRAD* (Geza von Radvany), *DER FUCHS VON*

39 *Esame degli incassi delle «prime visioni» in 16 «città capozona» dal 27 agosto 1954 al 27 luglio 1955.* In: *Cinespettacolo* 15–16, 15./31. August 1955. Für jeden Film werden auch die *città capozona* angeführt, wo er anläuft.

40 *Un anno di programmazioni cinematografiche in sedici città capozona.* In: *La Rassegna dello Spettacolo* 4, Juli/September 1955. Das Verzeichnis beschränkt sich auf die Filme, die mindestens in vier *città capozona* gestartet werden.

41 *Esame degli incassi delle «prime visioni» nelle «città capozona» dall'agosto 1956 al 24 aprile 1957.* In: *Cinespettacolo* 4, April 1957. Die Angaben müssen als partiell erachtet werden, das Verzeichnis lässt den letzten Saison-Teil aus.

42 *Rendimento dei film nella stagione 1957–1958.* In: *Giornale dello Spettacolo* 32, 30. August 1958. Siehe auch *Quadro dei film della stagione 1957–58.* In: *Cinemundus* 11, 15./31. August 1958. Für jeden Film wird in *Cinemundus* auch der Erfolg im Vergleich zur durchschnittlichen Performance eines Films in den jeweiligen Kinos angegeben. Zum Teil unterscheiden sich die Angaben zwischen dem *Giornale dello Spettacolo* und *Cinemundus*.

PARIS (Paul May) zwischen 20,2 und 6,2 Millionen Lire.⁴³ HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (Frank Wisbar) und DIE BRÜCKE (Bernhard Wicki) erweisen sich als die größten Hits ein Jahr später, während drei Titel, FÜR ZWEI GROSCHEN ZÄRTLICHKEIT (Arthur M. Rabenalt), DIE WAHRHEIT ÜBER ROSEMARIE (Rudolf Jugert) und UNSER WUNDERLAND BEI NACHT (Reinhard Elsner, Hans Heinrich, Jürgen Roland), die deutlich an DAS MÄDCHEN ROSEMARIE und seinen Erfolg anknüpfen, den 4., 5. und 6. Platz belegen. Von den insgesamt 25 westdeutschen Produktionen, die in der Saison 1959–1960 in den *città capozona* anlaufen, gehören des Weiteren fünf dem Genre des Kriegsfilms an bzw. setzen den Krieg als effektvollen Hintergrund ein: U 47 KAPITÄNLEUTNANT PRIEN (Harald Reinl), ROMMEL RUFT KAIRO (Wolfgang Schleif), UNRUHIGE NACHT (Falck Harnack), die Spionage-Stories GEHEIMAKTION SCHWARZE KAPELLE (Ralph Habib), eine Koproduktion zwischen der BRD, Frankreich und Italien, und DIE FEUERROTE BARONESS (Rudolf Jugert).⁴⁴

Neben dem Kriegsfilm kommen auch der westdeutsche Krimi und der Abenteuerfilm beim italienischen Publikum gut an; und sie tragen in wichtigem Maße zum Erfolg des westdeutschen Kinos in Italien bei. Beim Abenteuerfilm gefallen besonders einige Titel, die eine exotische Note aufweisen: LIANE DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (Eduard von Borsody), das Sequel LIANE DIE WEISSE SKLAVIN (Hermann Leitner), das Diptychon Fritz Langs DAS INDISCHE GRABMAL und DER TIGER VON ESCHNAPUR, wie auch BLAUE JUNGS (Wolfgang Schleif). Während der westdeutsche Krimi in Italien im Besonderen in den späten 1950er Jahren Anklang findet, wobei der Erfolg, den das Genre auf dem italienischen Markt kennt, auf die inhaltliche und stilistische Erneuerung zurückzuführen ist, die es damals erlebt. Wie Schenk anmerkt, «Kriminalfilme entfalten ihr Phantasiepotential am Stärksten am Ende der 1950er Jahre und zu Beginn der 1960er Jahre»,⁴⁵ und der eigene Stil, den er entwickelt und der auf einem Mix aus Gewalt, Spannung und Sex-Appeal beruht, macht den westdeutschen Krimi auch in Italien populär, wo er in den folgenden Jahren größeren Einfluss auf die Evolution des italienischen *Giallo* ausüben wird.⁴⁶

In der Saison 1959–1960 platziert sich DER FROSCH MIT DER MASKE (Harald Reinl) an 9. Stelle unter den deutschen Titeln, die in den *città capozona* anlaufen; er kassiert 17,7 Millionen Lire. Im selben Jahr kommen des Weiteren die Krimis SCHWARZE NYLONS – HEISSE NÄCHTE (Erwin Marno), DR. CRIPPEN LEBT (Erich Engels), MENSCHEN IM NETZ (Peter F. Wirth) und DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN (Franz Cap) heraus. Der Krimi dominiert das deutsche Angebot in Italien in der

43 *Programmazioni cinematografiche nella stagione 1958–1959*. In: *Borsa Film* 41, 1. August 1959.

44 *Un anno di programmazioni cinematografiche in sedici città capozona*. In: *La Rassegna dello Spettacolo* 3, Juli/September 1960.

45 Schenk, 2000, S. 664. Es wird aus dem deutschen Manuskript zitiert.

46 Zur Beziehung zwischen dem *Giallo* und dem westdeutschen Krimi siehe Stefano Baschiera: *Vom Krimi zum Giallo*. Mario Bava Sei donne per l'assassino/Blutige Seide. In: Francesco Bono, Johannes Roschlau (Red.): *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München: Text + Kritik 2011, S. 169–179.

Saison 1960–1961.⁴⁷ Unter 13 Titeln lassen sich fünf dem Krimigenre zuschreiben: DER ROTE KREIS (Jürgen Roland), DIE BANDE DES SCHRECKENS (Harald Reinl), der abenteuerliche PETER VOSS DER HELD DES TAGES (Georg Marischka), und DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE, der 22,3 Millionen Lire erzielt. Den größten Erfolg verbucht aber ein Werk Fritz Langs von 1931: M, das sich mit einem Inkasso von 84,2 Millionen Lire als der populärste deutsche Film in Italien in der Saison 1960–1961 erweist.

Dagegen gefallen in Italien die westdeutsche Komödie wie auch Musik- und Heimatfilme wenig. Unter den Titeln, die in der Saison 1956–1957 erstaufgeführt werden, befindet sich nur eine Komödie, KÖNIGSWALZER (Viktor Tourjansky). Sie liegt mit einem Inkasso von 5,7 Millionen Lire an vorletzter Stelle. Im selben Jahr lässt sich der einzige Heimatfilm verzeichnen, DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (Alfons Stummer), eine österreichische Produktion, der im gesamten Jahrzehnt in den *città capozona* erstaufgeführt wird. Ein Jahr später stellt DIE TRAPP FAMILIE eine gewisse Ausnahme dar; Wolfgang Liebeneiners Film erzielt 10,9 Millionen Lire und platziert sich zwischen SPION FÜR DEUTSCHLAND und LIANE DIE WEISSE SKLAVIN. Sonst kommen in den *città capozona* nur CHARLEYS TANTE (Hans Quest) und UNTER PALMEN AM BLAUEN MEER (Hans Deppe) heraus. In der Saison 1958–1959 laufen in Italien an KITTY UND DIE GROSSE WELT (Alfred Weidenman) und das musikalische MÉLO VERGISS MEIN NICHT (Arthur M. Rabenalt). Ein Jahr später vertreten DIE BEINE VON DOLORES (Geza von Cziffra), Kurt Hoffmanns BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL und DU BIST MUSIK (Paul Martin) das leichte Genre; sie kassieren respektive 7,8, 7,4 und 5,6 Millionen Lire. Wobei die Daten eine Situation veranschaulichen, die schon in Bezug auf die frühen 1950er Jahre vermerkt worden war: Der westdeutsche Film kann sich im leichten Genre auf dem italienischen Markt schwer behaupten.

Die Debatte um den westdeutschen Kriegsfilm

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts dominiert die Gattung des Kriegsfilms auch die westdeutsche Selektion bei der Biennale. Er nimmt auch eine zentrale Stelle ein im kritischen Diskurs, der sich in Italien entlang der 1950er Jahre um den deutschen Film entfaltet. Von den insgesamt fünf Titeln, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die BRD am Lido vertreten, schreiben sich drei dem Genre des Kriegsfilms zu: DES TEUFELS GENERAL, HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? und SCHACHNOVELLE (Gerd Oswald), die respektive 1955, 1959 und 1960 am Lido präsentiert werden, während DER HAUPTMANN VON KÖPENICK, der 1956 bei der Biennale läuft, das Militär in einer milden Satire thematisiert. Der westdeutsche Kriegsfilm wird in

⁴⁷ In: *Rassegna dello Spettacolo* 5, August 1961. Für jeden Film werden auch die *città capozona*, wo er gestartet, und die Tage, die er insgesamt in *prima visione* gezeigt wird, angegeben, wie auch der italienische Verleih.

Italien rege diskutiert, und es entwickelt sich eine lebhafte Debatte um die Titel, die sich mit dem Krieg und dem NS-Regime auseinandersetzen.

Die italienische Kritik begrüßt sie als eine gewichtige Neuigkeit, man erblickt im Kriegsfilm ein Zeichen, dass der einstige Eskapismus, die seichte Unterhaltung im westdeutschen Kino zu Gunsten eines neuen, kritischen Blickes auf die eigene Geschichte zurückweicht. «Eine positive Anmerkung muss zum Deutschland von Bonn gemacht werden», vermerkt Guido Cincotti, als *DES TEUFELS GENERAL* am Lido gezeigt wird; und er begrüßt die Wandlung, «eine gewisse Erneuerung der Themen und der geistigen Haltungen», wovon die neuen Filme zeugen.⁴⁸ Man betont die kritische Perspektive, aus der auf die Vergangenheit zurückgedacht wird, «das Beharren auf Motiven der Kritik am Nazismus, der Verurteilung von Gewalt, der Suche und Analyse individueller und kollektiver Verantwortungen», die sie von «jenem Klima der bis vor einiger Zeit herrschenden leeren Beliebtheit» abhebt.⁴⁹ Sie weisen für Vittorio Sala auf «das Verantwortungs-Gefühl» hin, »mit dem die Deutschen auf ihre dramatische Kriegserfahrung schauen»;⁵⁰ und *DES TEUFELS GENERAL* wird als «wichtiges Werk» anerkannt, «der erste Versuch einer ernsthaften Kritik an den vergangenen und dramatischen deutschen Ereignissen».⁵¹

Gleichzeitig distanziert sich die italienische Kritik, und es wird dem westdeutschen Kriegsfilm eine Doppeldeutigkeit, eine ideologische Unklarheit vorgeworfen, ein kompromissvoller Blick, wie auch der Versuch, zwischen dem unschuldigen Volk, einem heldenhaften Heer und dem korrupten, brutalen NS-Regime eine klare Linie zu ziehen, wobei die gesamte Verantwortung für den Horror auf das Letztere geschoben wird. «Ist dies eine präzise Kritik des nazistischen Deutschland?», fragt polemisch *Cinema* in Bezug auf *DES TEUFELS GENERAL*. Die Antwort fällt negativ aus: «Uns scheint es eher ein Kompromiss zu sein, [...] der den Nazismus vom deutschen Volk trennen und gleichzeitig den deutschen Militarismus retten will»; und das Blatt stellt fest: »Die interessanteren Fragen stellt der Film nicht einmal».⁵² Auch Giulio Cesare Castello bekrittelt den westdeutschen Kriegsfilm für die häufige Behauptung, »die ganze Verantwortung wäre einer Partei oder gar einem einzigen Menschen zuzuschreiben»;⁵³ und Guido Cincotti beanstandet «den ziemlich mehrdeutigen Gesichtspunkt», dem in *DER 20. JULI* Ausdruck gegeben wird, wo «die nazistischen Anführer wie eine Handvoll verrückter Verbrecher und dunkler Narren» dargestellt werden. Jenen wird das militärische Oberstkommando entgegengesetzt, das in *DER 20. JULI* als «eine alte und standhafte Opposition gegen das Regime» auftritt.⁵⁴

48 Guido Cincotti: *La Mostra dei film »fuori concorso« ha presentato opere di estremo interesse*. In: *Rivista del Cinematografo* 9-10, September/Oktober 1955.

49 Ebenda.

50 Vittorio Sala: *V Festival di Berlino*. In: *Cinema* 148, 10. August 1955.

51 *Des Teufels General*. In: *Cinema* 151, 25. September 1955.

52 *Des Teufels General*, 1955.

53 Giulio Cesare Castello: *Kinder, Mütter und ein General*. In: *Bianco e Nero* 5, Mai 1957.

54 Cincotti, 1955.

«Ohne eine erbarmungslose Stellungnahme, [...] ohne ein unerbittliches Urteil», stellt Guido Aristarco fest, «wird es keine Erneuerung Deutschlands geben»;⁵⁵ und das ist, was die italienische Kritik im westdeutschen Kriegsfilm vermisst. Es kennzeichnet ihn ein «Fehlen von Selbstkritik», das man insgesamt für die westdeutsche Gesellschaft als bezeichnend erachtet, wobei Guido Aristarco auf Friedrich Meineckes historische Studie *Die deutsche Katastrophe* (1946) hinweist. So wird *DES TEUFELS GENERAL* als ein Film beurteilt, der «falsche Mythen» schafft, «um Ereignisse und Phänomene zu rechtfertigen, die ganz andere Ursachen und Entwicklungen gehabt haben», und die pazifistische Botschaft, die der Film verkündet, «bleibt in den Grenzen des alten G.W. Pabst».⁵⁶ Ebenso kritisiert Guido Aristarco die Missdeutung, *DIE BRÜCKE* sei «ein pazifistisches, sogar antimilitarisches Werk». Es wird Bernhard Wicki vorgehalten, nicht den Krieg zu verurteilen, sondern «wer ihn nicht bis zum Sieg zu führen wusste».⁵⁷ *DIE BRÜCKE* wird als «ein Werk des Kompromisses, konfus und widerspruchsvoll» abgetan, das der Gefahr unterliegt, «aus seinen Opfern Helden zu machen».⁵⁸ Ein grobes, «grundlegendes Missverständnis» prägt für die italienische Kritik den westdeutschen Kriegsfilm, und man beanstandet die «schematische und künstliche Auftrennung der Verantwortung und der Schuld»,⁵⁹ die er betreibt, die «billige Interpretation»,⁶⁰ zu der die deutsche Geschichte zurechtgebogen wird.

Gleichzeitig werden die Filme mit der politischen Lage in der BRD in Zusammenhang gebracht und die italienische Kritik spürt im westdeutschen Kriegsfilm einen propagandistischen Unterton auf. Das Genre soll für das neugeschaffene Westdeutschland werben. «Sie wollen sich verzeihen lassen» lautet der Titel eines Aufsatzes in *Cinema* über das westdeutsche Kino der 1950er Jahre, in dem Francesco Dorigo auf die «besondere Botschaft» eingeht, die im Kriegsfilm vermittelt wird: «Die neuen Demokraten wollen sich verzeihen lassen, was ihre Vorgänger begangen haben. Und sie wollen auch deutlich die Verantwortungen trennen».⁶¹ Man weist auch auf die Gleichzeitigkeit zwischen dem Aufschwung des Kriegsfilms und dem Wiederaufbau eines westdeutschen Heeres hin. Diesbezüglich erscheint die 08/15-Serie als «symptomatisch», und es wird in *Cinema Nuovo* die «doppeldeutige Ideologie» angesprochen, die sie färbt: «Neben einer zum Teil ehrlichen Verurteilung der Diktatur und des Militarismus enthält der Film implizit auch das Konzept, dass Deutschland trotz allem bereit ist, seine Souveränität auch auf militärischem Gebiet wieder zu errichten».⁶² Hier werde eine «positive Offizier-Figur» gefeiert⁶³

55 Guido Aristarco: *Deutschland*. In: *Cinema Nuovo* 64, 10. August 1955.

56 Ebenda.

57 Guido Aristarco: *Mar del Plata*. In: *Cinema Nuovo* 145, Mai/Juni 1960.

58 g.f.: *Il ponte*. In: *Cinema Nuovo* 146, Juli/August 1960.

59 Ansano Giannarelli: *Ma riusciranno a farsi perdonare?* In: *Cinema* 166, 16. Mai 1956.

60 Luigi Fossati: *Dopolavoro in provincia*. In: *Cinema Nuovo* 63, 25. Juli 1955.

61 Francesco Dorigo: *Vogliono farsi perdonare*. In: *Cinema* 163, 1. April 1956.

62 08/15. In: *Cinema Nuovo* 69, 25. Oktober 1955.

63 Ebenda.

und Luigi Fossati erblickt in der Saga die offensichtliche Bemühung, «den ‹patriotischen Wert› und das moralische Image des deutschen Soldaten im Krieg zu retten».⁶⁴

Eine beachtenswerte Ausnahme bilden in den Augen der italienischen Kritik Falk Harnacks Werk UNRUHIGE NACHT, wie auch KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL. Ersterer wird als ein «wirklich fortschrittliches Werk» gepriesen; er stellt für Tino Ranieri «eine klare Antwort» gegen das «Alibi der ‹ausgeführten Befehle›» dar, und der Film weist «kompromisslos auf die Verantwortung der Gewissen, also des einzelnen Bürgers und Soldaten» hin.⁶⁵ Derselben Meinung ist *Cinema Nuovo*, für das die Stellung Harnacks «in gewisser Weise in Polemik zu der offiziellen» erscheint. Durch den Priester komme im Film «eine präzise historisch-politische Anklage» zum Ausdruck, merkt Franco Contini an.⁶⁶ UNRUHIGE NACHT und KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL heben sich für die italienische Kritik über das durchschnittliche Niveau des westdeutschen Films der 1950er Jahre. Sie stellen einen auffälligen Sonderfall dar und es wird dem Werk Lazlo Benedeks «eine im Vergleich mit anderen Filmen des Genres ungewöhnliche Ehrlichkeit und Genauigkeit» zuerkannt. Sein Wert wird im Protest erblickt, den er «gegen einen verlorenen und für falsche Ideale geführten Krieg» erhebt.⁶⁷ Das macht *Kinder, Mütter und ein General* für *Bianco e Nero* zum «fortgeschrittensten Punkt in der antimilitaristischen Polemik des deutschen Kinos», das auf eine noble Tradition zurückgreife; «besser als jeder andre Film in Deutschland nach 1945», schreibt Giulio Cesare Castello, knüpfe Benedeks Werk an den antimilitaristischen Film der frühen 1930er Jahre an, es lebe in ihm die Lektion von WESTFRONT, NIEMANDSLAND, ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT weiter.⁶⁸

Ausblende

Im Jahr 1960 erreicht das deutsche Kino in Italien seinen Höhepunkt. Insgesamt können 67 Titel, die zwischen 1959 und 1960 gestartet werden, 2.774,2 Millionen Lire erzielen. Es ist das beste Ergebnis seit Ende des Krieges. Ein Jahr später steigt die Anzahl an deutschen Titeln, die in Italien anlaufen, noch leicht (es sind 73), aber ihr Inkasso geht stark zurück. Es liegt bei knapp 2.063,6 Millionen Lire, und die Summe sinkt im Jahr 1962 auf 1.395,5 Millionen Lire. Gleichzeitig kommen weniger deutsche Filme in Italien heraus. Zwischen 1962 und 1963 sind es lediglich 50.⁶⁹ Der auffällige Rückgang auf dem italienischen Markt steht in offensichtlichem Zusammenhang mit der Krise, in die das westdeutsche Kino Ende der 1950er Jahre gerät. Es ist auch ein qualitativer Verfall, die deutsche Abwesenheit vom Lido

64 Luigi Fossati: *Guerra Fredda per Berta Drews*. In: *Cinema Nuovo* 73, 25. Dezember 1955.

65 Tino Ranieri: *Il panorama straniero*. In: *Bianco e Nero* 3-4, März/April 1960.

66 f.c.: *Due volte non si muore*. In: *Cinema Nuovo* 146, Juli/August 1960.

67 *All'est si muore*. In: *Cinema Nuovo* 109, 15. Juni 1957.

68 Giulio Cesare Castello, *Kinder, Mütter und ein General*. In: *Bianco e Nero* 5, Mai 1957.

69 Die Angaben beruhen auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1961, 1963 und 1964.

in der ersten Hälfte der 1960er Jahre erscheint bezeichnend. Zwischen 1961 und 1965 läuft nur ein westdeutscher Film bei der Biennale, Rolf Thieles *Tonio Kröger*, und man muss das Jahr 1966 abwarten, als *Abschied von Gestern* in Venedig gezeigt wird, bis die italienische Kritik wieder auf den deutschen Film aufmerksam wird. Gemeinsam mit *Chappaqua* (Conrad Rooks) erhält Alexander Kluge den *Premio Speciale della Giuria*, und ein Jahr später wird Edgar Reizs *Mahlzeihten* am Lido als beste *opera prima* ausgezeichnet. «Nach dem langen Stillstand nach dem Krieg regt sich im westdeutschen Kino wieder etwas», stellt die italienische Kritik fest; und begrüßt die «Wiedererweckung des deutschen Films». ⁷⁰

70 Leo Pestelli: «*La ragazza senza storia*», un film psicologico del giovane autore tedesco Alexander Kluge. In: *La Stampa*, 6. September 1966; Leo Pestelli: *Amara satira sulla famiglia numerosa*. In: *La Stampa*, 29. August 1967.

BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel

I.

Am Anfang soll die Behauptung stehen, dass eine Auseinandersetzung mit dem westdeutschen Kino der 1950er Jahre nur dann Sinn verspricht, wenn man Film und Kino als Massenmedium akzeptiert und in ihrem massenkulturellen Bedeutungs- und Funktionszusammenhang untersucht. Anders gesprochen gelten dann massenhaft rezipierte Filme, also die Durchschnitts- oder Publikumsfilme der populären Genres, weder als Kunstwerke mit hellstichtiger Zukunftsschau noch als bloße Widerspiegelung von Weltverhältnissen, sondern als komplexe ästhetische Aggregation von offerierten und benutzten Lesarten virulenter Alltagsängste und Alltagsutopien einer Gesellschaft potentieller Kinobesucher – und das Kino selbst als sozialer Erlebnisraum eigener Entität. Noch einmal anders gesprochen veranlasst uns eine solche Betrachtungsweise, die meisten der bisherigen Darstellungen der 1950er Jahre zu korrigieren, ruft also nach einem re-writing dieser Filmgeschichte als Mediengeschichte des Film-Kino-Komplexes. Womit zugleich grundsätzliche Fragen zur Methodologie von Filmgeschichtsschreibung aufgeworfen sind.

Als Beispiel könnte an dieser Stelle die *Geschichte des Films* von Ulrich Gregor und Enno Patalas aus dem Jahr 1962 stehen, deren Behandlung der westdeutschen Filmproduktion Vorbildfunktion bis heute hat. Ihr Fazit lautet vereinfacht: Diese Filme sind ästhetisch minderwertig, ideologisch reaktionär und psychologisch regredient. Um nicht missverstanden zu werden: Ich schätze diese *Geschichte des Films* als erste ernstzunehmende Filmgeschichtsschreibung in der BRD nach 1949; ihre Bedeutung zusammen mit der der Zeitschrift *Filmkritik* für eine ganze Generation von Filminteressierten in diesem Land ist kaum zu überschätzen. Vielleicht haben Gregor und Patalas und alle, die sich ihnen anschließen, ja auch recht? Schließlich hat die Mehrheit der Bundesdeutschen, aus der auch die Kinozuschauer kommen, Adenauer gewählt, die Wiederbewaffnung und die Unterdrückung aller alternativen politischen Positionen befürwortet oder zumindest geduldet. Anders ausgedrückt: Die Ablehnung der restaurativ-reaktionären politischen und ideologischen Formierung der Gesellschaft bringt in der Filmgeschichtsschreibung die Ablehnung ihrer Filme mit sich; akzeptabel wären allenfalls Filme und Zuschauer, die sich dieser Formierung entgegenstellen.

Auch wenn ich diese Position gut nachvollziehen kann, so ist doch unverkennbar, dass mit diesem Ansatz die Frage, warum dieses Kino in den 1950er Jahren so erfolgreich war, warum so viele Menschen diese Filme sehen wollten, nicht



1955

erforscht werden kann. Dieser Ansatz lässt weder Platz für die Untersuchung widersprüchlicher Facetten in den populären Filmen noch für Überlegungen zum Kinobesuch im Zusammenhang der Widersprüche, Sprünge und Brüche in den Lebenspraxen der Menschen. Das gilt auch für spätere Modifikationen der Darstellungen des 1950er Jahre-Films, etwa die psychoanalytischen Verballhornungen zum Heimatfilm, die nur mit *Regression* argumentieren und bei denen alle Erfahrungs- und Handlungskonstellationen der Kinobesucher defizitäre sind, in der Re-

gel politik- und psychopathologischen Zuschnitts. Da dort die Wirkungshypothese ‹Verdrängung und Kompensation› als einzige Prämisse der Untersuchung filmischer Texte dient, kommt auch nie etwas anderes heraus als die Entlarvung filmischer Motive in ihrer negativen Funktion, eben zum Nutzen der Pathologie. Wahrgenommen wird in dieser letztlich nur moralisch-synthetischen Schematisierung weder die Widersprüchlichkeit der Geschichte noch die des Filmkonsums, folglich kann auch der Zuschauer nicht ernstgenommen werden. Unzureichend sind aber auch die wenigen vorsichtig positiven Darstellungen, die – paradoxerweise am Autorenfilmkonzept orientiert und dem alten Film-als-Kunst-Kanon verpflichtet – die ästhetische Qualität einiger Filme bzw. Filmemacher herausheben. Aus der inzwischen umfangreichen Sekundärliteratur wird jedenfalls nicht begrifflich, warum Mitte der 1950er Jahre in der BRD der größte Kinoboom stattfinden konnte – und zwar mit westdeutschen Filmen auf den Jahreshitlisten, darunter zu fast einem Viertel Heimatfilmen.

Ein sehr pauschaler Blick auf die Geschichte der 1950er Jahre lässt zwei große Blöcke von Phänomenen hervortreten. Im ersten finden wir all das versammelt, was wir mit ‹Adenauer-Ära› umschreiben: Restauration kapitalistischen Wirtschaftens und autoritären Herrschens; Repression alternativer Perspektiven und abweichender Positionen; verordnete Reeducation und teilnahmslose Vergangenheitsbewältigung bei einem Minimum an offenen und öffentlichen Debatten und kulturellen Diskursen; alter Muff in den Klassenzimmern und repressive Sexualmoral; statische Verhältnisse, Formen der Erstarrung. Ideologisches Zentralmoment und Feindbild wird (wieder) der Antikommunismus.

Der zweite Block dagegen zeigt ein ganz anderes Bild, das immer noch in seiner Bedeutung für Leben und Identität der Menschen unterschätzt wird, ein dem ersten völlig entgegengesetztes Bild einer außerordentlichen Bewegung der Gesellschaft und der Menschen. Die Rede ist vom ‹Komplex der Modernisierung›, der einzelne frühere Entwicklungen fortsetzen mag, der aber zu keiner Zeit so geballt auftritt wie in den 1950ern. Mit *Modernisierung* sind strukturelle Veränderungen gemeint, die die ökonomische und technische Entwicklung der Gesellschaft und ihre Auswirkungen auf die allgemeinen Lebensbedingungen betreffen und die sich sowohl in der Alltagspraxis wie im alltäglichen Bewusstsein der Menschen niederschlagen. Teilweise beziehe ich sozialstrukturelle Wandlungsprozesse ein, weniger politisch-institutionelle. Modernisierung ist zudem nicht als ‹harmonischer Prozess›¹ zu sehen, sondern als dauernde widersprüchliche Bewegung von Alt und Neu im Konflikt miteinander, von Kontinuität und Diskontinuität im Widerstreit, weshalb deren ‹Vermischung› ein weiteres Kennzeichen der 1950er Jahre darstellt. Es geht darum, die komplexe Widersprüchlichkeit der lebensweltlichen Hauptströmungen

1 Wolfgang Zapf: Zum Verhältnis von sozialstrukturellem Wandel und politischem Wandel: Die Bundesrepublik 1949–89. In: Bernhard Blanke/Hellmut Wollmann (Hg.): *Die alte Bundesrepublik. Kontinuität und Wandel*. Opladen. 1991 (= Leviathan. Sonderheft 12/1991), S. 133.



1955

einzu beziehen, in der auch die Filmherstellung und der Filmkonsum vollzogen werden. Kollektive wie individuelle Lebensgeschichte ist nie statisch; auch in ihr geschieht fortwährend Neues, das mit dem biographisch Tradierten ausgearbeitet werden muss – ebenso wie Individuum und Kollektiv(e) in fortwährender Interaktion stehen.

Auf der konkreten Erfahrungsebene der Menschen fand nach dem Krieg vorrangig statt: der Kampf ums Überleben als Kampf um Nahrung, Wohnung, Heizung; die Verarbeitung oder das Vergessen von Tod, Verlust, Trennung; die Suche nach neuer Heimat (nicht nur der 12 Mio. Flüchtlinge und Vertriebenen); der Wiederaufbau der Städte, der Wege, der Industrie – in einer Summe: die Wiederherstellung erträglicher Lebensbedingungen. Die von vielen Menschen erlittenen schweren körperlichen und psychischen Traumata sind heute kaum mehr vorstellbar. Auf der Grundlage der enormen physischen Aufbauleistung der Menschen und einer außerordentlichen Produktivitätssteigerung bedienen in den 1950er Jahren dann die Modernisierungsprozesse der forcierten Industrialisierung zunehmend auch den Konsumsektor, von der Elektrifizierung der Haushalte z.B. mit der sog. «modernen Küche», den Couchtischen und Phonoschränken zur Mobilität mit Motorroller oder Automobil oder dem neuen Tourismus, wobei die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung durch deutliche Lohnsteigerungen zu den Modernisierungsgewinnern gehören. Die Erscheinungen des *Wirtschaftswunders* werden für viele zum «Wunder des Warenkonsums»: vom Sattessen zum Genusessen, vom Überleben

zum Leben im (kleinen) Überfluss in dieser unendlich erscheinenden Wachstumsphase von 1947 bis 1966 (wobei hier differenzierte Periodisierungen für unterschiedliche Abschnitte auch innerhalb der 1950er Jahre vorzunehmen wären).

Die ökonomisch-technologische Modernisierung verläuft also parallel zur alltäglich-privaten, in der sich eine moderne Lebensweise einstellt – verbunden mit einem allgemeinen Fortschrittsoptimismus, der sich selbst eine neue, *moderne* Identität zuschreibt. Die äußere Dynamik der Modernisierung mündet in die innere Erfahrung von Befreiung, in ein positives, hoffnungsvolles Zukunftsgefühl. Leitbild sind die Versprechungen eines *«American way of life»* bzw. genauer: ein alltäglicher, pragmatischer Ökonomismus.

In ihrer Bedeutung für das Lebensgefühl vieler Menschen kann z.B. die Tatsache kaum überschätzt werden, dass zum ersten Mal in der deutschen Geschichte auch für die niederen Klassen und Schichten der Gesellschaft eine existentiell wichtige Rahmenbedingung Realität wird, nämlich eine soziale Absicherung für das ganze Leben, auch für das Alter (niedergelegt in der Rentenreform 1957 – die im Übrigen in den letzten 20 Jahren zunehmend eliminiert wird). Dazu kommt die erstmalig im Grundgesetz geregelte Gleichberechtigung der Geschlechter, die zusammen mit der autonomen Rolle der Frauen im Krieg und in der Nachkriegszeit (bei über 3 Millionen kriegstoten und weiteren Millionen körperlich versehrter oder psychisch gebrochener Männer) trotz aller Zurückschreibungsversuche der Adenauer-Zeit ein weitgehend verändertes Geschlechterverhältnis eingeleitet hat. Nicht zuletzt solche Neuformationen begründen, dass die meisten Menschen die Modernisierung als *«aufregendes Neues»* wahrnehmen.²

Nach diesen wenigen Stichworten zum Erfahrungshorizont der Menschen wird vielleicht verständlich, warum ich nicht glauben mag, dass die Fortschrittsdynamik und Zukunftserwartung der Menschen in dem von ihnen im Rahmen ihrer Alltagskultur so zahlreich genutzten Massenmedium Film-Kino überhaupt nicht auftauchen soll. Warum sollten sie darin nur negativ bestimmtes Rückwärts- und Weltabgewandtes finden wollen, wenn der *«Traum vom guten Leben»* schon in der Wirklichkeit nahe war; warum sollte die Erfahrung der *«aufregenden Modernisierung»* das Leitmedium der Unterhaltung aussparen? Zumal das Kino wesentlich dazu beiträgt, dass in diesem Zeitraum ein enormer Bedeutungszuwachs der populären Kultur zu Ungunsten der Hochkultur stattfindet.

2 Ausführlicher zu Geschichte und Lebensgefühl wie zu Genres und Filmen der 50er Jahre inkl. Literaturnachweisen s. meine Aufsätze *«Derealisierung»* oder *«aufregende Modernisierung?»* Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: I. Schenk (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg, 2000; und *Cinema tedesco (occidentale) 1945–1960*. In: G.P. Brunetta (Hg.): *Storia del cinema*. Vol.III, 1, Torino 2000. Wobei anzumerken ist, dass die Geschichte der *«Gefühlskultur»* für die 1950er Jahre wie allgemein noch zu schreiben ist.

Es wäre wenig realistisch anzunehmen, dass die zwei Blöcke, nennen wir sie *Restauration*³ und *Modernisierung*, unberührt nebeneinander stehen. Ich gehe vielmehr von einem widersprüchlichen Interaktionsverhältnis aus, vielleicht einem schizoiden, in jedem Fall aber von einer fortwährenden schlecht oder recht ausbalancierten Vermischung. Dabei scheint es mir sicher, dass der zweite Block, die *Modernisierung*, im Lebensgefühl der Menschen zunehmend die Oberhand gewinnt. Was durchaus nicht unbedingt bedeuten muss, dass Vermischung und Verschiebung in der psychischen Ökonomie problemlos vorstattengehen. Mit allen Ambivalenzen und Widersprüchen, die dabei unabwendbar sind – und deren Ausarbeitung notwendig auch in die populären Filme der Zeit eingeht. Diese Argumentation unterscheidet sich also grundlegend von jenen Fragestellungen, die – meist unfreiwillig im Sinne einer obsoleten Widerspiegelungstheorie und vorrangig moralisierend – die manifeste Wiederkehr von Kriegsschuld und Völkermord in den inhaltlichen Topoi der Filme suchen und deren Fehlen dann als beabsichtigte Verdrängung interpretieren. Was nicht heißen soll, dass Diskurse, die in den Filmen ausgespart werden, nicht einer Untersuchung wert wären – im Gegenteil, es kommt dabei nur auf die Erkenntnisperspektive an.

II.

An dieser Stelle sei ein spekulativer Gedanke im Hinblick auf dominante Filme und Genres angeführt. Und zwar gehe ich von der Hypothese aus, dass die Vorherrschaft bestimmter Filmgenres in bestimmten historischen Abschnitten mit den vorherrschenden Gefühlslagen einer Gesellschaft im Hinblick auf ihre Zukunftserwartung und die Brauchbarkeit ihrer virulenten Entstehungs- und Vergangenheitsmythen zu tun hat. Wenn die widersprüchliche Aufspaltung der Lebensbedingungen so groß ist wie oben beschrieben, was läge dann näher als der Versuch der Überbrückung? Und welches Genre könnte dieser legitimen Sehnsucht nach Harmonie besser entsprechen als der Heimatfilm, der immer schon in der deutschen Filmgeschichte vorkommt, aber nie zuvor und danach so massiert? Dabei geht der Blick auf das kaum variierte ornamentale Gerüst des Genres selbst: die Farben, die Musik, die Dramaturgie. Sie bilden die funktionale Basis für die filmbezogene Anknüpfung an das Lebensgefühl der Zuschauer. Harmonisierung positiver Zukunftsprospekte, Tag- und Wunschtraum aus praktischer Lebensnotwendigkeit, Lebenshilfe in einem elementaren psychoenergetischen Sinn: Regression zur Erlangung der notwendigen Wärmegrade für die rascheren und kühleren Lüfte der Moderne. Zugleich hemmen sie den Blick auf die historische Vergangenheit, die nur als Natur im Präsens und als

3 Auch der Begriff *Restauration* ist aus heutiger Sicht zu relativieren: Restauriert wurde die kapitalistische Wirtschaftsweise als allgemeine Rahmenbedingung; einzelne gesellschaftliche Prozesse darin befördern allerdings weitgehend Neues bezogen auf Lebenswelt und Erfahrung.



SCHWARZWALDMÄDEL (R: Hans Deppe, 1950)

Übergeschichtliches erscheint. Das bedeutet aber zugleich auch, dass das Vergangene mit seinen Sinngebungen nicht mehr brauchbar ist.

Die Abhandlungen innerhalb des filmformalen Gerüsts betreffen dann durchaus die konkreten Erfahrungswidersprüche. Ich komme darauf zurück, will aber schon an dieser Stelle zwei Vermutungen äußern: einmal, dass sich die Zuschauer auch bei den Heimatfilmen der Fiktionalität von Film und Erzählung sehr bewusst sind, also die Traumqualität selbst wahrnehmen und damit ihre Phantasietätigkeit aktualisieren. Zum andern, dass dabei das Medienerlebnis selbst, der Kinobesuch und dessen soziale und emotionale Einbettung, besondere Bedeutung hat. Daraus resultiert die Notwendigkeit eines doppelten Blicks auf das Medium: zum einen auf die Filme, zum anderen aber aufs Kino als Ort eigener Dimension, Heimstatt ‹freien› Phantasierens wie Teil sozialer Praxis. Kino repräsentiert darin mehr als die Summe seines gesamten Programmangebots und steht im Verbund mit allen populären Medien der Zeit, vor allem Radio, Schlagern und illustrierter Massenpresse, jeweils unterfüttert von der Werbung für die neue Konsumwelt des *Begehrten*. In einer methodisch radikaleren Sicht sind diese Untersuchungsperspektiven vielleicht sogar unter einen (eigenständigen) Blick auf die Zuschauer zu subsumieren.

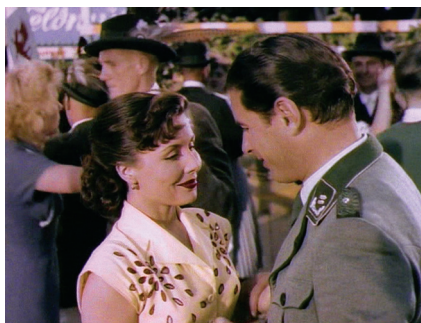
Zur Verständigung seien hier telegrammartig ein paar Hypothesen zur Filmwirkung eingefügt: Film als widersprüchliche Vorlage für Widerspruchsauflösung wird

vom Zuschauer benutzt in Strategien der eigenen Bewältigung aktueller und lebensgeschichtlicher Konflikte. Einzelidentifikationen mit Figuren – oder den sozial verselbständigten Darstellern als Stars – dienen dagegen mehr an der Oberfläche der Habitualisierung an Lebensstile und Moden. Doch scheint es mir sicher, dass es darüber hinaus noch so etwas wie eine eigenständige Wirkung des Kinos – unabhängig vom Film, zumindest vom Einzelfilm – gibt, deren Beschreibung oder gar historische Rekonstruktion uns aber noch schwerer fällt als eine lebensweltlich eingebettete Filmanalyse.

Da hier verkürzt werden muss und da die Erwartung des Lesers gewohnheitsmäßig auf die Nennung konkreter Filme ausgerichtet ist, seien wenigstens einige Widersprüche angesprochen, die in vielen Filmen der 1950er Jahre als Vorlage für die Widerspruchsbearbeitung der Zuschauer verhandelt werden. Ich beschränke mich dabei auf zwei strukturelle Widerspruchspaare, die zentral durch die Genres und Filme der 1950er laufen: zum einen «Alt und Neu», teilweise identisch mit «Alt und Jung», inhaltlich auch mit Tradition und Fortschritt und zum Teil mit Stadt und Land. «Alt und Jung» zielt auf das Generationenverhältnis, «Alt und Neu» zielt auf ein prinzipielles Strukturverhältnis im Sinne der Zeit- und Geschichtsabfolge und der oben beschriebenen Blockbildung. Beide haben auch mit dem Strukturmodell von Autorität/Hierarchie und Aufbegehren dagegen zu tun. Zum ändern das Paar Ruhe und Bewegung, das ebenfalls damit zusammenhängt und zu dem ich später komme.

Im Hinblick auf «Alt und Jung» wage ich die Behauptung, dass in vielen Filmen und Genres mehr oder minder subtil ein konflikthafter Kampf der Generationen ausgetragen wird, der immer – mehr oder minder versöhnlich, aber wie selbstverständlich – mit dem Sieg der Jungen endet. Das gilt nicht erst nach 1955 bei den Jugendfilmen im Rahmen der Halbstarke-Debatte und in Folge der entsprechenden US-Filme (z.B. AUSSER RAND UND BAND/ROCK AROUND THE CLOCK, R: Fred Sears, 1956 oder DIE SAAT DER GEWALT/BLACKBOARD JUNGLE, R: Richard Brooks, 1955), sondern schon in den ersten überaus erfolgreichen Heimatfilmen ab 1949. Witzigerweise holen viele der gerühmten Jugendfilme ihre Handlungen am Schluss erzieherisch normgerecht ein, während die Heimatfilme (und auch viele Komödien und Problemfilme) die Alten drastisch und endgültig auf Altenteil verweisen.

Schon der erste, unglaublich erfolgreiche Heimatfilm, SCHWARZWALDMÄDEL (1950), endet mit der schweren Enttäuschung des alten Kapellmeisters, dass nicht er, sondern der Junge von Bärbele zum Liebes- und Lebensglück ausgewählt wird, nachdem sie schon zuvor mit ihrer Jugendlichkeit ihre alte Tante abgelöst hatte. «Kommen Sie mit, Herr Domkapellmeister, wo wir Alten sitzen. Wir wollen zu sehen, wie die Jungen tanzen.» In dem noch erfolgreicheren GRÜN IST DIE HEIDE (1951) muss der heimatvertriebene Gutsherr seiner alten Vita abschwören, um noch bleiben zu dürfen und das Glück seiner Tochter möglich zu machen. Die Alten stehen dem Neuen, dem Aufschwung im Weg. Die «vaterlose» Gesellschaft ist vor allem eine Gesellschaft aufgelöster Vaternormen, die auch mit aller Repression nicht mehr aufrechtzuerhalten waren – und zwar nicht nur, weil diese geschichtlich



GRÜN IST DIE HEIDE (R: Hans Deppe, 1951)

unglaublich und in sich selbst gebrochen, sondern weil sie funktional obsolet geworden waren. Dass damit das Alte, die jüngste Geschichte der Alten, zugleich weggedrängt und verdrängt werden kann, dürfte eine willkommene, aber eben nur sekundäre Folgeerscheinung sein.

Im Kassenschlager 1955/56, dem Historien- und Heimatfilm *Sissi*, geht es richtig «regredient» in fernab liegende Zeit-, Sozial- und Naturräume, mit denen zugleich die Deutschlandlied-Melodie und das absolutistische Hofzeremoniell als Kompensation von Geschichtsverdrängung und Lücken nationaler Identität in die BRD eingeschmuggelt werden. Für die Konfliktbearbeitung wichtiger ist aber das Spiel um die Zähmung des Freiheitsdranges der (weiblichen) Adoleszenz und des Bedürfnisses nach Freiheit. Dem Zuschauer werden erstaunlich harte, kein bisschen idyllische Familienkonflikte zwischen Alt und Jung und zwischen starken Frauen, Müttern, und schwachen Männern, Vätern, präsentiert, bei denen das Alte und die Alten (mit Ausnahme des sehr schwachen «Papilein») schlecht wegkommen. Und das ist durchaus nicht die einzige Konfliktkonstellation, die der Film anbietet, integriert darin wird auch der Strang Autorität und Auflehnung abgehandelt.

Die Verhandlung des zentralen Strukturpaars «Alt und Neu» verläuft in vielen Filmen ähnlich konfliktgebunden, wird aber nicht immer so entschieden beantwortet. Das Neue ist notwendig und gut, löst aber das Alte oft organischer ab. Das

Dynamische der Modernisierung darf gewissermaßen die Erstarrung der politischen Formation der Gesellschaft und des Individuums nicht bedrohlich ins Wanken bringen. Modernisierung wird so häufig indirekt als selbstverständlicher Rahmen präsentiert, in modernen Wohnungseinrichtungen, Büros, Autos – also im Bild, während das Filmbild selbst mit Kamera und Montage wenig bewegt wird. Und natürlich wird die Bereitschaft zur Modernisierung oft am Ende durch Liebe belohnt. Auch diese Ausarbeitung zieht sich durch viele Filme und Genres hindurch, besonders deutlich in den sog. Zeit- bzw. Problemfilmen.

Aber auch im Heimatfilm *DIE FISCHERIN VOM BODENSEE* (1956) zum Beispiel wird die ökonomisch-technologische Modernisierung zur Bedingung für den Fortbestand der Existenz und den Gewinn der Liebe. Seeßlen nimmt als einer der ganz wenigen schon 1989 die Spuren der Modernisierung im 1950er Jahre-Film wahr. Sein Fazit zur *FISCHERIN* lautet: «Der Umbau ist also in ökonomischer, erotischer und technologischer Hinsicht gelungen.» Er fügt allerdings hinzu: «Gleichzeitig ist alles beim Alten geblieben»⁴ – was mich nur teilweise überzeugt: Strukturell veränderte Rahmenbedingungen führen auch zu anderen Alltagserfahrungen und Denkweisen, in der kollektiven wie in der individuellen Biografie.

4 Georg Seeßlen: «Durch die Heimat und so weiter». In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg./) Jürgen Berger/Hans-Peter Reichmann/Rudolf Worschech (Red.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdt. Nachkriegsfilm 1946–1962*. (Ausstellungskatalog Dt. Filmmuseum) Frankfurt/M. 1989, S. 151. Während zuvor die (deutsche) Filmwissenschaft vor allem auf der Suche nach (kaum vorgefundenen) «künstlerisch» besonderen Filmen der 1950er Jahre war und den übergroßen Rest abserviert hat, ist in den letzten Jahren sogar bezüglich des Heimatfilms vor allem bei jüngeren Autoren eine zunehmend modifizierte, kulturwissenschaftlich erweiterte Blickweise im Sinne meiner Argumentation festzustellen. Dabei werden populärkulturelle Parameter und eine stärkere Verortung in den Widersprüchen der Lebenswelt bestimmender, wie dies vor allem im angelsächsischen Bereich begonnen hat. Vgl. z.B. die Beiträge von Johannes von Moltke (*No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley 2005; *Convertible Provincialism: Heimat and Mobility in the 1950s*, in: Stephan K. Schindler, Lutz Koepnick (Hg.): *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary*. Ann Arbor 2007), von Sabine Hake (Einleitung zu: John Davidson, Sabine Hake (Hg.): *Framing the Fifties: Cinema in Divided Germany*, New York u.a. 2009) oder Alexandra Ludewig (*Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld 2011). Auch der wichtige deutschsprachige, 2009 von Harro Segeberg in seiner Reihe *Mediengeschichte des Films* herausgegebene Band *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*, München 2009, untersucht das Kino der 1950er Jahre vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Modernisierung. Allerdings ist beispielsweise im Beitrag des Herausgebers zum Heimatfilm eine immanente Distanzierung (durch die Ironisierung der Filmanalyse, seine vorrangige Kontextualisierung mit dem NS-Film oder den abschließenden Kulturindustrie-Verweis) nicht zu übersehen.

Von den früheren Texten sei neben Seeßlen auch Claudia Beindorf erwähnt, die in ihrer Dissertation von 1999 (*Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygdsm 1930–1960*. (Baden-Baden 2001) zwar als eine der ersten die «pauschale Abwertung des Genres [Heimatfilm] durch Filmkritik und -wissenschaft» kritisiert, weil dadurch «die offensichtlich vorhandenen Bedürfnisse großer Teile des Kinopublikums als irrelevant oder banal bezeichnet» (S. 14) werden, was sie dann jedoch mit dem Haupttitel des Buches konterkariert, so wie sie dieses selbst formulierte Postulat mehr andeutungsweise als systematisch in der kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung ihrer Filmanalysen erfüllt.



DIE SÜNDERIN (R: Willi Forst, 1951)

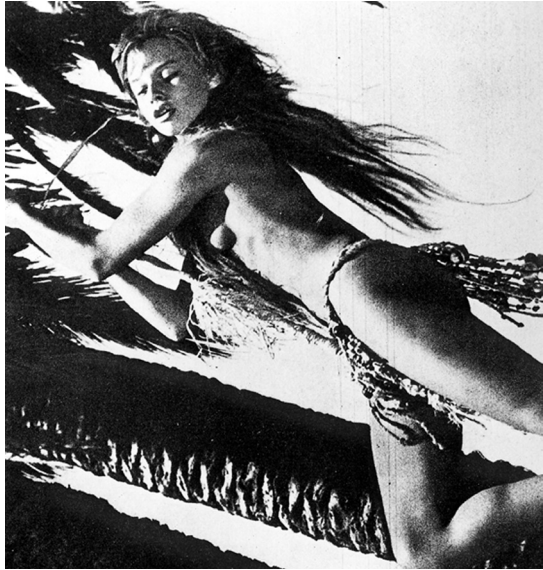
Mit «Alt und Neu» hängen auch zwei weitere Argumentationsmuster bezüglich Zeit und Geschichte zusammen, die zumindest als Subtext von Modernisierung in vielen Filmen aufscheinen. Das eine ist im Gegensatz von alter, natürlicher Zeit und moderner, linearer Zeit eingefangen (was der außerordentlich massiven Strukturverschiebung vom Agrar- zum Industriesektor in den 1950ern entspricht). In der neuen, linearen Zeit hat man keine Zeit, man unterliegt der brutal-abstrakten Chronologie der kapitalistischen und städtischen Verkehrsformen; «time is money». Das zweite Muster trifft einen Kern dieser modernen Welt: das Tauschwertprinzip, wie es im Geld verkörpert wird und der entstehenden Konsumideo-

logie entspricht. Es ist erstaunlich, wie oft in den Filmen das Jemand-Sein bzw. das Etwas-Werden im Zusammenhang mit Geld und Besitz abgehandelt wird. Selbst das Glück in der Liebe oder der tragische Verlust kann im inneren Diskurs über Geld entschieden werden (vgl. als extremes Beispiel Käutners *ΜΟΝΤΡΥ* mit Romy Schneider und Horst Buchholz, 1957).

Den Text von Geld und Karriere spinnen offen auch die sog. Kabarettfilme. Sie evozieren zudem am offensten die untergründig rumorende Sexualität, die sich im skandalträchtigen Renner *DIE SÜNDERIN* von 1951 nur sekundenlang frei machen durfte. Wie dann Mitte des Jahrzehnts angesichts der rigiden Sexualmoral der 1950er Jahre mutwillig und voyeuristisch mit dem Thema jongliert wird (und dabei natürlich der Deckel auf dem Topf gelassen wird), ist fast so sensationell und publikumsattraktiv wie die «natürliche» Nacktheit der jungen «weißen» Wilden in einem der Kassenschlager von 1956, *LIANE AUS DEM URWALD*. Auch sie wird eingefangen und gezähmt, wie Sissi – und doch gelingt die Dressur wieder nicht so ganz. Nach langbeinigen Wasservögeln, Schlangen und Krokodilen kommt die

«Brigitte Bardot vom Rhein» (Godard) reizvoll ins Kamera- und ins Zuschauer-Bild.

Texte und Subtexte von Alt und Jung bzw. von Alt und Neu werden auffällig oft in komischen Filmen verhandelt – zuweilen im Dialog geradezu expliziert, bei Rühmann wie bei Heinz Erhardt. In *IMMER DIE RADFAHRER* wird durchgängig die Erfahrungsgeschichte der Alten (im III. Reich und danach) paraphrasiert – und letztlich als nicht up to date lächerlich gemacht. Der Junge kommt dagegen im Porsche dazwischengebraust. Im Programmblatt des Kassenschlagers von 1958, *DER*



LIANE, DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (R: Eduard von Borsody, 1956)

PAUKER, geschieht mit dem verknöcherten Lehrer Rühmann folgendes: «Aus dem Pauker wird ein Lehrer, aus dem Lehrer ein Mensch.» Er muss erkennen, «dass die Erziehung junger Menschen eine viel zu komplizierte, verantwortungsvolle Aufgabe ist, als dass man sie in festgefügte, überlieferte Regeln packen könnte, denen man mit Gewalt Geltung verschafft.» Das ist im Programm staatstragend formuliert und beschreibt doch die Widerspruchsauflösung.

Und ist nicht die Beliebtheit der Krimis an der Wende zu den 1960ern auch dem Alt-Neu-Konflikt zuzuschreiben? Auch wenn aus heutiger Sicht ihre Großstadt- und Horrorszenarien ziemlich entdynamisiert erscheinen, so ist die in ihnen präsentierte Spannung doch die deutliche Spur eines weitergehenden Spiels mit der Sicherheit, der Statik der Verhältnisse. Sie verweisen auf Mobilität, auf das Lob der (schnellen, aber noch kontrollierten) Bewegung.⁵ Auffällig sind darin wie schon in vielen Komödien die oft merkwürdig «unordentlichen» Familien- und Geschlechterverhältnisse, die noch einer eingehenden Untersuchung bedürften.

Und damit ist das zweite Widerspruchspaar der strukturellen Parameter genannt, auf die als Symptome lebensweltlich erfahrbarer Modernisierung bei der Analyse

5 Vgl. Irmbert Schenk: Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: I. Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann (Hg.): *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S. 261–277. Vgl. darin auch die Einleitung der Herausgeber «Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption» zu dem weiter unten zum Komplex Kino und Zuschauer Gesagten, *ibid.* S. 9–16.

von filmischen und außerfilmischen Kommunikaten der 1950er Jahre besonders zu achten wäre: Ruhe und Bewegung, Stillstand und Mobilität, Entspannung und Anspannung. Es soll hier jedoch aus Platzmangel nicht im Hinblick auf die Filme, sondern auf die Institution Kino betrachtet werden.

Was in den Filmen also ausgehandelt wird, ist eine dauernde widersprüchliche Bewegung von Alt und Neu im Konflikt miteinander, von Kontinuität und Diskontinuität im Widerstreit. Dies entspricht dem oben beschriebenen extremen Spannungsverhältnis der beiden Blöcke, Restauration und Modernisierung, Starre und Bewegung. Ihre Widersprüchlichkeit muss von den Menschen, den Zuschauern, lebensgeschichtlich ausgetragen werden. Für die Filme wie für die psychische Konstitution der Zuschauer gilt, dass viele Konfliktlösungen notwendig ambivalent verlaufen. Wenn man also davon ausgeht, dass Filme den Zuschauern Angebote für die psychische Auflösung eigener Konflikte machen und im äußeren Rahmen Lebensstile, Moden und Verhaltensweisen modellieren, dann plädieren viele Filme für das Neue in der privaten und individuellen Existenz, kleiden es aber so ein, dass daraus kein Schleudersitz im Sinne einer Rebellion gegen die institutionelle Erstarrung wird. Maase spricht in diesem Zusammenhang von einem «Abgrund zwischen <Alltag> und <Geschichte>»⁶. Was die «große Geschichte» angeht, bleiben so durchaus die Bremswege der Verdrängung und Kompensation offen.

III.

Filmgeschichtsschreibung tendiert immer zur Überschätzung der semantischen Bedeutung der filmischen Texte. Von dem, was wir konkret als Material vor uns haben, leiten wir die Wirkung ab, die diese «Texte» auf Zuschauer vorgeblich haben. Der mit dieser Textfixiertheit verbundene Glaube, damit etwas über die Nutzung von Film und Kino sagen zu können, ist illusionär. So lange wir uns nicht auf eine gleichrangige Zuwendung zum realen Zuschauer verständigen können, sind wir zumindest gut beraten, das Lektüreangebot der Filme so vielfältig und widersprüchlich zu bestimmen wie möglich. Der Begriff Polysemie dient dabei als Rückversicherung, sollte aber nicht abstrakt bleiben. Die Rezeption der Zuschauer und des Zuschauers ist nämlich mit Sicherheit noch vielfältiger und widersprüchlicher. Ihre «Lektüre» – ein sehr kurz greifendes Wort, besser: ihre Ingebrauchnahme – der Filme hängt nämlich von so vielen gesellschaftlichen, biographischen und psychostrukturellen, aber auch situationalen Bedingungen und «Kon-Texten» ab, dass alle linearen Wirkungshypothesen davor versagen müssen. Gefordert ist also zumindest der Versuch, sich diesen Kontexten der Rezipienten analytisch gleichermaßen zu nähern wie den Filmen. Ein bisschen habe ich das oben versucht – modifizierte Cultural Studies-Ansätze könnten hier ein Stück weitertragen, wobei das «negot-

6 Kaspar Maase: *BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg. 1992, S. 64.

iated reading»⁷ möglichst breit ausgelegt werden sollte. Das alles verhindert aber nicht, dass wir über die wirkliche Rezeption, die Zuschauer-Konstruktionen der Filme und ihren Verbleib im psychischen Apparat oder gar ihr Potential als Handlungsanleitung so gut wie nichts wissen.

Hier sollte das Beispiel einer Selbstbeobachtung vorgestellt werden, wie es mit differenzierten Oral-History-Verfahren zur Medienbiographie auch allgemeiner zu gewinnen wäre. Leider ist der Versuch schiefgegangen – was bedauerlicherweise auch allgemein für die deutschen Ansätze der medienbiographischen Forschung gilt.⁸ Ich will aber trotzdem erläutern, worum es geht: Vor Jahren brachte eine Studentin in ein Seminar zum Film der «Adenauer-Zeit» ein Filmtagebuch ihrer Mutter mit. Ich habe jetzt die Studentin gesucht – und gefunden; aber leider ist ihr Kontakt zur Mutter «irreparabel» abgebrochen. Aus der Erinnerung kann ich aber beschreiben, was für dieses Tagebuch konstitutiv war: die Bedeutung des Kinobesuchs selbst. Die Mutter fuhr mit Freundinnen Ende der 1950er Jahre immer am Samstagnachmittag zum Kinobesuch vom hessischen Dorf in die Kreisstadt. Mit dem Kinobesuch waren verbunden: Eisessen, Flanieren, evtl. tanzen Gehen, Bekanntschaften machen. Dies wird detailliert geschildert. Ebenso die Filme und darin die Präsentation der Stars. Einmal im Hinblick auf die Handlungsgeschichte und die Konfliktlösungen, zum anderen insbesondere bezogen auf die visuelle Erscheinung von Aussehen, Kleidung, Verhalten der Hauptfiguren. Dies scheint Orientierungsfunktion für den eigenen Lebensstil gehabt zu haben und erfährt seine Bedeutung gerade in der phantasierten Einbringung sowohl in das Ritual des samstäglich Kinobesuchs wie in den Alltag der Restwoche. Und ich habe keinen Zweifel daran, dass diese Aktivität selbst, der Kinobesuch, für die Teilnahme am «modernen» Leben, also für Modernisierung steht.

Das fördert ein Argument, das mir wichtig erscheint, auch wenn ich noch nicht viel darüber sagen kann. Der oben als «natürlich» apostrophierten Neugier des Le-

- 7 Nach Stuart Halls immer noch nützlichem «encoding and decoding»-Modell (dominant, negotiated, oppositional code) als auszuhandelnder Kompromiss zwischen Medientext und Kontext der Zuschauererfahrung; vgl. dazu auch David Morley, Douglas Kellner oder – bezüglich einer radikaleren Zuschreibung von Zuschauerautonomie im Prozess populärkultureller Rezeption und Sinnkonstruktion – John Fiske und ähnliche Ansätze. – Hingewiesen sei auch auf meinen polemischen Beitrag: Text-Kontext-Rezeption. Kritisches zur philologischen Textgläubigkeit bezüglich Rezeptionssteuerung. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 004/2012 (www.rabbiteye.de).
- 8 Verwiesen wird hier auf einen in der BRD um 1980 in der Film- und Fernsehwissenschaft aufgekommene Ansatz, mit dem die Ingebrauchnahme des 50er-Jahre Kinos durch das Publikum erfahrungsnah hätte erforscht werden können: die Medienbiographieforschung, wie sie zuerst von Knut Hickethier und dann auch von Hans-Dieter Kübler und Jan-Uwe Rogge u.a. vorgestellt wurde. Sie ist im Umkreis der Oral History-Geschichtsschreibung und diese wiederum international im Zusammenhang der bundesdeutschen Rezeption von Annales und Cultural Studies zu sehen. (Hickethier: Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer. In: *Ästhetik und Kommunikation*, H. 42, Jg. 11 (1980); ders.: Medienbiographien – Bausteine für eine Rezeptionsgeschichte. In: *medien + erziehung* 4/82; Kübler: Medienbiographien – ein neuer Ansatz für Rezeptionsforschung? In: *medien + erziehung* 4/82; Rogge: Die biographische Methode in der Medienforschung. In: *medien + erziehung* 5/82.

sers auf die Nennung von Genres und Einzelfilmen habe ich mit einigen Stichworten zu entsprechen versucht, meine Neugier geht inzwischen aber immer mehr auf die zweite Seite des «doppelten Blicks» auf das Medium, auf die Institution Kino – und damit letztlich auf den Zuschauer in und außerhalb des Kinos. Dabei sei das oben genannte Widerspruchspaar Ruhe/Bewegung aufgegriffen und auf den Kinobesuch bezogen – ohne Berücksichtigung der Filme oder allenfalls bezogen auf das Gesamtprogrammangebot und den Kontext aller populären Medien der Zeit.

Die konkreten Einzeldaten der Modernisierungsvorgänge der 1950er Jahre konnten hier aus Raumgründen nicht aufgeführt werden, aus vielerlei Lektüre ist aber folgende Zusammenfassung bestens belegbar: Nie in der deutschen Geschichte gab es so viel Modernisierung in so kurzer Zeit, so umfassende und atemberaubend rasante strukturelle Veränderungen, die sich zugleich in der alltäglichen Erfahrung der Menschen niederschlugen, nie also gab es so viel äußere und innere *Bewegung*. Auch wenn diese Bewegung freudig begrüßt wurde, so bedeutet sie doch extreme Anspannung. Auch wenn die Zukunftserwartung materiell immer besser abgesichert erscheint, so erlaubt diese Dynamik doch kein Innehalten. All dies bedeutet Anspannung, deren Umsetzung in Handlung, z.B. die harte Arbeit der 1950er Jahre, hohe psychoenergetische Aufladung erfordert. Darin bietet das Kino dann so etwas wie einen exterritorialen Ort an, einen Ort der von den Menschen selbst beseelten und modellierten Entspannung, Raum sowohl der sozialen Begegnung und Interaktion wie des Stillstands von physischer Mobilität bei gleichzeitig größter Motilität der Phantasie. Wobei das Ganze natürlich auf Lustgewinn angelegt ist – Kino als Fest, bei dem auch das eigene Vergnügen gefeiert wird. Nicht die Suche nach dem Guten, Schönen und Wahren treibt den Zuschauer also ins Kino, sondern der Wunsch, sich etwas Gutes zu tun, sich psychisch aufzuladen für das «wirkliche» Leben. Wobei dieser Vorgang umso befriedigender ist, als er auch noch in der Sozialität des Kinos geschieht.

Heimat im Heimatfilm – vor allem von 1949 bis 1956 – stünde also gar nicht so sehr für die Suche nach heimatlicher Identität, sondern fungierte als bewusst harmonisch konstruierter Fiktionsraum für Ruhe und Entspannung im Rahmen eines überlebensnotwendigen psychoenergetischen Prozesses.⁹ Wobei durchaus auch die Sehnsucht nach «vormoderne» Langsamkeit und heiler Welt befriedigt werden kann (auch nach Kindheit, Heimat, Gemeinschaft) – so wie in vielen Alters- und Entwicklungsabschnitten individuellen und kollektiven Lebens «regredientes Denken» lebensfördernd sein kann, auch wenn dies dem strengen Licht der «Aufklärung» zunächst zu widersprechen scheint. Man kann offenbar nicht alle Ängste und

9 Dies schließt die Konnotationen zu Heimat als dem Beständig-Natürlich-Außerhistorischen bzw. Femininen im Gegensatz zu dem schuldig unbrauchbar gewordenen Historisch-Maskulinen von Vaterland-Nation nicht aus, wie sie in verschiedenen Interpretationen angeführt werden, z.T. mit Verweis auf ein mehrheitlich weibliches Publikum dieser Filme (vgl. z.B. die Zusammenfassung bei Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, Chapel Hill & London 1995, S. 148 ff.)

Traumata gleichzeitig durch- und abarbeiten, wenn's dabei zugleich ums Über- und Weiterleben geht.

Auf mögliche Folgen dieser Überlegungen brauche ich nicht extra hinzuweisen. Sie bestünden zuallererst in der Vermutung, dass unsere übliche Basisverfahrensweise der Filmgeschichtsschreibung, die Filmanalyse, nicht so recht trägt, um – zum Beispiel – die Bedeutung der extremen Popularität des Mediums Film-Kino in den 1950er Jahren zu erklären. Sie bestünden auch darin, die in den 1950ern endgültig etablierte mediale Massenkultur positiv in ihr Recht als Agens der Formierung von Identität und Subjektivität zu setzen. Und darin, die Zuschauer ernst zu nehmen – mit weiteren inhaltlichen und methodologischen Folgerungen.

Der Kinobesuch in den 1950er Jahren war für viele Menschen fester und festlicher Bestandteil ihrer arbeitsfreien Zeit, zuerst ein Über-Lebensmittel und dann eine Art Lebenselixier für Phantasie und Vergnügen. Ohne Rücksicht auf das hochkulturell-bourgeoise Naserümpfen der Intellektuellen (darunter Filmhistoriker und -kritiker) verdeutlicht dies die quantitativ wie qualitativ außerordentliche Bedeutung des Mediums im kulturellen Haushalt der 1950er Jahre-Gesellschaft. Die vom Drumherum des Kinobesuchs, vom Kinoraum und von den Filmen gebotene Gesamtattraktion entsprach offensichtlich am besten den Bedürfnissen vieler Menschen nach Unterhaltung und ließ sie mehrmals in der Woche ins Kino gehen.¹⁰ Der soziale und psychische Erlebnisort Kino trug zumindest in diesem historischen Abschnitt das anregendste mediale Potential für die lebensweltverankerten Zuschauer-Phantasien in sich.

Doch meine ich, dass sich das historisch verallgemeinern lässt und dass es an der Zeit ist, das Medium Kino als massenkulturelle Entität eigener Qualität (und nicht nur immerfort einzelne Film-Texte) in den Blick zu nehmen – wofür die 1950er Jahre der BRD das vorzüglichste Anschauungsmaterial bieten. Und ich wäre neugierig zu erfahren, wie ein methodisch ähnlich orientierter Blick auf die DDR-Filmgeschichte derselben Zeit aussähe.

10 Vor diesem Hintergrund wird übrigens auch eine andere Statistik plausibel: Auf den Listen mit den pro Spielzeit meistgesehenen zehn Filmen tauchen fast nur deutsche Filme auf – beginnend mit SCHWARZWALDMÄDEL und GRÜN IST DIE HEIDE (1950/51 bzw. 1951/52) und endend mit UND EWIG SINGEN DIE WÄLDER und FREDDY UNTER FREMDEN STERNEN (1959/60). Die Vormacht US-amerikanischer Filme kommt in diesem Jahrzehnt also trotz der strukturellen Schwäche der deutschen Filmwirtschaft nicht unangefochten zum Tragen. (Vgl. zu statistischen Daten vor allem: *Filmstatistische Taschenbücher*, Hg.: Spitzenorganisation der Filmwirtschaft. Wiesbaden 1952 ff.; Klaus Sigl, Werner Schneider, Ingo Tornow: *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949–1985*. München 1986.)

«Kerle haben die Amerikaner!»

Die Rezeption des Western in der BRD der 1950er Jahre

1.

Anfang der 1950er Jahre wollte Joseph Stalin, wie viele Diktatoren ein großer Cineast, John Wayne töten lassen.¹ Denn John Wayne war gefährlich, da zum Mythos, zum Sinnbild und Symbol, zu einem verdichteten Zeichen geworden. «Das Allgemeine, für das John Wayne steht, ist der Einzelne in seinem, wie Hegel sagen würde, <für-sich-sein>, und das heißt in der Semantik des Western: der Einzelne in seiner Stärke».² Der Einzelne, der sich selbst etwas beweisen will und dadurch zum Vorbild für andere werden kann, eine separierte Figur, die zum imaginären Bindeglied sozialer Integration taugt. Der Mythos verschweigt dabei verdrängte Konflikte nicht, er erzählt sie.

Auf diese mythische Komponente des amerikanischen Western, einem Genre, geboren aus «dem Zusammentreffen einer Mythologie und eines Ausdrucksmittels»,³ wurde in jüngster Zeit wieder verstärkt hingewiesen;⁴ aber die Faszination für das mythische Erzählen des Western ist älter.⁵ In einem Nachwort zu Hans C. Blumenbergs Buch, das die wahren Geschichten hinter den mythischen Erzählungen der Männer des Westens erzählen will, schrieb Sam Fuller in Verteidigung des Mythos:

«Was hat man noch, wenn man den Westen seiner Legende beraubt? Man hat trostlose Wüste. Wackelige Holzhäuser. Schmutzige Straßen. Stinkende Ställe. Verzweifelte Krämer, die farblose Kunden belügen. Religiöse Eiferer, die furchtsame Heuchler in überriechenden, schlecht beleuchteten Bethäusern belügen. Häßliche, kranke, die-

- 1 Vgl. Michael Munn: *John Wayne. The Man behind the Myth*. New York 2004, S. 1–6. Über den Wahrheitsgehalt dieser Geschichte, die in mehreren Versionen kursiert, kann man nur spekulieren. Sie und die Tatsache, dass Michael Munn sie ganz an den Beginn seines Buches stellt, zeigt aber die narrative Kraft, die aus der mythischen Figur John Wayne erwachsen kann.
- 2 Joseph Frühl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt/Main 2004, S. 66.
- 3 André Bazin: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). In: Bert Rebhandl (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien 2007, S. 40–50, S. 42.
- 4 Vgl. Robert B. Pippin: *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven/London 2010; William Indick: *The Psychology of the Western. How the American Psyche Plays Out on Screen*. Jefferson 2008.
- 5 Vgl. Bazin: Western; Robert Warshow: Helden aus dem Goldenen Westen. Gangster und Cowboys auf der Leinwand. In: *Der Monat* 66 (1954), S. 639–647.

bische Huren, die ungewaschene, kranke Kunden belügen. Und dann sind da noch die zweifelhaften Spitzen der Bürgerschaft, denen die Läden, Bestattungsunternehmen und Verpflegungsdepots gehören. Die sind scharf darauf, Vigilanten-Truppen zu bilden und die Bösen zu fangen und aufzuhängen. Und warum? Etwa, um das Recht zu schützen? Von wegen; um ihre Investitionen zu schützen. Die Mythen oder Legenden des alten Westens [...] sind eine Notwendigkeit».⁶

In den 1950er Jahren waren diese Mythen in Form der Filme in den westdeutschen Kinos zu sehen, fast siebenhundert amerikanische Western wurden zwischen 1949 und 1960 nachweislich uraufgeführt. In Deutschland, das gerade einen Krieg gegen die Amerikaner verloren hatte und dessen Städte voll von trostloser Wüste und schmutzigen Straßen waren, besuchte ein wohl breites Publikum die Western, entwickelte einen eigenen Blick darauf und eignete sich diese unter spezifischen gesellschaftlich-historischen Umständen an.⁷ Was machte der deutsche Zuschauer mit den Inhalten? Wie reagierte er vor seinem konkreten Hintergrund auf den amerikanischen Western? Die Thematik der Aneignung medialer Produkte wurde vor allem im Umfeld der <cultural studies> theoretisch ausgearbeitet,⁸ empirisch und historisch gesättigt für das Kino aber bisher, trotz methodischer Vorarbeiten,⁹ kaum untersucht. Der Kinogang blieb zumeist außen vor.

Doch gerade die Analyse des Ins-Kino-gehens als soziales Handeln – in den Nachkriegsjahren als Suche nach neuen Identifikationsmodellen und -formen – zeigt, dass das Sehen des Western in einen Kulturtransfer eingebettet war, der nur unzureichend mit «Amerikanisierung» zu beschreiben ist. Methodisch wird bei einer solchen Analyse hier auf über zweihundert Rezensionen und Filmberichten zu 29 Filmen zurückgegriffen.¹⁰ Auffällig dabei ist die Präsenz aber auch die Abwe-

6 Samuel Fuller: Ein Plädoyer für die Legenden. In: Hans C. Blumenberg: *Wanted. Steckbriefe aus dem Wilden Westen*. München 1973, S. 113.

7 Zum Publikum der Filme in Deutschland und der Diskussion um das Genre, vgl. Jonas Wegerer: *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960). Eine rezeptionshistorische Analyse*. Stuttgart 2011, S. 36–45, 58–66.

8 Die *cultural studies* haben auf solche Prozesse vor allem im Medium des Fernsehens öfters hingewiesen. Vgl. John Fiske: Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies. In: Karl H. Hörning/Rainer Winter: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt/Main 1999, S. 238–263.

9 Lothar Mikos: Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte. In: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997, S. 143–153; Helmut Korte: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell. In: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother: *Der Film in der Geschichte*, S. 154–166; Irmbert Schenk: «Derealisierung» oder «aufregende Modernisierung»? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000, S. 112–129; Rainer Winter: Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den «perversen Zuschauer». Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen. In: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln 2006, S. 79–94.

10 Ich beziehe mich in diesem Aufsatz auf den (leicht erweiterten) Korpus, der meinem Buch zugrunde liegt. Vgl. Wegerer: *Der nahe Fremde*.

senheit bestimmter Motive; dies erlaubt Rückschlüsse auf jene Momente, die den Zuschauern des Western in Deutschland besonders ins Auge fielen. Eine Filmanalyse dieser Momente mit Blick auf den historisch-sozialen Kontext der Rezeption erlaubt dann zu zeigen, dass die bundesdeutschen Zuschauer ihren eigenen Western «fabrizierten» (deCerteau).

Das Sehen des Western verlief in den 1950er Jahren in Deutschland in eigenen Bahnen, es wurde zu einem (produktiven) transatlantischen Missverständnis. Denn nicht der Mythos oder das mythische Erzählen des Westens interessierte die deutschen Zuschauer. Zwar berührte diese das Auftauchen von neuen und in dieser Form unbekanntem Figuren und diese ambivalenten Figuren des Western rückten in den Mittelpunkt des Sehens. Doch decodierten die deutschen Zuschauer die Figuren und Figurenkonstellationen vorwiegend nicht als Sinnbild eines amerikanischen oder auch universalen Mythos, sondern stellten diese in ihren eigenen, nämlich in den historischen und gesellschaftlichen Kontext der bundesdeutschen Nachkriegsrealität.

2.

Die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland und Entwicklungen in den USA, die die Produktionsbedingungen des Genres betrafen, stellten schon Ende der 1930er Jahre die Weichen für die Rezeption in den 1950er Jahren. Der Impuls für die Entwicklungen des Westerngenres ging von der Filmindustrie selbst aus. Diese antwortete dabei weniger auf eine ansteigende Nachfrage nach Western vonseiten des amerikanischen Publikums, sondern nahm vielmehr einen grundlegenden Wandel der Aufmerksamkeit der amerikanischen Öffentlichkeit vorweg.¹¹ Das Amerika des New Deal verspürte ein wiedererstarcktes Nationalbewusstsein; und auch auf die heranziehende Gefahr des Faschismus wurde mit einem verstärkten Interesse an Patriotismus geantwortet. Das amerikanische Kino suchte diesen Entwicklungen im Western eine passende Form zu bereiten. Der B-Western wurde aufgewertet,¹² es entwickelten sich die «historical epics». Hinzu kam ein gesteigertes Interesse an der Figur des «outlaw». Das Genre entwickelte sich zum «adult-Western», der sich und seinen Zuschauern neue Themenkomplexe eröffnete. Die Krise des Helden, Gewalt, Freundschaft und Feindschaft, die Stadt und der Einzug des Modernen, die sich verändernde Gemeinschaft; diese Themen wurden in den Western ab 1939 ver-

11 Vgl. Richard Slotkin: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1992, S. 278ff., S. 278. Auch Hanisch setzt die «Patriotismus-Welle» an den Beginn der Renaissance des Genres, vgl. Michael Hanisch: *Western. Die Entwicklung eines Filmgenres*. Berlin 1984, S. 166f.

12 Vgl. Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 286. Für die feinen Unterschiede zwischen B-Western und A-Western, vgl. Scott Simmon: *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge 2003, S. 169ff; Patrick McGee: *From Shane to Kill Bill. Rethinking the Western*. Malden 2007, S. 31.

handelt.¹³ Als Markstein dieser Entwicklung gilt John Fords *HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ*.

Da Joseph Goebbels im Jahr 1940 die Vorführung aller amerikanischen Filme in Deutschland untersagte, kam *HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ* nicht vor Oktober 1950 in die deutschen Kinos. Fast allen für die filmhistorische Entwicklung des Genres bedeutsamen Filmen erging es ähnlich.¹⁴ Dadurch entstand eine große Lücke zwischen der fortschreitenden Produktion der Western einerseits und dem Genrewissen der deutschen Zuschauer andererseits, die bedeutsame Auswirkungen auf die Rezeption des Genres in Deutschland hatte. Die Weiterentwicklung des Western, die mit den bekannten Sehgewohnheiten und Figurenzeichnungen brach, konnte in Deutschland fast ein Jahrzehnt lang nicht kontinuierlich und zeitnah mitverfolgt und begleitet werden. Zugleich veränderte und radikalisierte die Gegenwart des Krieges in Deutschland bestimmte Vorstellungen von Heroismus, Männlichkeit, Gewalt, Freundschaft und Feindschaft, von Moderne und Gemeinschaft; Vorstellungen also, die auch in den Western, aber hier auf sehr unterschiedliche Art und Weise verhandelt wurden. Die Lücke vergrößerte sich zusätzlich.

Mit dem Krieg wandelte sich in Deutschland die soziale Funktion des Kinos; mehr und mehr wurde es zu einem Medium der Information. Der Besuch der Wochenschau und das damit verbundene Interesse über die Geschehnisse des Kriegs ins Bild gesetzt zu werden, habitualisierten sich in der sich formierenden Kriegsgesellschaft. Die Zahl der Kinobesucher wuchs stark an. Mit dem stockenden Kriegsverlauf verlor sich die Informationslust und der Wunsch, für einige Zeit dem Alltag entfliehen zu können, wurde vermehrt Grund des Kinobesuchs. Diese Funktion des Kinos als eskapistischer Ort blieb auch in der direkten Nachkriegszeit bestehen, ähnlich der letzten Phase des Kriegs konnte man hier für einige Stunden sich und den Alltag vergessen. Am Ende der 1940er Jahre, in jener Zeit als auch die Figur des Westerner verstärkt in die Kinos drängte, wandelte sich die gesellschaftliche Nutzung des Kinos dann nochmals. Die gesamten 1950er Jahre über war das Kino weniger ein eskapistischer Ort – und noch war es nicht zu einem Ort der bloßen Freizeit geworden. Im Kino der 1950er Jahre fand vielmehr die Suche nach Identität(en) in der noch jungen Bundesrepublik statt. Man kann den Besuch und das Sehen von Heimatfilmen als

«Bewegungen zur Aneignung ebenso sehen wie als Bewegung der Abwehr; sie sind erfüllt von einer ebenso großen Gier wie von einer panischen Furcht. Sie versuchen immer wieder die Fragen zu beantworten: wie umgehen mit dem Fremden? Wie umgehen mit dem Vergangenen? Wie umgehen mit dem Weiblichen?»¹⁵

13 Vgl. Georg Seeßlen: *Western Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Reinbeck 1979, S. 120ff.

14 Vgl. Wegerer: *Der nahe Fremde*, S. 57, 157–158.

15 Georg Seeßlen: *Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre*. In: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/Main 1989, S. 136–161., S. 159f.

Als nach Kriegsende, verstärkt dann aber Anfang der 1950er Jahre die deutschen Zuschauer mit diesen Fragen in die Kinos strömten, trafen sie, was den Western angeht, auf ein gleichzeitiges Nebeneinander mehrerer recht unterschiedlicher Phasen des Genres; den alten Serienwestern und die frühen Western-epics einerseits, den reiferen und komplexeren adult-Western andererseits. Innerhalb einer historischen Situation identitärer Unsicherheit sahen die deutschen Zuschauer eine neue Art von Western und näherten sich ihm an.

3.

Ein Blick auf Rezensionen und Filmbesprechungen, die 1950 in deutschen Tageszeitungen erschienen sind, zeigt die Besonderheit und Eigenheiten dieser Rezeptionssituation deutlich. Vergleicht man die Rezensionen zu zwei im Jahr 1950 uraufgeführten Filmen genauer, zeichnet sich ein verworrenes und seltsam verschobenes Bild; ein Maßstab zur Beurteilung der Western war noch nicht vorhanden.

So wurde William Boyds Auftritt in *DREI MÄNNER AUS TEXAS*, einem im Jahr 1940 produzierten Western aus der Hopalong Cassidy-Serie, sowohl von der Filmpresse als auch – glaubt man den Rezensionen – von den Zuschauern sehr positiv aufgenommen. Der Film war nur in Originalfassung und mit kargen Untertiteln versehen in den deutschen Kinos zu sehen. «Dennoch gehen die Kinobesucher mit einem Auge lesend, mit dem anderen fasziniert der Handlung folgend, fanatisch mit und gebären sich den ›Helden‹ auf der Leinwand gleich. (Der Rezensent hat einige wohlgezielte Schwinger erhalten, eine neben ihm sitzende Dame hielt ihn Schutz suchend am Arme fest)». ¹⁶ Der Film, für den «trotz polizeilicher Absperzung [...] selbst kein Stehplatz mehr zu haben» war, ¹⁷ traf bei der deutschen Presse und den Zuschauern auf vorhandene Seherfahrungen, auf ein Vorwissen und eine Tradition. Ähnliches hatte man schon gesehen, die Figuren, Handlungen und Codes des Films waren bekannt. «Cassidy ist der ideale Held einer ganzen Reihe von Wildweststreifen, die wir zum Teil schon vor dem Krieg zu sehen bekamen». ¹⁸ An diesen Film konnten die Zuschauer im Januar 1950 problemlos anschließen.

Anders verhielt es sich vier Monate später mit der Geschichte von Wild Bill Hickock, die in *HELD DER PRÄRIE* von 1936 erzählt wird. Der Film von Cecil B. DeMille hätte eigentlich als einer der letzten amerikanischen Filme noch 1940 in Deutschland anlaufen sollen, aber dazu kam es nicht mehr. Als er dann zehn Jahre später, im Jahr 1950 uraufgeführt wurde, beschäftigte die Rezensenten des Films vor allem die Frage, ob hier die amerikanische Geschichte denn sachgemäß abgebildet werde; der Film selbst, so das Urteil, wirke veraltet. ¹⁹

16 *Die Film-Woche*, 21.1.1950; vgl. auch *Wiesbadener Kurier*, 7.10.1950.

17 *Lübecker Nachrichten*, Januar 1950.

18 *Filmdienst*, 27.1.1950.

19 Vgl. *Der neue Film*, 22.5.1950. Außerdem: *Nacht-Express*, 2.5.1950; *Hamburger Echo*, 14.7.1950; *Haller Kreisblatt*, 26.7.1951.

Nun mag dies auf den ersten Blick nur konsequent erscheinen, war der HELD DER PRÄRIE zu diesem Zeitpunkt doch schon vierzehn Jahre alt. Dennoch verwundert diese Einordnung des Films; zumal wenn man sie in Relation mit den Rezensionen von DREI MÄNNER AUS TEXAS betrachtet. Blickt man im Wissen der filmhistorischen Entwicklung des Genres auf diese Einschätzungen, zeigt sich, dass die Veränderungen im Western dem deutschen Publikum und dessen Rezensenten noch nicht vertraut waren. William Boyds sauberer und strahlender Cowboy Hopalong Cassidy hatte sich schon 1948 ganz von der Leinwand zurückgezogen. Gary Coopers Darstellung von Wild Bill Hickok in HELD DER PRÄRIE wurde dagegen zum Modell einer neuen Figur des Westerner, die eine Generation von Western-Darstellern beeinflusste. Wenn auch verschiedene Typen in den neuen Western nach 1939 auftraten, so teilen sie doch, «alle mehr oder minder dem lakonischen Stil Gary Coopers verpflichtet, die stoische Ruhe, das Understatement und die unheroische Attitüde, mit der sie ihren Weg gehen. So war [in HELD DER PRÄRIE, J.W.], von den Möglichkeiten der Regie wie vom Darstellungsstil her vorbereitet, was im Jahr darauf endgültig Gestalt annehmen sollte: der Western für Erwachsene, der erwachsene Western».²⁰

Und mehr noch. In diesem Film, so eine schöne Beobachtung von Joe Hembus, war ein ganz neues Verhältnis von Zuschauer und Film angelegt. Mit der ersten Szene des Films beginnt «die Geschichte der Boy-Hero-Western, in denen die Helden des Westens zu Freunden und Lehrmeistern der Kinder des Westens werden. Sie ist auch eine wunderbare Umschreibung des Verhältnisses zwischen dem Publikum und dem Legenden-Western. Der Junge am Dock, den der Held der Prärie zu einem Komplizen macht, ist identisch mit dem Zuschauer, der sich der wohlthuenden, von keinem Außenseiter und Besserwisser angreifbaren intimen Beziehungen hingibt. Der Schluss des Films braucht diese Identifikationsfigur nicht mehr: aus dem Jungen auf der Leinwand ist der Junge im Zuschauer geworden.»²¹ In Deutschland im Jahr 1950 wurde diese Bewegung noch nicht mitvollzogen, es war viel Unsicherheit im Schauen der (und Schreiben über die) Western. Erst Mitte der 1950er Jahre begann sich hier der Umgang langsam zu entspannen. In dieser Situation einer doppelten Unsicherheit – einerseits die historisch-gesellschaftliche Situation der Kriegsniederlage und dem damit verbundenen Zusammenbrechen mehrerer Selbstverständlichkeiten, andererseits das Vorfinden eines stark veränderten Genres – fand die Aneignung des «klassischen Western» in Deutschland statt. In der Analyse des Schreibens über den Western, der von den Rezensenten benutzten Semantik zeigt sich diese Aneignung.

20 Seeßlen: *Western*, S. 77. Vgl. auch Michael Coyne: *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*. New York 1997, S. 17.

21 Joe Hembus: *Western-Lexikon. 1272 Filme von 1894–1975*. München 1976, S. 280.

4.

Das Beispiel der DREI MÄNNER AUS TEXAS zeigte deutlich, dass die Western in Deutschland nach dem Krieg als Heldenerzählungen sofort wieder anschlussfähig waren.²² Das Modell des ungebrochenen Helden war aus der Kriegs- und Vorkriegszeit geläufig. Der Nationalsozialismus hatte seit Beginn der 1930er Jahre eine heroisch-soldatische Männlichkeit propagiert, die sich durch Institutionalisierungsprozesse und die Gegenwärtigkeit des Krieges gesellschaftlich verfestigen konnte.²³ Mit dem verlorenen Krieg wurde dieses hegemoniale und überhöhte Männlichkeitsideal radikal in Frage gestellt; zu sichtbar war die Niederlage und offen wahrnehmbar stand sie vor aller Augen. So war die «emotionale, psychologische und visuelle Landschaft»²⁴ der Nachkriegszeit von verletzten und gebrochenen deutschen Männern bevölkert, deren Niederlage durch den Kontrast zu den kräftigen amerikanischen Besatzern nochmals hervorgehoben wurde.²⁵ Die Nachkriegszeit in Deutschland stellte sich auch als Krise der Männlichkeit dar:²⁶ Wie umgehen mit dem Männlichen?

Der Bruch im Bild des Heroischen/Männlichen spiegelte sich auch in der Semantik der Rezensionen zu den Western wider, die sich vom «Held» zu den «Typen» verschob. Mit Ausnahme von DREI MÄNNER AUS TEXAS und BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG findet sich der Begriff Held nirgends ungebrochen oder unkommentiert. Die Rezensionen zu den anderen Filmen umgehen den Begriff, oder stellen ihn durch Anführungszeichen heraus;²⁷ in den Filmberichten ab 1953 taucht der Begriff fast gar nicht mehr auf. Die beiden Ausnahmen im Gebrauch des Heldenbegriffs sind aussagekräftig. DREI MÄNNER AUS TEXAS präsentiert den ungebrochenen Held, in einem Serienwestern, in dem Gut und Böse noch klar getrennt sind.

- 22 Von Hopalong Cassidy als «Hauptheld und Führer der Texasmänner» ist die Rede, von einer Banditenjagd, die «schließlich zum totalen Sieg» des Helden führt, *Die Film-Woche*, 21.1.1950; *Der neue Film*, 9.1.1950.
- 23 Vgl. hierzu George L. Mosse: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt/Main 1997; Christoph Kühberger: *Gescheiterte Männer? Über den Bruch der idealtypischen nationalsozialistischen Männlichkeit unter amerikanischer Besatzung*. In: Stefan Zahlmann/Sylka Scholz (Hg.): *Scheitern und Biografie. Die andere Seite moderner Lebensgeschichten*. Gießen 2005, S. 191–206; Siegfried Kaltenecker: *Weil aber die vergessene Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus*. In: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Geschlechter und Identitäten*. Wien 1995, S. 91–109; Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München 2006.
- 24 Robert G. Moeller: *Heimkehr ins Vaterland. Die Remaskulinisierung Westdeutschlands in den fünfziger Jahren*. In: *Militärhistorische Zeitschrift* 2 (2001), S. 403–436, S. 404.
- 25 Vgl. Annette Brauerhoch: *Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt/Main 2006.
- 26 Vgl. Uta G. Poiger: *Krise der Männlichkeit. Remaskulinisierung in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften*. In: Klaus Neumann (Hg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 227–263. Für den Einfluss von Nachkriegszeiten auf Männlichkeiten im Hollywoodkino, vgl. Uta Fenske: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946–1960*. Bielefeld 2008, S. 63ff.
- 27 Vgl. *Erlanger Nachrichten*, 24.6.1950; *Film-Blätter*, April 1951; *Hessische Nachrichten*, 16.2.1952; *Hannoversche Allgemeine*, 28.10.1953.

BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG dagegen stellt Captain Lance (Gregory Peck) in den Mittelpunkt, einen militärischen Helden, der den Rezensenten noch Anschlussmöglichkeiten an das soldatisch-heroische Männlichkeitsbild des Krieges bietet. «Preußischer fast als Streuben und Clausewitz führt Lance das oberste Gesetz des Soldaten aus: «Befehl ist Befehl!» und nimmt männlich herb schlimme Anfeindung und Verdacht auf sich». ²⁸ «Stur wie ein Preuße – wollt sagen wie ein Panzer – befolgt er seinen Befehl». ²⁹ Bis er am Ende beweisen kann, dass seine Männer «doch solch gute und disziplinierte Soldaten sind, daß der preußische Kommiß dagegen ein Sanatorium ist». ³⁰ Diese mögliche Weiterführung der soldatischen Männlichkeit in BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG bewertete ein anderer Rezensent, der augenscheinlich ebenfalls das Problem der Männlichkeit mit ins Kino nahm, negativ: «Dem Dialog sind prachtvolle Stellen von männlicher Herbheit gelungen. Daneben leider oft ein Protzen mit hehrem Soldaten-Ethos, das in unsere Ohren sehr mißtönig eingeht». ³¹ Die alten Männlichkeits- und Heldenmodelle hatten offensichtlich ausgedient.

Verantwortlich für diesen Bruch in der Semantik des Helden in Deutschland war neben dem historisch-gesellschaftlich bedingten Verlust der Möglichkeit des militärischen Helden auch eine Entwicklung des Genres selbst, das seine Protagonisten vermehrt ambivalent zu zeichnen begann und mit dunklen und oft unausgesprochenen Vergangenheiten ausstattete. Da ist der Westerner, der etwas hinter sich hat, das ihn in seinem Handeln motiviert. Wer, so konnten sich die Zuschauer vieler Western fragen, ist dieser «rätselvolle Mann, der unter seiner zynischen Schweigsamkeit ein großes, gerades Herz, auch die Bitterkeit irgendwo weit weg erlittenen Unrechts und unter einer schlampigen Lässigkeit eine ruhige Hand verbirgt»? ³² Fast durchgängig ist der Westerner geprägt von ungunen, schlechten oder bösen Ereignissen; von inneren Kränkungen, Verbrechen, Krieg. Die Figur Ethan Edwards (John Wayne) aus DER SCHWARZE FALKE vereint alle diese Verwundungen. Ethan kehrt erst fünf Jahre nach Ende des Bürgerkriegs zurück. Der Pastor vermutet, Ethan sei Teil einer marodierenden Verbrecherbande gewesen: «Auf dich passen viele Steckbriefe», sagt er. Martha unterbricht das Verhör und die Geste, mit der sie den Mantel Ethans glattstreicht, verweist auf eine lange unterdrückte/unmögliche Zärtlichkeit. Beim Vereidigen, später, verweigert Ethan den Schwur, er habe schon einmal geschworen, dabei bleibe er. ³³

28 *Lürrener Nachrichten*, 21.2.1953.

29 *Lüneburger Landeszeitung*, 14.1.1953.

30 *Göttinger Presse*, 17.1.1953.

31 *Filmdienst*, 28.8.1952.

32 *Tagesspiegel*, 22.3.1958.

33 Schon in HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ ist diese dunkle Vergangenheit angelegt. «I used to be a good cowhand, but things happen», sagt der junge Ringo (John Wayne) dort. Zwischen Ringo und Ethan scheint John Wayne immer düsterer zu werden.

Der Westerner ist kein Kriegsheld, er hat den Krieg schon hinter sich und sucht nun seinen Platz.³⁴ Dies markiert eine Schnittstelle, hier trafen sich die Figur des Westerner und die deutsche Männlichkeit der Nachkriegszeit. Beide kamen aus einer dunklen Vergangenheit, die zu vergessen sie nicht im Stande sind, und die zum Thema zu machen geradezu unmöglich erscheint.

Zugleich wurde die Figur des Banditen ebenfalls zunehmend ambivalenter gezeichnet. Die Rezensenten bemerkten regelmäßig, die «sympathische Darstellung des Banditen»³⁵ in den Filmen. Diese beiden Momente, die Gebrochenheit des Westerner und die Entgrenzung von Gut und Böse, wurden in den 1950er Jahren in Deutschland mit Unbehagen aufgenommen und beschrieben. Die Verschiebung vom «Held» zu den «Typen» war eine Reaktion auf diese Veränderungen im Genre. Sie weist darauf hin, dass diese irritierenden Momente noch nicht als Kern des Genres verstanden wurden, das genau diese Widersprüche mythisch(-national) aufzulösen verspricht. Vielmehr erwuchs die semantische Verschiebung aus einem Sehen des Western, das sich auf einen anderen, für die historische Situation in Deutschland nach dem Krieg ungleich bedeutsameren Bereich bezog. Nicht die mythische Kraft des Genres stand im Fokus der bundesdeutschen Rezipienten der 1950er Jahre, sondern die Konstellationen der Figuren des Western.

5.

Der Begriff «Typen» rückte die Konstellation der Figuren in den Vordergrund. Er ermöglichte eine Abspaltung der heroisch-soldatischen Elemente der Männlichkeit, denn über den aufwertenden Einbezug der «bösen» Figuren, der Gegenspieler (beziehungsweise der abwertenden Annäherung der «guten» Figuren an die Banditen) wurde Männlichkeit nicht mehr notwendig an die Zugehörigkeit zur richtigen Seite geknüpft. Sie wurde nun vielmehr durch eine Figurenkonstellation des ähnlichen Gegenüber hergestellt. Der Westerner wurde (im Sehen und Schreiben) mit dem Schurken als ähnliches Gegenüber konfrontiert. Diese Konstellation war etwas Ungewohntes, etwas Neues für die hegemonialen deutschen Männlichkeitsvorstellungen. Für die männliche Identität, die stets nur über Alterität produziert werden kann,³⁶ war in Deutschland vor und besonders im Zweiten Weltkrieg die Konstruktion des Fremden als rassistisch-minderwertigen Anderen vorherrschend. Das andere Gegenüber wurde biologisch-rassistisch und damit körperlich als etwas unabdingbar Äußeres, Unverbundenes gefasst. Der Western erzeugte Alterität und

34 Hannes Böhringer: *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm*. Berlin 1998, S. 32.

35 *Filmdienst*, 11.8.1950. Vgl. für viele: *Telegraf*, 10.1.1954; *Frankfurter Neue Presse*, 23.6.1958; *Der neue Film*, 17.10.1957; *Westdeutsche Zeitung*, 26.10.1957; *Südkurier*, 11.1.1958; *Saarländische Volkszeitung*, 17.5.1958; *Süddeutsche Zeitung*, 12.11.1957; *Hamburger Abendblatt*, 4.4.1959.

36 Vgl. beispielsweise Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz: *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt/Main 2008.

Identität nun nicht über einen solchen Anderen, Männlichkeit wurde hier vielmehr über ein ähnliches Gegenüber produziert, einen Typ, der dem Westerner glich. Dieser hatte sich etwas Bekanntem, etwas Doppelgängerischem zu stellen, etwas das in ihm selbst zu liegen schien, verkörpert durch einen körperlich ähnlichen Gegenspieler. Nicht die Freundschaft oder die Kameradschaft, die sich gegen ein anderes Gegenüber verteidigen muss, standen im Mittelpunkt der Western. Vielmehr kannten sich die beiden Gegenspieler, waren einmal Freunde oder Partner, in die gleiche Frau verliebt, sind Brüder oder in Vater-Sohn-Beziehung. Die «innere Verwandtschaft der Kontrahenten»³⁷, geprägt durch Verzweigungen und Zerrissenheit durchzog die Filme; die Ähnlichkeiten drängten sich auf. Der junge Matt Garth (Montgomery Clift) entwickelt in *PANIK AM ROTEN FLUSS* nach der Entmachtung von Tom Dunson (John Wayne) dessen Züge, um einem Überfall Dunsons zuvorzukommen: «Solche Erfahrungen, in denen Eigenes mit Fremdem konfrontiert wird, sind grenzgängerisch und [...] auch doppelgängerisch».³⁸

Mit dem verlorenen Krieg hatte die erschütterte deutsche hegemoniale Männlichkeit auch ihr anderes Gegenüber verloren, und musste ein neues Modell von Männlichkeit erlernen. Hinzu kam, dass die Sieger des Krieges, die amerikanischen Soldaten, in ihrer «Verkörperung einer zum «Deutschen» differenten Form von Männlichkeit»³⁹ vor Ort waren, sichtbar und anwesend. Der gesellschaftliche Umgang mit dem amerikanischen GI und dessen deutschem Gegenüber, dem Fräulein, war von den großen Schwierigkeiten geprägt, die die deutsche Nachkriegsmännlichkeit im Umgang mit der amerikanischen Männlichkeit und ihrem «Eindringen» in den deutschen «Volkkörper» hatte. Der «Umbau» der deutschen, männlichen Identität in Anwesenheit der Amerikaner war keinesfalls ein einfacher und geradliniger Weg; der kriegerische Kampf war vorbei, und identitäre Elemente von Vergangenheit und Zukunft mussten in den Umbauprozess der Männlichkeit integriert werden. Die Figuren des Westerner und sein Gegenüber waren ein Baustein innerhalb dieses Umbaus. Über ihre Stellung im Plot, über ihre Körper und ihre Stärke boten sie bekannte Anschlussmöglichkeiten für die in die Krise geratene deutsche Männlichkeit. Wie auch die in Deutschland stationierten amerikanischen Soldaten, aber in der sicheren Distanz der Leinwand, gesäubert von historisch Konkretem und schweigsam gegenüber der Vergangenheit, präsentierten die Figuren des Westerner ein Modell einer neuen, amerikanisch geprägten Männlichkeit. Auf der Suche nach einer eigenen, neuen Identität blieb der Blick im Kino in den 1950er Jahren genau auf jener Konstellation haften, in der sich ein solches Modell von Männlichkeit entfaltete. Das Kino als Ort der Suche nach Identität und der Westerner als vermittelnde Figur boten dem deutschen Zuschauer die Möglichkeit ein solches komplexes Modell einzuüben.

37 Seeßlen: *Western*, S. 141.

38 Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main 2006, S. 26.

39 Brauerhoch: *Fräuleins und GIs*, S. 45.

Ganz ohne Mythos kam der Western in der Rezeption der 1950er Jahre in Deutschland aber nicht aus. Die Figurenkonstellation des Western erlaubte nämlich auch die Re-Mythologisierung, beziehungsweise die Aufrechterhaltung einer bestimmten Überhöhung von Männlichkeit. In der nationalsozialistischen Zeit war, vermittelt über das Militär, eine völkische Vergemeinschaftungsform der Familie vor- und gegenübergestellt und der Mann damit außerhalb und auch über der Familie positioniert worden. Im Gegensatz dazu sollte nun «die öffentliche Identität der westdeutschen Männer der Nachkriegszeit vorrangig auf ihren Rollen als Zivilisten, Ehemännern und Vätern basieren.»⁴⁰ Für eine soldatisch-heroisch geprägte Männlichkeit war dieser Teil der «remasculization» in Deutschland nur schmerzhaft zu leisten. Durch seine Ambivalenz konnte die Figur des Westerner den einfachen Widerspruch zwischen Individuum und Gemeinschaft aufrecht erhalten und den Prozess der Remaskulisierung im Kino und als Kino abfedern.

Und vor allem deshalb ging und geht der Zuschauer ins Kino, um sich im Dunkel des Kinosaals wiederzufinden. Das Sehen des Western in den 1950er Jahren in Deutschland war ein solcher Gang in eine cinematografisch imaginierte Einfachheit der Vergangenheit, die aber heimlich die Bewältigung der Komplexität der neuen Situation einüben helfen konnte. Darin liegt die heimliche Leistung des Western in Deutschland.

40 Poiger: *Krise der Männlichkeit*, S. 237; vgl. auch Moeller: *Heimkehr ins Vaterland*, S. 432ff.

Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre

Es ist in der historischen Forschung allgemein akzeptiert, dass die 1950er Jahre für die Bundesrepublik Deutschland eine Phase rasanter Veränderungen und Modernisierungsprozesse auf den unterschiedlichsten Ebenen darstellten. Hiervon waren nicht nur Wirtschaft und soziale Strukturen, sondern auch Politik, Kultur und Medien betroffen. Dass sich auch das Kino im Spannungsfeld einer «Verschränkung von dynamischer Moderne [...] und Zurücktasten zum Altvertrauten»¹ befand, stellt mittlerweile ebenfalls die anerkannte Forschungsmeinung dar. Das Genre des Heimatfilms hingegen wird auch heute noch immer wieder als durchweg konservativ und rückwärtsgewandt eingeordnet: Es sei «statisch, gerade gegen Veränderungen gerichtet»² und präsentiere eine «heile Kulisse, die geschichtslos und der Zeit enthoben zu sein scheint.»³ Diese Befunde haben durchaus ihre Berechtigung, sie betrachten jedoch nur eine Seite der Medaille. Denn

«wenn Modernisierung aber in das populäre Medium [den Film, Anm. S.K.] eingeschrieben ist, dann sollten diese Eintragungen nicht nur in den künstlerisch herausragenden Filmen, sondern auch und gerade in den Durchschnitts- oder Publikumsfilmen zu finden sein.»⁴

Die Protagonisten der Heimatfilme sind «Moderne-Einflüsse[n] nicht nur ausgesetzt [...], sondern [treiben] diese selber aktiv mit voran[treiben].»⁵ Dies gilt nicht nur für den Aspekt der Motorisierung,⁶ sondern auch und gerade für die Verhand-

- 1 Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre*. München 2002, S. 11-22, hier: S. 11.
- 2 Irmgard Wilharm: Der Heimatfilm in Niedersachsen. In: dies.: *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*. Hannover 2006, S. 191–202, hier: S. 199.
- 3 Sören Philipps: Überformte gesellschaftliche Wirklichkeit im deutschen Heimatfilm der 1950er Jahre: Verlorene Söhne, Wilderer und andere Außenseiter. In: *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld 2010, S. 127–142, hier: S. 130.
- 4 Irmbert Schenk: «Derealisierung» oder «aufregende Modernisierung»? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: ders.: *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg 2008, S. 146–170, hier: S. 159.
- 5 Harro Segeberg: *Grün ist die Heide*. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms. In: ders. (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München 2009, S. 121–147, hier: S. 139.
- 6 Vgl. Johannes von Moltke: *No place like home. Locations of Heimat in German cinema*. Berkeley/Los Angeles/London 2005, S. 114–134; Gertraud Koch u.a.: Die Fünfziger Jahre: Heide und Silberwald. In: Wolfgang Kaschuba (Bearb.): *Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*. Tübingen 1989, S. 69–95, hier: S. 89–92.

lung von Geschlechterrollen, von den massiven Veränderungen sozialer Strukturen auf dem Land (nicht nur, aber auch durch die Unterbringung von Millionen von Flüchtlingen und Vertriebenen)⁷ und von der Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland zu einer massenmedial geprägten Gesellschaft.

Medien wie Zeitungen, Zeitschriften bzw. Illustrierte, Groschenromane, Radio und auch Fernsehen entstanden natürlich nicht erst Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie waren auch zuvor schon Teil der (Medien-)Kultur Deutschlands gewesen. Ihre Verbreitung erlangte jedoch – vor allem in ländlichen Gegenden – in den 1950er Jahren bislang unerreichte Ausmaße. War bisher zum Beispiel die Radiodichte abhängig vom Verstärkungsgrad regional sehr unterschiedlich gewesen,⁸ kam es nun zu einer «medialen Angleichung von Stadt und Land.»⁹ Gleichzeitig – und trotz der umfassenden strukturellen Veränderungen, die die Alliierten zum Beispiel bei der Neugründung des Rundfunks vorgenommen hatten – war das diskursive Feld, das diese rasante Entwicklung begleitete und reflektierte, geprägt von Einstellungen, Theorien und Überzeugungen, die sich schon vorher herausgebildet hatten. Selbst in der dezidierten Abgrenzung von bestimmten Diskursen aus der NS-Zeit ist diese Prägung deutlich erkennbar. So kann auch hier mit Segeberg

«von den einander durchkreuzenden Bewegungen einer nicht mehr aufzuhaltenden *zivilgesellschaftlichen Mobilisierung* und *Modernisierung* sowie einer die neuen Wirklichkeiten überformenden *mentalen Restauration alter Wirklichkeiten*¹⁰ gesprochen werden.»

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre ist eine zunehmende Einbindung verschiedener moderner Medien im Heimatfilm zu beobachten. Nicht nur das Radio, auch das Fernsehen ist in mehreren Filmen prominent in die Handlung eingebaut. Bei der Darstellung und Inszenierung lassen sich sowohl sehr konkrete Verweise auf die mediale Neustrukturierung der Bundesrepublik als auch deutliche Parallelen zu den Filmen der frühen 1940er Jahre und ihrer Inszenierung des Radioempfangs finden, die gewisse Positionen innerhalb der Mediendiskurse der 1950er Jahre vorwegnehmen. Die Entwicklung, Strukturierung und diskursive Begleitung des Rundfunks in der Bundesrepublik Deutschland ist stark durch das «Erbe» des Nationalsozialismus geprägt gewesen. Bevor Inszenierungs- und Diskursstrategie

7 Von Moltke, S. 135-169.

8 Vgl. Axel Schildt: Hegemon der häuslichen Freizeit: Rundfunk in den 50er Jahren. In: ders., Arnold Sywottek (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn 1998, S. 458-476, hier: S. 460.

9 Knut Hickethier: Die bundesdeutsche Kinoöffentlichkeit in den fünfziger Jahren. In: Schreitmüller, Andreas u. a. (Hrsg.): *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*. 2002. Online verfügbar: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Hickethier.htm> (14.7.2011).

10 Harro Segeberg: *Mediale Mobilmachung und Kulturindustrie*. In: ders. (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*. München 2009, S. 9-32, hier: S. 15, Hervorhebungen im Original.

gien in den verschiedenen Filmen besprochen werden, folgt daher zunächst eine Zusammenfassung der Entwicklung von Radio und Fernsehen seit 1933.¹¹

Radio im ›Dritten Reich‹

Nachdem Joseph Goebbels im März 1933 zum Reichspropagandaminister ernannt worden war, sorgte er dafür, dass sich bereits bis Mitte 1934 alle zwölf regionalen Programmgesellschaften unter dem Dach der Reichsrundfunkgesellschaft zusammenschlossen. Das Programm wurde von Berlin aus als Einheitsprogramm mit einzelnen regionalen Fenstern vorgegeben.¹² Die Zusammenführung aller Deutschen zu einer Volksgemeinschaft, ihre Verortung innerhalb eines vom «alles durchdringende[n], natürlich gewachsene[n] deutsche[n] Geist»¹³ geprägten Kulturraums (der nach damals verbreiteten Vorstellungen ja weit über die Staatsgrenzen hinausging), wurde mithilfe der Radiosendungen medial inszeniert. Hierbei nahmen die Live-Übertragungen nationalsozialistischer Großveranstaltungen einen wichtigen Platz ein.¹⁴ «Mit dem Rundfunk war auf eine neue – technisch vermittelte – Weise eine Gemeinschaft – eben die dann vielzitierte ›Volksgemeinschaft‹ – herstellbar geworden.»¹⁵

Voraussetzung dafür war natürlich, dass die zu erreichenden Menschen einen Radioapparat besaßen und das Radioprogramm empfangen konnten. Der Ausbau des Rundfunksendernetzes und die hinzugewinnung neuer Hörer stellten somit wichtige Aufgabenfelder dar. Doch obwohl die Zahl der angemeldeten Rundfunkteilnehmer zwischen 1932 und 1943 von 4,2 Millionen auf über 16 Millionen anstieg, erreichte das Programm vor allem ein mittelständisches Publikum. Trotz spezieller Werbemaßnahmen für Arbeiter- und Bauernfamilien blieben diese bei den Rundfunkhörern unterrepräsentiert.¹⁶

- 11 Da Fernsehen in den hier besprochenen Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus keine Rolle spielt, sondern erst in den Filmen der 1950er Jahre, wird hier nur die Fernsehentwicklung der Nachkriegszeit skizziert.
- 12 Vgl. Knut Hickethier: Hitler und das Radio: Der Rundfunk in der NS-Zeit. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*. München 2009, S. 191–208, hier: S. 194; Hans Sarkowicz: «Nur nicht langweilig werden...» Das Radio im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda. In: Bernd Heidenreich, Sönke Neitzel (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn 2010, S. 205–234, hier: S. 216.
- 13 Marian Kaiser: Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur. Zur Film- und Medientheorie im ›Dritten Reich‹. In: Manuel Köppen, Erhard Schütz (Hrsg.): *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern 2007, S. 15–35, hier: S. 32.
- 14 Das begann schon mit Live-Übertragung des Fackelzugs am 30.1.1933 und wurde noch wichtiger, als sich herausstellte, dass Hitler im Tonstudio mit seinen Reden keine Wirkung erzielen konnte. Vgl. Hickethier 2009, S. 194–197; Sarkowicz, S. 206.
- 15 Hickethier 2009, S. 197.
- 16 Dies schlug sich auch geographisch nieder: Bezüglich der Rundfunkverbreitung herrschte in Deutschland ein «technisch und sozialstrukturell bedingtes, sehr auffälliges Nord-Süd-Gefälle.» Florian Cebulla: *Rundfunk und ländliche Gesellschaft 1924–1945*, Göttingen 2004, S. 299, zit. nach Sarkowicz, S. 214.

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges stellte auch für die Gestaltung des Rundfunks eine Zäsur dar: Er wurde zur «direkte[n] Mobilisierung für den Krieg»¹⁷ eingesetzt, die Reichssender zum Einheitsprogramm des *Großdeutschen Rundfunks* zusammengeschlossen. Alle öffentlichen Medien galten den Nationalsozialisten als Träger einer reichsweiten Kommunikationsstruktur, die ein «Auseinanderdriften von Heimat und Front»¹⁸ verhindern sollte. Auch wenn nun Wehrmachtsberichte, Reportagen von der Front, Sondermeldungen u.Ä. neue Bestandteile des Programms darstellten, blieb der Schwerpunkt auf der Unterhaltungsmusik – «noch im Luftschutzkeller sollte nach Goebbels [sic] Willen der Bevölkerung ein unterhaltendes Programm geboten werden.»¹⁹ Bestes Beispiel für diese Instrumentalisierung der Unterhaltung ist das *Wunschkonzert für die Wehrmacht*, das am 1.10.1939 erstmals stattfand und zur bekanntesten Rundfunksendung im Dritten Reich wurde.²⁰ Mit seiner genauestens geplanten Mischung aus Wort- und Musikbeiträgen mit unterhaltender wie ernster Musik, prominenten Gästen, Hörerwünschen, Spenden, Grüßen und anderen privaten Ansagen, wie zum Beispiel von Geburten und Ferntrauungen, stellt es den «Prototyp[en] nationalsozialistischer Rundfunkgestaltung»²¹ dar, die alle Hörer, an der Front wie in der Heimat, zu einer «Volksfamilie»²² vereinen sollte.

Radio und Fernsehen in der BRD der 1950er Jahre

In den Jahren des Zweiten Weltkrieges hatte das Radio als Alltagsbegleiter der Menschen, als Unterhaltungsmedium, aber auch als Überbringer aktueller Nachrichten zur Kriegslage und Warneinrichtung vor Bombenangriffen eine enorme Bedeutung erlangt. Diese blieb auch im ersten Nachkriegsjahrzehnt bestehen bzw. seine «dominierende Stellung als Vermittlungsinstanz für Information und Unterhaltung in den westdeutschen Wohnstuben»²³ verstärkte sich noch weiter. Nicht mehr als ein Fünftel der Radiogeräte war während des Krieges verloren gegangen.²⁴ So war der Hörfunk nach Wiederbeginn des Sendebetriebs gegenüber anderen kulturellen Institutionen wie Theater und Kino (viele Gebäude waren zerstört), aber auch Pres-

17 Hickethier 2009, S. 204.

18 Rebekka Hufendiek: «Ein doppelter Wall aus Herzen und Stahl» Krieg und Emotionen im Heimat-Frontfilm. In: Manuel Köppen, Erhard Schütz (Hrsg.): *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern 2007, S. 173–187, hier: S. 174.

19 Sarkowicz, S. 231.

20 Vgl. Jörg Koch: Das NS-Wunschkonzert. In: Bernd Heidenreich, Sönke Neitzel (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn 2010, S. 253–271, hier: S. 258. Bereits seit 1936 war das *Wunschkonzert für das Winterhilfswerk* gesendet worden, jedoch seltener und mit wesentlich geringerem Zuhörerkreis.

21 Nanny Drechsler: *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945*. Pfaffenwinkel 1987, S. 131, zit. nach Jörg Koch, S. 270.

22 Jörg Koch, S. 267.

23 Schildt, Axel 1998, S. 458.

24 Vgl. ebd., S. 459.

seerzeugnissen (es herrschte Papierknappheit) relativ leicht verfügbar und wurde dementsprechend stark genutzt.²⁵ Schnell stieg die Anzahl der gemeldeten Geräte an: Bereits 1950 erreichte und überschritt sie den zuvor höchsten Stand aus dem Jahr 1943. Gerade auf dem Land stellte das Radio oft die einzige Informations- und Bildungsquelle dar,²⁶ und so ging mit dem Ausbau des Sendernetzes und der Verbesserung der Empfangsqualität auch eine schnelle Abnahme der Unterschiede zwischen Stadt und Land bezüglich der Gerätedichte einher. Bereits Mitte der 1950er Jahre waren diese weitgehend eingeebnet.²⁷ Dennoch bedeutete das natürlich nicht, dass jeder Deutsche ein Radio besaß – aber auch nicht, dass alle Nichtbesitzer vom Radiohören ausgeschlossen waren: Bis in die 1950er Jahre hinein war der Gemeinschaftsempfang von Radio – und bald auch Fernsehen – durchaus üblich.²⁸

Das Radio hatte kaum seine Position als «Hegemon der häuslichen Freizeit»²⁹ erobert, da wurde sie ihm auch schon wieder streitig gemacht. In Form von Plattenspiellern, Magnetton-Bändern und vor allem Fernsehgeräten fand sich ab Mitte der 1950er Jahre in immer mehr Haushalten ein ganzes «Ensemble elektronischer Unterhaltungsmöglichkeiten.»³⁰ Der «Siegesszug» des Fernsehens vollzog sich nach Beginn des regulären Programms mit einer noch größeren Geschwindigkeit als der des Radios zuvor. «Mit exponentiellen Steigerungsraten» entwickelte es sich bald zum «integrativen Leitmedium der Republik».³¹ Dank sinkender Preise bestanden bald kaum schichten- oder einkommensspezifische Unterschiede mehr bezüglich des Gerätebesitzes; lediglich eine regionale Ungleichheit blieb. Vor allem die süd-deutschen Regionen lagen im Vergleich zum Rheinland und zum Ruhrgebiet bezüglich der Fernsehdichte bis zu drei Jahre zurück.³²

Stärker noch als beim Radio wünschten sich die Zuschauer vor allem Unterhaltung, und so erfreuten sich nicht nur die vom Radio übernommenen Bunten Abende und Quiz-Sendungen großer Beliebtheit, sondern auch die im Fernsehen gesendeten Kinofilme.³³

25 Vgl. Jörn Glasenapp: Von Amputationen, Träumen und Autopannen: Einige alte und neue Überlegungen zum Hörspiel und Radio der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre*. München 2007, S. 53–70, hier: S. 55; Manfred Jenke: Radiodiskurs in den 50er Jahren. In: Irmela Schneider, Peter M. Spangenberg: *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Band 1. Wiesbaden 2002, S. 191–204, hier: S. 191.

26 Vgl. Axel Schildt: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg 1995, S. 240.

27 Vgl. ebd., S. 215.

28 Vgl. Joachim-Felix Leonhard: Medien und NS-Diktatur – Eine Einführung. In: Bernd Heidenreich, Sönke Neitzel (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn 2010, S. 13–28, hier: S. 18.

29 Schildt 1998, S. 458.

30 Schildt 1995, S. 223.

31 Gerhard Schäffner: «Das Fenster in die Welt». Fernsehen in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der fünfziger Jahre*. München 2007, S. 91–102, hier: S. 92.

32 Schildt 1995, S. 274.

33 Vgl. ebd., S. 289.

Im Unterschied zum Radio, das von den Alliierten dezentral organisiert worden war, sendete die ARD ab 1954 republikweit ein einheitliches Programm, das jedoch nicht zentral, sondern jeweils tageweise von den einzelnen Mitgliedsanstalten hergestellt wurde, wodurch sich «ein einzigartiger Binnenpluralismus»³⁴ entwickelte.

Mit der immer deutlicheren Entwicklung der Bundesrepublik hin zur Konsumgesellschaft gewann die Werbung mehr und mehr an Bedeutung – auch im Radio- und Fernsehprogramm. Hatte zwischen 1945 und 1949 die Produktnachfrage die Produktion bei weitem übertroffen, kehrte sich das Verhältnis danach um und die Unternehmen suchten nach immer neuen Möglichkeiten für eine verkaufsfördernde Werbung. Neben den Printanzeigen wurde auch der Rundfunk für die Produktwerbung immer stärker ins Auge gefasst. Schon in der ersten Hälfte der 1950er Jahre begannen die Sender (mit Ausnahme des Nordwestdeutschen Rundfunks) mit der Ausstrahlung musikalisch umrahmter Werbeprogramme, die sich gerade in ländlichen Gebieten durchaus großer Beliebtheit erfreuten. Auf das Fernsehen bezogen lehnte hingegen noch 1955 eine deutliche Mehrheit der Zuschauer die Einführung von Werbung ab. Dennoch begann der Bayerische Rundfunk im November 1956, sein Regionalprogramm durch Werbespots einzurahmen. Bis 1959 zogen die anderen Anstalten nach, und auch die Zuschauer ließen sich umstimmen: «[S] olange es lustig, abwechslungsreich und interessant»³⁵ sei und die Sendungen nicht unterbreche, war Werbefernsehen willkommen.

Die Mediendiskurse der 1950er Jahre

Betrachtet man allein die technische Seite der Medienentwicklung der Nachkriegszeit, so kann schnell der Eindruck entstehen, dass das mediale Erbe des Nationalsozialismus durch die neuen technischen Errungenschaften bald «überwunden» war. Ein Blick auf die zeitgenössischen Diskurse belehrt uns jedoch eines Besseren. Wie in vielen anderen Bereichen stand man auch bezüglich der Medien vor dem Problem, an bestimmte Konzepte und Theorien nicht mehr anknüpfen zu können. Auf der Suche nach vermeintlich «guten» Diskurstraditionen übersprang man daher gern den Nationalsozialismus und wandte sich der Weimarer Republik zu – ohne zu erkennen oder erkennen zu wollen, dass die Diskurse dieser Zeit die historische Grundlage darstellten, auf die sich auch die Theoretiker und Praktiker des Nationalsozialismus bezogen hatten.³⁶

34 Schöffner, S. 94. Ab 1955 begannen die südlichen Sender in der Sendepause nachmittags mit einem regionalen Informations- und Unterhaltungsprogramm. Vgl. ebd., S. 96f.

35 Schildt 1995, S. 297.

36 Dies zeigte sich schon bei der Vorbereitung der Landesrundfunkgesetze durch Alliierte und Deutsche, als die Deutschen mit Rückgriff auf die Zeiten der Weimarer Republik das Modell eines «auf strikte Neutralität verpflichteten Mediums» vorschlugen, das jedoch nicht der «Idee eines staatsunabhängigen Rundfunks» entsprach, wie sie den westlichen Alliierten vorschwebte. Jenke, S. 194ff. Für eine ausführliche Darstellung dieser Problematik am Beispiel der medienpädagogischen Diskurse vgl. Albert Kümmel: Für Kinder unzugänglich aufbewahren. Eine Bildungsreise aus den 50er

Aufgrund seiner Neuartigkeit nahm natürlich die diskursive Beschäftigung mit dem Fernsehen großen Raum ein. Nachdem das Öffentlich-Kollektive durch den Nationalsozialismus diskreditiert war³⁷ und sich ein allgemeiner Trend zum Rückzug in die familiäre Häuslichkeit zeigte, hob man (in der theoretischen Auseinandersetzung ebenso wie in der Werbung) von Anfang an den individuellen Empfang zu Hause hervor. Die Praxis des öffentlichen Gemeinschaftsempfangs, vor allem in Gastwirtschaften, wurde ebenso übergangen wie die Tatsache, dass sich nach Anschaffung eines Fernsehers zunächst einmal «auf wundersame Weise die abendlichen Besuche von Bekannten und Nachbarn»³⁸ vermehrten.

Die rasante Verbreitung des Fernsehens zusammen mit der Neustrukturierung des Rundfunks im Allgemeinen, mit den Veränderungen in der Presse- und Illustriertenlandschaft und im Konsumverhalten der Bevölkerung sorgte für eine starke «Irritation des Mediengefüges.»³⁹ Solche Irritationen setzen «Diskurse in Gang [...], um, oftmals indem sie den einzelnen Medien eine ‚Spezifik‘ vorschreiben, eine neue Grenzziehung zwischen den Medien aus[zu]loten»⁴⁰ – häufig über Vergleiche der Medien untereinander. Diese neue Grenzziehung findet nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis, genauer gesagt in den Medien selbst, statt: in den alten, etablierten ebenso wie in den neu hinzugekommenen und sogar in einem Kinofilmgenre, das angeblich jeglicher Realität enthoben war: dem Heimatfilm.

Während in der ersten Hälfte der 1950er Jahre die mediale Eroberung der ländlichen Gebiete im Heimatfilm vor allem mit Hilfe von Transportmedien und Fotoapparaten betrieben wurde,⁴¹ lässt sich ab Mitte des Jahrzehnts eine verstärkte Präsenz massenmedialer Produkte verzeichnen. Harro Segeberg ordnet dies mit Bezug auf den Radioempfang in *DIE MÄDELS VOM IMMENHOF* (1955, Wolfgang Schleif) ein als «Einbruch des akustischen Massenmediums Rundfunk in ein Film-Genre, das zuvor ganz auf die Suggestion ‚natürlich‘ gespielter Live-Musik setzte.»⁴² Es ging hier jedoch um mehr: In den Heimatfilmen setzte eine umfassende innerfilmische Auseinandersetzung mit den Veränderungen des Mediensystems und der Kommunikationsstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland ein, auch und gerade anhand der «nächste[n] Verwandte[n]»⁴³ Hörfunk und Fernsehen. Bei

in die 20er Jahre und zurück. In: Irmela Schneider, Peter M. Spangenberg (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Band 1. Wiesbaden 2002, S. 349–372, hier: S. 349f, 354f.

37 Vgl. Schäffner, S. 96.

38 Schildt 1995, S. 278.

39 Jens Ruchatz: *Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien*. In: Irmela Schneider, Peter M. Spangenberg (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Band 1. Wiesbaden 2002, S. 137–153, hier: S. 140.

40 Ebd.

41 Vgl. *SCHWARZWALDMÄDEL* (1950, Hans Deppe), *HEMATGLOCKEN* (1952, Hermann Kugelstadt), *WENN ABENDS DIE HEIDE TRÄUMT* (1952, Paul Martin).

42 Segeberg 2009a, S. 143f.

43 Ruchatz, S. 142.

genauerem Betrachten der Filme entsteht kein einheitliches Bild, keine gefestigte, stetig wiederkehrende Form des Diskurses. Vielmehr wird auch hier die Irritation deutlich, das Ausloten neuer Grenzen, Vermischen und Changieren zwischen alten und neuen Mustern.

Deshalb folgt nun, bevor dies am Beispiel einiger Heimatfilme aufgezeigt wird, zum späteren Vergleich ein Exkurs zur Inszenierung von Radio und Radiosendungen in verschiedenen Filmen der NS-Zeit.

Stimmen, Wunschkonzerte und Sommermelodien

Die oben beschriebene alle vereinende, Heimat und Front verbindende Funktion des Radios wurde in mehreren Filmen der Kriegszeit stark hervorgehoben. Besonders bekannt ist natürlich WUNSCHKONZERT von 1940, dessen Handlung sich rund um die gleichnamige Radiosendung entspinnt und zu den beliebtesten Unterhaltungsfilmen der NS-Zeit gehört.⁴⁴ Auch FRONTTHEATER (1942, A. M. Rabenalt), ein Film, der sich eigentlich um den Konflikt zwischen einem pflichtbewussten Soldaten und seiner ebenso pflichtbewussten, schauspielernden Frau dreht, kulminiert nach der glücklichen Versöhnung des Paares in einer Radio-Ringsendung, die verschiedene Fronttheaterszenen von Narvik bis Athen live überträgt. In EINE KLEINE SOMMERMELODIE (1943, Volker von Collande) stellt die wie das *Wunschkonzert* dem realen Rundfunkprogramm entnommene Radiosendung *Komponisten im Waffenrock* den Rahmen für die Filmhandlung dar, die die Entstehung des aufgeführten Liedes in Verbindung mit einer Liebesgeschichte erzählt. Immer wieder wird in diesen Filmen das Radio auf der Bild- wie auf der Tonebene ins Bewusstsein gerückt und als Alltagsbegleiter der Menschen sowie als verbindendes Element zwischen den getrennten Paaren inszeniert.

Während der Vorkriegsfilm DIE STIMME AUS DEM ÄTHER (1938/39, Harald Paulsen) noch deutlich im Kontext der Etablierung bzw. Popularisierung und Verbreitung des Mediums Radio – auch in Konkurrenz zur Presse⁴⁵ – zu verorten ist und auf die Vielfalt des Radioprogramms mit Reportagen aus dem Alltag und von Kulturveranstaltungen, der Produktion von Hörspielen und täglichen Ratgeber-sendungen verweist,⁴⁶ tritt in den Filmen aus der Kriegszeit die Übertragung von

44 Vgl. Jörg Koch, S. 259: Hier wird er an zweiter Stelle genannt, nach DIE GROSSE LIEBE (1942, Rolf Hansen).

45 *Running gag* des Films sind zwei Zeitungsjournalisten, die mehrfach feststellen müssen, dass der Rundfunk schon vor ihnen da war. Vgl. dazu die Begeisterung Goebbels' für das Radio, das den Zeitungen weit voraus sei. David Bathrick: Radio und Film für ein modernes Deutschland: Das NS-Wunschkonzert. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*. Marburg 1999, S. 112–131, hier: S. 115.

46 Vgl. die Einschätzung, das Radio sei hier als «Medium der Lebenshilfe» gezeigt. Manfred Hobsch: *Film im «Dritten Reich»*. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945. Band 5. Berlin 2010, S. 262.

Musik und Musiksendungen stark in den Vordergrund.⁴⁷ Nicht die Reden Hitlers oder andere politische Veranstaltungen sind es, die hier den Anlass geben, die «versammelte Volksgemeinschaft im Bannkreis des Radios»⁴⁸ zu zeigen und eine filmische Verbindung zwischen den getrennten Liebespaaren zu schaffen, sondern immer wieder Musikdarbietungen. Selbst für die Ringsendung in FRONTTHEATER, die ja eigentlich Theaterszenen übertragen soll, entscheiden sich die Verantwortlichen in Athen, den unter den Soldaten befindlichen Kammersänger Herrmann – gespielt von Wilhelm Strienz, der schon in WUNSCHKONZERT mit «Gute Nacht, Mutter» zu hören und zu sehen war und der vom Ansager zur Betonung seiner Funktion als Soldat angekündigt wird als Wachtmeister Herrmann – das Lied «Glocken der Heimat» singen zu lassen.

Der Vielzahl an Schauplätzen in den Filmen entspricht bezüglich der Sendungen eine Vielzahl an Orten des Radioempfangs, die jedoch zumeist «anonym», also ohne konkrete geographische Verortung bleiben. Einzig Berlin ist in allen Filmen als Ort und Zentrum präsent.⁴⁹ Hier findet die – in Ausnahmefällen – Aufzeichnung, vor allem aber die Koordination und Live-Ausstrahlung der Sendungen statt, von hier aus werden die Ätherwellen in das gesamte, zur Entstehungszeit der Filme noch euphorisch als immer weiter expandierende Übermacht gefeierte Deutsche Reich gesendet.⁵⁰ Personifiziert wird dieses Zentrum in mehreren Filmen von dem bekannten Radiosprecher Heinz Goedcke, der immer als er selbst auftritt.⁵¹ Der Live-Charakter der Sendungen, die die Höhepunkte der Filme bilden, die Simultaneität der Rezeption von vor Ort anwesendem und per Radio zugeschaltetem Publikum, stellt hierbei ein konstitutives Element dar.⁵² Im Film wie in der Realität stand als oberstes Ziel des Radioprogramms die

47 Zur umfassenden Rolle der Musik im «Dritten Reich» als Rahmung der Veranstaltungen etc. vgl. Jörg Koch, S. 253.

48 Hufendiek, S. 180.

49 Vgl. ebd., S. 177; Bathrick, S. 124f.

50 EINE KLEINE SOMMERMELODIE entsteht «zu spät»: Aufgrund der veränderten Kriegslage wird der Film nach seiner Fertigstellung nicht mehr zur Aufführung zugelassen. Vgl. Hobsch, Band 3, S. 276.

51 Deutlicher Ausdruck dieser Inszenierung eines zentralen Rundfunks, bei dem alle Fäden zusammenlaufen, ist auch die Auflösung sowohl in WUNSCHKONZERT als auch in EINE KLEINE SOMMERMELODIE, dass die treu liebenden Frauen erst durch Vermittlung des Rundfunks wieder den Kontakt zu ihrem Partner herstellen können. Beide wenden sich an den Sender, um den Aufenthaltsort des geliebten Mannes zu erfahren – mit Erfolg. Vgl. auch Bathrick, S. 121: Das *Wunschkonzert* funktioniert im Film nicht nur «als Ort nationaler Versöhnung sondern auch als aktives *Subjekt*» (Hervorhebungen im Original).

52 Auf die Spitze getrieben wird dies in EINE KLEINE SOMMERMELODIE: Hier erscheint Heinz Goedcke noch vor Beginn des Vorspanns im Bild und spricht mit den Worten «Sie hören und sehen jetzt den Tobis-Film EINE KLEINE SOMMERMELODIE» direkt das Kinopublikum an. Dies tut er bereits in seiner Funktion als Ansager der Live-Radiosendung, die die Rahmenhandlung des Filmes bildet – das Publikum der Konzertsendung ist im Hintergrund zu sehen – und bindet somit die Zuschauer des Films in den Live-Charakter der Sendung mit ein.

«Herstellung eines homogenen, dem Führerwillen unterworfenen Volksganzen. Auch wenn es dieses dann real nicht vollständig gegeben hat, wenn Widerspruch, Opposition, abweichendes Denken weiterhin vorhanden waren – es [das Radioprogramm bzw. seine Inszenierung in den Filmen, Anm. S.K.] erzeugte mittelfristig bei weiten Teilen der Bevölkerung [...] jene gefühlte und gewünschte Einheitlichkeit, die noch lange nach 1945 als ideologischer Bodensatz nachwirkte.»⁵³

Die Heimatfilme der 1950er Jahre

Beim Vergleich verschiedener Heimatfilme mit den erwähnten Filmen aus der NS-Zeit fällt zunächst – ganz unabhängig von dem Aspekt der medialen Vermittlung – eine deutliche Parallele auf: das gemeinsame Musizieren bzw. die Verbindung der Menschen untereinander und zu ihrer (verlorenen) Heimat über die Musik.⁵⁴ Wenn Kurt Reimann in GRÜN IST DIE HEIDE (1951, Hans Deppe) für die schlesischen Vertriebenen das Riesengebirgslied singt oder der kleine Klaus in TAUSEND ROTE ROSEN BLÜHN (1952, Alfred Braun) über das Lied «Mamatschi» versucht, die Abwesenheit seiner Mutter zu kompensieren, so erinnert das stark an den Gruß des Kammersängers Herrmann aus Athen an die Heimat mit dem Lied «Glocken der Heimat» (in dem Film FRONTTHEATER) oder an seinen Beitrag «Gute Nacht, Mutter» in WUNSCHKONZERT, den sich die Mutter eines verstorbenen Soldaten in Erinnerung an ihren Sohn wünscht. Allerdings werden die Grüße an die Heimat nun unter umgekehrten Vorzeichen versendet. Die Vertriebenen (und auch andere Deutsche) sind nicht im Rahmen eines deutschen «Expansionskrieges» fern der Heimat, sondern als *Folge* davon, wegen der Gebietsverluste Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg. Nun müssen sie sich in der (gegenüber dem Deutschen Reich stark geschrumpften) BRD eine neue Heimat aufbauen. Mit dem Vortrag ihrer Heimatlieder stellt sich nicht nur eine Verbindung in die alte, sondern auch in die neue Heimat her. Das gemeinsame Musizieren verbindet, versöhnt und stellt einen ersten Schritt zur Integration dar.

In den Filmen DAS DONKOSAKENLIED (1956, Geza von Bolvary) und HEIMWEH... DORT WO DIE BLUMEN BLÜH'N (1957, Franz Antel) wird diese Verbindung – wie schon in den 1940er Jahren – über das Radio hergestellt. In dem ersten der beiden Filme haftet dem Vorgang jedoch etwas zutiefst Unheilvolles an. Gleich zu Beginn der Handlung bekommt der herzkrankte Peter Ärger mit seiner Adoptivschwester, als sie ihn beim Hören des Donkosaken-Chors im Radio erwischt. Sie schließt das erstaunlich «modern» aussehende Radio, das so gar nicht in die ländlich-traditi-

53 Hickethier 2009, S. 199.

54 Zum Aspekt der Präsenz im Gesang vgl. Hans Krahl, Jörg Wiesel: «Volksmusik» und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans Krahl (Hrsg.): *Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, S. 123–173, hier: S. 160.

onelle Atmosphäre des Wohnhauses passt, im Schrank ein.⁵⁵ Peter verträgt aufgrund seiner Krankheit keine Aufregung – Musik, speziell die Lieder der Donkosaken, die er von seiner verstorbenen Mutter kennt und die ihn an sie erinnern, ist daher schädlich für ihn. Nachdem der mediale Empfang der Lieder unmöglich gemacht wurde, treibt der Zufall den Donkosakenchor selbst durch eine Buspanne direkt zu Peter – und diesen somit in den Tod. Den Verlust von Heimat und Mutter können in diesem Film weder Adoptivfamilie noch Musik (egal ob medial vermittelt oder nicht) ausgleichen.

In dem Franz-Antel-Film hingegen glückt die Integration dank der Vermittlung durch das Radio. Renate Burg, Vertriebene aus Schlesien, wird nach einem Selbstmordversuch im Kloster St. Quirin aufgenommen. Erst durch den Gesang des dortigen Knabenchors erlangt sie – nachdem immerhin schon 40 Minuten des Films vergangen sind – ihre Stimme wieder und gewinnt neuen Lebensmut. Als jedoch der Chor zu einem Radiokonzert bei ihrem ehemaligen Arbeitgeber fährt,⁵⁶ erleidet sie einen Rückfall und verlässt das Kloster. Auch die Pension, die sie daraufhin aufgesucht hat, will sie gerade verlassen, als



DAS DONKOSAKENLIED (R: Geza von Bolwary, BRD 1956)



HEIMWEH... DORT WO DIE BLUMEN BLÜH'N (R: Franz Antel, Österreich 1957)

der Auftritt der Sängerknaben im Radio übertragen wird. Der Gesang der Jungen und die Nachricht an Renate, die zwei von ihnen – verbotenerweise – in das Mikrofon sprechen, wirken beruhigend auf sie und lassen sie (trotz der fehlenden Präsenz der Jungen) der starken emotionalen Bindung gewahr werden – sowie der Tatsache, dass sie eine neue Heimat gefunden hat. Mit seiner verbindenden, einenden Wir-

55 Wer aber in GRÜN IST DIE HEIDE gesehen hat, wie Helga Lüdersen das Gewehr ihres Vaters im Schrank einschließt, um ihn am Wildern zu hindern, weiß, dass sich dies als eine ebenso hilflose wie erfolglose Maßnahme herausstellen wird.

56 Sie ist – wie auch die zwei Frauen in EINE KLEINE SOMMERMELODIE – Telefonistin, jedoch aufgrund ihrer nervlichen Probleme von dieser «modernen» Art der Kommunikation überfordert.

kung erfüllt das Radio hier eine Funktion, die der in WUNSCHKONZERT mehr als ähnlich ist. Gleichzeitig wird in dem Film stark hervorgehoben, dass es sich bei der Ansprache der Jungen, und somit auch bei der emotionalen Wirkung auf Renate, nicht um etwas von oben Geplantes, Inszeniertes handelt, sondern um eine spontane Aktion, durchgeführt von zwei unschuldigen Kindern.⁵⁷ Auch wenn natürlich auf die Inszenierung einer großen, im Radioempfang vereinten Volksgemeinschaft verzichtet wird, ähnelt die filmische Auflösung dieser Szene mit ihren Schnitten zwischen Chor, Dirigent und Publikum im Sendesaal und Radioempfang im Kloster (Köchin und Hausmeister) und in der Pension (Renate) stark an den Film von 1940. Bemerkenswert ist jedoch, dass durch einen Zoom auf Renate das Radio der Pension bald aus dem Bild verschwindet. Als danach die Mönche des Klosters zu sehen sind, die sich auf die Suche nach Renate begeben wollen, ist auch hier kein Radio zu sehen – dennoch ist das Singen des Knabenchors leise zu hören. Ebenso in der Kirche, die der Vorsteher des Klosters dann aufsucht, um für Renate zu beten. Anstelle der quasi-religiösen Überhöhung der durch das Radio hergestellten ‚Volksgemeinschaft‘ in den frühen 1940er Jahren findet hier eine religiöse Überhöhung der verbindenden und einenden Funktion von Musik statt – auf der privaten, quasi-familiären Ebene.

In DER BAUERNDOKTOR VON BAYRISCHZELL (1957, Hans Schott-Schöbinger) bleibt die beruhigende, einende Wirkung von Musik und Rundfunk aus und ein ganz neuer Faktor von Rundfunkübertragungen tritt ins Blickfeld: die Werbung, genauer die Vermarktung von Sängern und ihren Schlagern. In diesem Film sorgen die Übertragungen einer Reportage aus dem Dorfgasthof und eines Schmähliedes auf den lokalen Arzt für einen handfesten Skandal. In einer Szene, die in erstaunlichem Maße an DIE STIMME AUS DEM ÄTHER erinnert, betritt ein Radioreporter die Wirtshausstube, um für die Sendung *Gemütliches Heimatland* eine Milieuschilderung vorzunehmen. Während in den 1930er Jahren die Radioreportage im Film aus einem Restaurant mitten in Berlin kam, reist der Reporter der 1950er Jahre aufs bayrische Land – und wieder wird ihm (vermeintlich) von den unkalkulierbaren Antworten der Anwesenden die Sendung ruiniert. Dennoch führt die Reportage in beiden Filmen letztendlich zu einem Erfolg: 1939 durch die Neuentdeckung eines Radiotalents und die Einrichtung einer neuen Sendung, 1957 durch die ‚Entdeckung‘ einer bereits bekannten, etablierten Berliner Sängerin, die gerade zur Kur auf dem Land ist. Ihr verhilft der Reporter mit der Skandalreportage (es entwickelt sich eine Schlägerei, die versehentlich live gesendet wird) und dem daraufhin produzierten Lied über den titelgebenden Bauern doktor und angeblichen Kurpfuscher zu neuer ‚Publicity‘. Dem können (oder wollen?) sich auch die Dorfbewohner nicht entziehen: Sie jagen zwar das Radioteam samt Ü-Wagen aus dem Dorf – die

57 Unschuldig sind sie gleich im doppelten Sinne: sowohl im Sinne der Kindheit als einer Zeit der Unschuld, als auch ganz konkret auf die Entstehungszeit des Films bezogen, da sie die Zeit des Nationalsozialismus nicht miterlebt haben.



DER BAUERNDOKTOR VON BAYRISCHZELL (R: Hans Schott-Schöbinger, BRD 1957)

Radios werden aber nicht zertrümmert, und der Empfang des Programms findet weiter statt. Auch wenn hier die Programmproduktion für das Radio in den neuen Kontext der (Selbst-)Vermarktung gestellt wird, erfolgt die visuelle Umsetzung der Live-Übertragung des neu produzierten Liedes aus dem Studio nach altbekannten Mustern. In die Aufnahmen von der musikalischen Darbietung im Tonstudio werden Bilder vom Radioempfang in Bayrischzell geschnitten – interessanterweise nicht nur vom privaten Empfang des reichen Pfundtnerbauern zu Hause, sondern auch vom Gemeinschaftsempfang im Gasthof, wo die Kneipengäste gebannt zuhören. Privater Rundfunkempfang ist hier nur dem Reichsten am Ort möglich: In der Pfundtnerischen Wohnstube steht nicht nur ein Radio-, sondern auch ein Fernsehgerät, das jedoch nicht zum Einsatz kommt.

Die in dem Film erstaunlich deutlich gezeigte voranschreitende Medialisierung und Modernisierung auf dem Land wird in ihrer Bedrohlichkeit und Veränderungskraft durch komische Effekte entschärft. Verkörpert wird sie durch zwei Charaktere: den Radioreporter (Fritz Benscher) aus der Stadt und den Pfundtnerbauern (Beppo Brehm) vom Land, der eine überdreht und tolpatschig, der andere dumm und grobschlächtig.

Der Medienvergleich findet wie im Vorbild *DIE STIMME AUS DEM ÄTHER* zwischen Radio und Presse statt. Der Rundfunk sorgt mit Reportage und Lied nicht nur dafür, dass im Dorf die Gerüchteküche brodelt und der Doktor sich in einem

Disziplinarverfahren verteidigen muss, er löst zudem einen Presseskandal aus, ins Bild gerückt durch die Schlagzeilen auf den Titelseiten mehrerer Tageszeitungen, die wie schon 1939 immer einen Schritt hinterher hinken.

Die zunehmende Bedeutung von Werbung und Vermarktung in der bundesdeutschen Gesellschaft der 1950er Jahre lässt sich noch deutlicher in den Filmen erkennen, in denen Fernsehübertragungen gezeigt werden. Immer sind sie Teil einer Werbekampagne: In *HOCH DROB'N AUF DEM BERGE* (1957, Géza von Bolváry) sind sie zum einen Produktwerbeseindungen (mit Stars als Vehikel), zum anderen stellen sie das Mittel dar, um Toni, das neuentdeckte Talent aus den Bergen, berühmt zu machen.⁵⁸ Sowohl in *DAS ALTE FÖRSTERHAUS* (1956, Harald Philipp) als auch in *JA, JA, DIE LIEBE IN TIROL* (1955, Géza von Bolváry) soll mithilfe der Sendungen den Wirtshäusern zu mehr Gästen (und damit mehr Einnahmen zur Schuldentilgung) verholfen werden. Generell geht es in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre in den Heimatfilmen immer wieder um den Anschluss der ländlichen Gegenden an das Wirtschaftswunder. Dies erfolgt zumeist über die Förderung des Tourismus und – als Voraussetzung dafür – die verkehrstechnische wie auch (massen-)mediale Anbindung der Dörfer. Für die Werbekampagnen werden alte wie neue Medien gekonnt zum Einsatz gebracht. Gleichzeitig ist diese Aufnahme anderer Medien in die Handlung der Filme eine Möglichkeit, quasi vergleichend deren bzw. die eigenen filmspezifischen Eigenschaften hervorzuheben – so auch im Rahmen der innerfilmischen Fernsehübertragungen.⁵⁹

Dass der Film *JA, JA, DIE LIEBE IN TIROL* in Cinemascope gedreht wurde, lässt sich durchaus als klare Abgrenzung zum Kleinbildformat des Fernsehens verstehen, dessen Verbreitung zum Produktionszeitpunkt in Deutschland zwar gerade erst begonnen hatte, das aber aufgrund der Entwicklung in anderen Ländern (z. B. USA) von Anfang an als Konkurrenz und Bedrohung wahrgenommen wurde. Durch die Übertragung eines Talentwettbewerbs im Fernsehen am Ende des Films wird dieser Eindruck bestätigt. Breitwandformat und exzessive Farbigkeit werden dem kleinformatigen, schwarz-weißen Bild des Fernsehschülers gegenübergestellt, an dem eine Frau aufgeregt den Auftritt ihres Mannes (des Kreissparkassendirektors Bimsl) verfolgt. Während bis dahin das Programm aus Zitherspielern und Schuhplattlern bestand, tritt dieser Mann mit einer Parodie auf, wie er selbst betont: Er parodiert nacheinander die Ufa-Stars Zarah Leander, Heinz Rühmann, Theo Linggen und Hans Moser.⁶⁰ Das ältere Medium Film macht hier das neuere Medium Fernsehen zu seinem Inhalt, dessen Inhalt wiederum Filmstars sind: ein deutlicher

58 Vgl. Segeberg 2009a, S. 144ff.

59 Segeberg zeigt dies am Beispiel von *HOCH DROBEN AUF DEM BERG* auf. Vgl. ebd., S. 145f. Zu vergleichenden Diskursen bezüglich Fernsehen und Film vgl. Ruchatz, S. 146f.

60 Der Auftritt der Schuhplattler- und Stelzentransgruppe wird rein «filmisch», ohne bildlichen Hinweis auf die Fernsehübertragung dargestellt. Während der Parodie jedoch sind zunächst Mikrofon und Fernsehkamera, nach einem Zoom nur noch das Mikrofon im Bild zu sehen.

Verweis auf den «ausgiebige[n] Einsatz von Spielfilmen im Fernsehen»⁶¹, der es Fernsehtheoretikern schwer machte, die Spezifika des Fernsehens herauszustellen.⁶²

Weitere Bezüge und Verweise werden klar, wenn man sich einmal anschaut, *wer* genau auftritt. Auch wenn die Veranstaltung als Wettbewerb zur Entdeckung lokaler Talente bezeichnet wird, stellt dies nur einen Vorwand dar, überregional bzw. sogar international bekannte Künstler auftreten zu lassen: Anton Karas, der als Komponist der Musik zu dem Film *THE THIRD MAN* (1949, Carol Reed) weltberühmt wurde, die Kitzbüheler Nationalsängergruppe Toni Praxmair, der Donkosaken-Chor, Hans Moser als Wirtshausbesitzer Musbauer und als parodierender Sparkassendirektor der Berliner Kabarettist Werner Kroll. Mit ihrem bunten Programm, ihren Starauftritten und ihrer Live-Übertragung erinnert die Sendung stark an die *Wunschkonzerte* der NS-Zeit, nun jedoch als Fernseh- statt als Radiosendung und quasi im Heimatfilmgewand unter freiem Himmel auf einer Tiroler Alm. Berlin als Zentrum Deutschlands existiert nicht mehr, das Fernsehen fährt in die Provinz und überträgt von dort direkt in die privaten Haushalte. Die Präsentation der Sendung wird nicht (wie zuvor mit Heinz Goedecke) von einem landesweit bekannten Moderator übernommen, sondern von der männlichen Hauptfigur des Films, einem Pianisten und Frauenschwarm, gespielt von Gerhard Riedmann. Auch die Funktion des Moderators als personifiziertes Zentrum entfällt somit.

Bemerkenswert ist zudem, dass ausgerechnet derjenige unter den im «Talentwettbewerb» auftretenden Stars, der mit seinen Parodien in den 1940ern auch im *Wunschkonzert* gern gesehener bzw. gehörter Gast gewesen war, Werner Kroll, nicht unter seinem wirklichen Namen auftritt. Stattdessen wird er (als einziger) als «unentdecktes Talent» angekündigt; statt eines Berliner Kabarettisten ist er im Film der lokale Sparkassendirektor Bimsl. Lediglich auf der bildlichen Ebene kann man das Hereinzoomen der Kamera, bis nur noch das Mikrofon, nicht mehr aber die Fernsehkamera zu sehen ist, als Reminiszenz an die Inszenierung von Radioubertragungen in Filmen (wie auch in *WUNSCHKONZERT*) interpretieren. Neben Film und Fernsehen ist somit auch das Radio in dieser Szene präsent.

Im Laufe des Auftritts kommt es zu verschiedenen Zwischenfällen: Ausgerechnet während der Herr Direktor (alias Werner Kroll) als Zarah Leander «Am Brunnen vor dem Tore» singt (ein mit Gelächter quittierter Publikumswunsch und Verweis auf die Genrezugehörigkeit des Films), wird zum ersten und einzigen Mal seine Frau beim Fernsehempfang zu Hause gezeigt. Die Kamera blickt ihr über die Schulter auf den Fernsehbildschirm, auf dem nun ihr Mann als Zarah Leander in Schwarz-Weiß zu sehen ist. Das Fernsehen wird so mit dem Schwarz-Weiß-Film,

61 Ruchatz, S. 146.

62 Zudem wird die Veranstaltung eingerahmt von zwei Auftritten des Wirts (gespielt von Hans Moser), der vor laufender Kamera seinen Gasthof anpreist – und damit den Fernsehdirektor zur Weißglut bringt («Ist der wahnsinnig? Wir haben sowieso dauernd Ärger wegen der Werbung im Fernsehen!»): eine kleine Spitze gegen die Fernsehsendungen als (potentielle) Werbeträger mit direktem Bezug zur zeitgenössischen Debatte um dieses Thema.

also dem gegenüber dem Farbfilm historisch älteren Medium assoziiert. Durch kleine ›Schnipsel‹ aus «Kann denn Liebe Sünde sein» und «Der Wind hat mir ein Lied erzählt» erfolgt ein deutlicher Verweis auf die Leander-Filme der NS-Zeit, die ja auch ihre größten Erfolge darstellten.⁶³ Das Bild der daheimgebliebenen Frau, die aus der ›Ferne‹ medial vermittelte musikalische Grüße ihres Mannes erhält, weckt starke Assoziationen an die Heimat-Front-Filme Anfang der 1940er Jahre. Gleichzeitig ist es durch das *cross-dressing* des Mannes ironisch gebrochen.

Eine zweite Einstellung zeigt dann den Fernseher von der Seite und die Frau, wie sie vor ihm niederkniet und den Bildschirm (dessen Bild aus dieser seitlichen Perspektive nicht mehr zu sehen ist) küsst. Aufgrund des vorherigen Bildes wissen wir zwar, dass sie das Bild ihres Mannes küsst, durch die neue Perspektive wird aber ganz klar hervorgehoben, dass es eben nicht ihr Mann ist, der den Kuss erhält, sondern der Fernsehapparat. Die Verbindung zwischen den Partnern stellt sich für den Filmzuschauer nicht her, da das Medium ins Bewusstsein gerückt wird. Die Frau vor dem Fernseher wirkt lächerlich, das Fernsehen selbst erscheint auf mehrfache Weise defizitär. Die Überhöhung der medialen Verbindung aus vorherigen Filmen ist einer komischen, entlarvenden Darstellung gewichen. Hier wendet sich die Inszenierung ganz deutlich vom Erbe der NS-Filme ab.

Auch in diesem Film wird einem möglichen, unangenehmen Nachgeschmack, den die Szene hinterlassen könnte, durch Komik vorgebeugt. Nach dem ›Fernseher-Kuss‹, einer Rühmann- und einer Lingen-Parodie kommt es zum abschließenden Höhepunkt, an dem Werner Kroll als Sparkassendirektor, der Hans Moser parodiert und Hans Moser als Gastwirt Musbauer gemeinsam vor Mikrofon und Kamera stehen. Musbauer ist verärgert, weil er denkt, er werde gerade parodiert. Als ihm sein Gegenüber, den er zunächst angemessen als Herr Bimsl anredet, betont, er sei «der Moser», entschuldigt er sich, bemerkt jedoch fassungslos: «Sowas! Schaut aus wie der Kroll, bildet sich ein, er ist der Moser!» Das mehrfache Versteck- und Verkleidungsspiel wird hier noch einmal ganz deutlich hervorgehoben und enttarnt, zudem ironisch kommentiert durch die Tatsache, dass sich Herr Moser zuvor quasi mit sich selbst verwechselt hat. Gleichzeitig wird die Szene durch ihre Komik entschärft, die im Film mit einem Schnitt auf das lachende und applaudierende Publikum betont wird.

63 Das Lied «Schenk mir doch ein kleines bisschen Liebe», das er als Theo Lingen vorträgt, verweist ebenso auf die Vergangenheit. Es stammt aus der Operette «Frau Luna» von Paul Lincke, die 1899 uraufgeführt wurde. Paul Linckes Werke wurden auch während der Zeit des Nationalsozialismus gern gezeigt. Zudem entstand 1941 unter der Regie von Theo Lingen eine Verfilmung des Stücks.

Fazit

Ganz entgegen ihrem allgemeinen Ruf als eskapistische Unterhaltungsfilme weisen viele Heimatfilme der 1950er Jahre deutliche Bezüge zur damaligen Realität auf. Auch die umfassenden Veränderungen in der Medienlandschaft der Bundesrepublik Deutschland während der Nachkriegszeit fanden Eingang in diese Filme. Interessant ist hierbei festzustellen, dass dies für Radio und Fernsehen erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts galt. Offenbar sorgte erst die Präsenz eines neuen ‚Mitglieds‘ im Mediengefüge, des Fernsehens, für eine innerfilmische Auseinandersetzung mit den beiden Konkurrenten.

Die zeitgenössischen Themen und Diskurse wurden auf eine Art und Weise verhandelt, die ein typisches Muster für die 1950er Jahre darstellt: die durchaus positive Einbindung der rasanten Modernisierung verband sich mit dem Zurücktauchen zu vertrauten Werten und Strukturen. Dies lässt sich auch für die Darstellung von Radio und Fernsehen feststellen, wie an verschiedenen Beispielen vorgeführt wurde. Alte Muster der Darstellung von Medien als verbindendem Glied zwischen voneinander getrennten Menschen, zwischen den Menschen und ihrer Heimat, werden hier wieder aufgenommen; ebenso Einfälle für einzelne Szenen. Und selbst bei Filmen, die dem Rundfunk in Gestalt von Werbungs- und Vermarktungsstrategien neue Funktionen zuweisen, finden sich altbekannte Wege der filmischen Inszenierung wieder. Gleichzeitig werden zu starke Assoziationen zu Filmen oder Szenen aus der NS-Zeit immer wieder entschärft, z.B. durch das Einbinden komischer Elemente.

Die Verhandlung anderer Medien und ihrer Eigenschaften bietet den Filmen die Möglichkeit, ihre eigenen spezifischen Charakteristika und Vorteile herauszustellen. Dies tun sie nicht nur im Vergleich mit älteren Medien,⁶⁴ sondern auch ganz prominent durch die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen als neuem Konkurrenten.

64 Filme reflektieren «über sich selbst im Vergleich mit anderen, «älteren» Medien.» Katharina Sykora: Paragone. Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hrsg.): *«Im Spiegelkabinett der Illusionen»*. Filme über sich selbst. Marburg 1996, S. 31–56, hier: S. 52.

Zwischen Schwank und Drama

Emotionslenkung, Erinnerungsarbeit und Gesellschaftskritik in der Filmtrilogie 08/15

Nach 1945 wurde der Krieg im westdeutschen Spielfilm zunächst ausgeblendet, stattdessen wandte man sich den eigenen Traumata zu: der Verdrängung und der Kontinuität der unbewältigten Vergangenheit, wie etwa in *DER RUF* von Fritz Kortner (1949) und *DER VERLORENE* von Peter Lorre (1951), oder Internierungs- und Exilerfahrungen. Aber schon Mitte der 1950er Jahre feierte der Kriegsfilm ein plötzliches Comeback an den Kinokassen als eines der erfolgreichsten Genres dieser Zeit.¹ Die plötzliche Popularität dieses Genres wird verständlich, wenn ein Blick auf die Funktion des Films vor dem Hintergrund der Ära Adenauer geworfen wird. Die Traumata aus dem Zweiten Weltkrieg waren in der damaligen Bevölkerung nach wie vor virulent und unterschiedlich gelagert: bei den ehemaligen Soldaten herrschte entweder das Bewusstsein vor, für die falsche Sache gekämpft zu haben und sinnlos verheizt worden zu sein, oder die eigenen Überzeugungen deckten sich mit den nationalsozialistischen Zielen, dann durften sie jedoch nicht gezeigt werden.² In jedem Fall wurde die Anerkennung für die Zeit als Soldat versagt. Die ehemalige Zivilbevölkerung hatte den Eindruck von Flucht und Vertreibung aus den Ostgebieten nicht vergessen und genauso wenig den Bombenkrieg der Alliierten auf die deutschen Großstädte. Die Erfahrung aus dem Bombenkrieg, jederzeit angreifbar und im Grunde schutzlos zu sein, erhöhte sicherlich die Sensibilität in der Bevölkerung für das atomare Wettrüsten im Kontext des Kalten Krieges. In diesem Zusammenhang waren die von der Regierung Adenauer unternommene Wiederbewaffnung und die Westintegration Projekte, die einer Bevölkerung, bei der die Erinnerungen an die jüngsten Verluste noch frisch waren, schwer verkauft werden konnten. Trotz oder gerade wegen der Last der Vergangenheit gab es in der Bevölkerung eine Tendenz zur Gegenwärtigkeit, die auf die akute Lage zurückführbar ist. Zunächst mussten Kriegsschäden beseitigt und die Städte wiederaufgebaut werden, dann setzte in den 1950er Jahren bald das Wirtschaftswunder ein.

1 Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*. Paderborn 2005, S. 138.

2 Vgl. zu diesem Abriss des historischen Hintergrundes: Ulrich Fröschele, Helmut Mottel: *S'ist krieg, s'ist krieg – Krieg im westdeutschen <Antikriegsfilm> der fünfziger Jahre*. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München 2009; S. 367–411, hier 375–380.

In dieser sozialpsychologischen Gemengelage aus unbewältigter Vergangenheit und akuten, mitunter problematischen gegenwärtigen Anforderungen spielte der Spielfilm eine besondere Rolle. Der Film ermöglichte das Vergessen der damals noch jungen historischen Ereignisse, insbesondere der deutschen Kriegsschuld. Stattdessen wurde die jüngste Vergangenheit systematisch ausgeblendet und die Gegenwart verklärt, wie beispielsweise im Heimatfilm, oder die Kriegsereignisse wurden zugunsten der Rehabilitierung weiter Teile der Bevölkerung umgedeutet.³ Im Gros der Kriegsfilm der 1950er Jahre erschien entweder der einfache Soldat nicht als Täter, sondern als Opfer der NS-Parteifunktionäre und der oberen Militärs oder einzelne Figuren wurden zu Kriegshelden stilisiert.⁴ Insbesondere die erste Erzählstrategie machte eine Reintegration der Kriegsheimkehrer möglich, die im Film Anerkennung statt Schuldzuweisung fanden. Aus dieser Gruppe rekrutierte sich natürlich eine ganze Reihe von Kinogängern. Insgesamt sind diese Filme stark schematisiert und von Stereotypen bevölkert, was sie aber für die Massen attraktiv machte, die im Kino von der belastenden Vergangenheit befreit und für das Wirtschaftswunder fit gemacht wurden.

Im deutschen Kriegsfilm dieser Zeit wurde vielfach auf narrative und ästhetische Schemata zurückgegriffen, die erfolgreichen amerikanischen Spielfilmen entstammten, wie etwa *ROMMEL DER WÜSTENFUCHS* von Henry Hathaway (1951)⁵, sich aber auch schon in NS-Filmen finden. Zwar wurde die deutsche Filmproduktion von den Amerikanern nach dem Krieg neu geordnet, indem beispielsweise die Ufa aufgelöst wurde, während der Markt für Filme der Westalliierten offen gehalten wurde.⁶ Trotzdem konnten etliche kleinere Produktionsfirmen gegründet werden, in denen sich die Regisseure und das sonstige Personal der NS-Zeit wieder auf ihren alten Plätzen einfanden und Filme lieferten, die den der damaligen Bevölkerung bekannten Mustern entsprachen.⁷ Diese Muster waren geeignet, um die neuen Fronten des Kalten Krieges mit alten Stereotypen zu bedienen. Die Trennung zwischen dem verbrecherischen NS-Staat und der sauberen Wehrmacht machte es möglich, «auf die alten militärischen Eliten zurückzugreifen und diese erneut weltanschaulich gegen die Sowjetunion zu mobilisieren»⁸.

Es entstanden allerdings auch eine Reihe von Spielfilmen, die sowohl den Unternehmungen der damaligen Regierung als auch dem vom Wirtschaftswunder

3 Vgl. dazu Klaus Kreimeier: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Dieter Bänisch (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen 1985, S. 283–306, oder Ursula Bessen: *Trümmer und Träume: Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid; deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit; eine Dokumentation*. Bochum 1989, S. 243.

4 Vgl. Gerhard Lüdeker: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München 2012, S. 149–160.

5 Vgl. Faulstich, ebd.

6 Vgl. Bessen, S. 238.

7 Vgl. ebd.

8 Frösche, Mottel, S. 379.



08/15 (R: Paul May, 1954)

geprägten «gegenwärtigen Zeitgeist» zuwiderliefen.⁹ Diese Filme setzten sich kritisch mit dem Krieg und der eigenen Schuld auseinander und positionierten sich im damaligen Diskursgeflecht damit kontra Aufrüstung. Einer der erfolgreichsten Kriegsfilme dieser Zeit, in dem das Unternehmen Krieg auf besondere Weise kritisch dargestellt wird, ist die Verfilmung des Roman-Dreiteilers 08/15 von Hans Hellmut Kirst durch Paul May. Der erste Teil, 08/15, kam 1954 in die Kinos, die beiden weiteren Teile, 08/15 – II. TEIL 1955 und 08/15 IN DER HEIMAT, 1956. Diese drei Filme unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von der herkömmlichen Kriegsfilmproduktion dieses Jahrzehnts, da in ihnen Elemente des Militärschwanks mit denen des Kriegsdramas

gemischt auftreten, wodurch sie das ernste Pathos ihrer Genregenossen weitgehend vermeiden, wie es sich etwa in HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (1958) von Frank Wisbar, aber auch in Bernhard Wickies DIE BRÜCKE (1959) findet. Ihren Erfolg verdanken diese Filme sicherlich ihrem humoresken Stil, der für viele Zuschauer das ernsthaftere, pazifistische Anliegen, das auch die Bücher von Kirst prägt, verdeckt haben mag.

Meine These lautet, dass die 08/15 Filme dem Publikum eine Reihe von thematischen und emotionalen Anknüpfungspunkten boten, da sie durch ihre Genre-Hybridität zwischen Komödie und Drama in besonderer Weise auf die ambivalente Situation Deutschlands in den 1950er Jahren reagieren konnten, die durch den Optimismus des Neuanfangs, des Wirtschaftswunders und der Wiederbewaffnung einerseits und dem nicht bewältigten Komplex aus Schuld und Traumata der NS-Vergangenheit andererseits geprägt war. Wie in den eingangs genannten Trümmerfil-

9 Vgl. Fröschle, Mottel, S. 379f.

men von Kortner und Lorre werden auch in diesen Kriegsfilmern Traumata dargestellt, allerdings mit für die damalige Zeit unüblichen Mitteln und Effekten. Anders ausgedrückt, diese Filme vermochten den damaligen Zuschauern einen Rückblick auf den Zweiten Weltkrieg zu ermöglichen, der die psychosozialen Befindlichkeiten in der Bundesrepublik der frühen und mittleren 1950er Jahre humorvoll verdeckt an das Tageslicht brachte.

Ich möchte im Folgenden zeigen, mit welchen Strategien zur Emotionalisierung der Zuschauer in Mays Dreiteiler gearbeitet, auf welche gesellschaftlichen Kontexte und Zustände dabei rekurriert wird und welche kulturelle Funktion diese filmische Emotionsarbeit gehabt haben mag. Systematisch werde ich zentrale inhaltliche Stationen der einzelnen Filme analysieren, um abschließend zu einer Gesamtbewertung der Filmreihe in ihrem soziokulturellen Zeitgefüge zu gelangen.

08/15

Der erste Teil hat den Kasernenalltag im Jahr 1939 zum Thema, der im Wesentlichen aus Drill und Erniedrigung der Auszubildenden durch ihre Ausbilder besteht. Dabei sind die zentralen Figuren die Rekruten Asch, Kowalski und Vierbein sowie ihre Ausbilder, Hauptwachtmeister Schulz und seine Unteroffiziere Lingenberg und Platzek. Die Methoden, um aus einem Menschen einen Soldaten zu machen, sind später in der Filmgeschichte immer wieder bearbeitet worden, am prominentesten vielleicht in Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* (1987). Anders als in Kubricks Film wird der Kasernenhofhofdrill bei May überwiegend als Gaudi dargestellt, bei dem die Rekruten mit ihren Ausbildern Schlitten fahren. Eine Ausnahme bildet der Kanonier Vierbein, ein sensibler Mensch, der eigentlich Pianist werden wollte. Er ist von Hauptwachtmeister Schulz und Platzek als Opfer ihrer Willkür auserkoren worden, weil sie ihn für kriegsuntauglich halten. Vierbein erliegt beinahe der Schikane und droht Selbstmord zu begehen. Das bewegt den Gefreiten Asch, der als fähiger Soldat bei seinen Vorgesetzten zunächst beliebt ist, ihm zu helfen und Schulz und Platzek mit der Unterstützung des befreundeten Kowalski bloßzustellen. Am Ende droht Schulz und Platzek eine Degradierung, während Asch und Kowalski befördert werden. Schließlich bricht der Zweite Weltkrieg aus.

Der Film baut mit relativ sparsamen Mitteln eine Dichotomie zwischen den Figurenparteien auf, die es erlaubt, für Asch, Kowalski und Vierbein Partei zu ergreifen und über deren Peiniger zu lachen. Das wird möglich, indem mit verschiedenen Mitteln versucht wird, die emotionale Anteilnahme der Zuschauer auf die eine Figurengruppe zu lenken und von der anderen abzuziehen. Zunächst wird der Film überwiegend aus der Perspektive von Asch und seinen Kompagnons erzählt; Asch ist die Figur, die mit Witz und Charme die Erzählung trägt, dabei die Handlungen seiner Widersacher schalkhaft unterminiert und dadurch die Ereignisse soweit beeinflusst, dass sie zu einem guten Ende gelangen. Insofern fungiert Asch als Held, in dem sich das Publikum selbst gerne gesehen haben mag, insofern er «die angeneh-

men Erinnerungen» an den Krieg und die Selbstbehauptung in ihm verkörpert.»¹⁰ Aschs Handlungen können leicht die Erwartungshaltung hervorrufen, dass alles schon irgendwie gut ausgehen wird, weil diese Figur für alles eine Lösung hat. Die Figur Kowalski ist ähnlich gestaltet, nur etwas einfacher und rauer als Asch, während der feingliedrige Künstler Vierbein wohl eher Mitleid hervorrufft. Im Gegensatz dazu fallen Schulz und Platzek durch nicht besonders hohe Intelligenz und einen niederen Untertanengeist auf. Obwohl sie laufend Disziplin verlangen, sind der Hauptwachtmeister und sein Untergebener die eigentlich undisziplinierten Soldaten. Eine Szene, in der diese Gegensätze besonders deutlich werden, ist ein Gelage im Offizierskasino, wo die betrunkenen Offiziere schließlich mit heruntergelassenen Hosen grölen, während Asch und Kowalski ihren Schabernack mit ihnen treiben.

Die Lenkung der Anteilnahme der Zuschauer erfolgt jedoch nicht nur durch diese klaren äußerlichen Unterschiede, sondern auch auf Basis der Handlungen der Figuren. Denn Zuschauer evaluieren und bewerten die Taten der Figuren im Verlauf der Erzählung kontinuierlich und bemessen ihren Wert auf der Grundlage ihrer eigenen moralischen Überzeugungen.¹¹ Nun ist es zwar nicht so, dass durchweg diejenigen Handlungen positiv bewertet werden, die den eigenen Überzeugungen entsprechen¹², aber es ist häufig der Fall. Während Asch und Kowalski in der Regel selbstlos handeln und in erster Linie ihrem Kameraden Vierbein helfen wollen, sind die Handlungen von Schulz und Platzek durchweg selbstbezogen, opportunistisch, aber in ihrer Bösartigkeit oft so wenig durchdacht, dass sie, von einigen Ausnahmen abgesehen, überwiegend komisch wirken. Der Film arbeitet mit einem Ensemble von Figuren, die einem Zuschauerpublikum, das den Krieg noch in unliebsamer Erinnerung hatte, zuerst die komischen und die lächerlichen Seiten dieser Unternehmung wachrief, dabei aber die eigentliche Kriegsmaschinerie verharmloste. Über weite Strecken wird die Zurüstung zum Krieg als eine Art Kindergartenzenario dargestellt, wo die einen den anderen im Ergebnis relativ harmlose Streiche spielen.

Eine Ausnahme von dieser komödiantischen Handlung bilden die Szenen, in denen Vierbein schikaniert wird. Deren Darstellung und die daraus resultierenden traumatischen Schädigungen, die bis zu dem Selbstmordversuch reichen, sind gänzlich humorlos erzählt. Hier zeigen die Figuren ein anderes Gesicht als in der übri-gen Klamauk-Handlung des Films. Schulz und Platzek offenbaren sich als Klein-

10 Knut Hickethier: Militär und Krieg: 08/15 (1954). In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 3: 1945–1960. Frankfurt/M. 1990, S. 222–252, hier 233.

11 Zu moralischer Filmanalyse vgl. Gerhard Jens Lüdeker (2010): Grundlagen für eine ethische Film-analyse: Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 001, S. 41–59. http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker_ethische_filmanalyse.pdf (07.05.2012).

12 Wulff macht darauf aufmerksam, dass auch das Sich-Einlassen auf fremde Werte zur Aneignung eines Films durch die Zuschauer gehört, vgl. Hans J. Wulff: Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005, S. 377–394.

geister, die beispielsweise Probleme mit Frauen haben, und ihre Minderwertigkeitskomplexe durch sadistische Handlungen an vermeintlich Schwächeren zu kanalisieren suchen. So wird nahegelegt, dass Schulz an einer Art sexuellen Neurose leidet, weil seine Frau gerne mit anderen Männern Umgang pflegt, ihm die ehelichen Wünsche aber verweigert. Die mangelnde Potenz und Anerkennung im Privaten versucht er durch zunehmend grausame Machtausübung in seinem Beruf zu kompensieren. Der Film demonstriert damit die Dominanz des Untertanengeistes, der aus der Wilhelminischen Ära kommend, im Nationalsozialismus zur Blüte gelangte. Mit Dominanz ist gemeint, dass relativ ungebildete, außerhalb ihres Amtes wenig erfolgreiche



08/15 (R: Paul May, 1954)

und gewalttätige Menschen Macht ausüben konnten. Vierbein repräsentiert dagegen Bildung und Kultur als Werte, die in dem damaligen Regime redundant und dazu beargwöhnt wurden.

Der Film bildet ab, inwiefern das NS-Regime dem Wunsch nach Aufwertung, der offenbar bei vielen Deutschen vorhanden war, nachkam.¹³ Schulz und Platzek fungieren als Stereotypen des Emporkömmlings als NS-Funktionär, der plötzlich Macht ausüben darf. Nun hat 2005 der Historiker Götz Aly in seinem Buch *HITLERS VOLKSSTAAT* untersucht, warum die Nationalsozialisten eine breite Unterstützung in der Bevölkerung genießen konnten, und ist zu dem Ergebnis gelangt, dass eben viele Deutsche von dieser Herrschaft profitiert haben. Von diesen ehemaligen Machtstrukturen distanziert sich der Film auf der Ebene der Figuren und der mit ihnen

13 Bspw. Ute Mank hat gezeigt, dass der Wunsch nach Aufwertung einer der Motoren für den Zulauf der Nationalsozialisten war, vgl. Ute Mank: *Zwischen Trauma und Rechtfertigung: wie sich ehemalige Wehrmachtssoldaten an den Krieg erinnern*. Frankfurt am Main [u.a.] 2011.

verbundenen Zuschaueremotionen. Mit Schulz und Platzek wird der Nationalsozialismus als politische und militärische Institution sabotiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Es findet immer wieder eine Distanzierung von der Herrschaft und den Methoden der Nationalsozialisten statt, aber die Notwendigkeit einer Armee wird nicht in Frage gestellt.¹⁴ Die unsympathische, meistens lächerliche Gestaltung der Nationalsozialisten und die Ermöglichung der emotionalen Anteilnahme an der Figur Asch, verdeutlicht auf einer affektiven Ebene den Unterschied zwischen einer alten und einer neuen Idee vom Militär: Asch führt vor, wie eine humane Grundausbildung funktionieren kann, indem er die Untaten der Vorgesetzten entschärft, aber dabei das Unternehmen Krieg nie in Frage stellt. Insofern dürfte der Film vor dem Hintergrund der Wiederbewaffnung durchaus mobilisierend gewirkt haben.¹⁵

Die tragischen Episoden um die Figur Vierbein herum mögen das Potenzial besessen haben, bei dem einen oder anderen Zuschauer eine ernsthafte Reflexion der eigenen Rolle im NS-Staat hervorzurufen, sie werden aber von der schwankartigen Seite des Films überdeckt und entkräftet. Erinnerungspolitisch gesehen kommt der erste Teil von 08/15 dem Bedürfnis nach, die Ursachen und die Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft entweder auszublenden oder die Verantwortung dafür anderen und nicht sich selber zuzuschreiben. Es ist sehr leicht möglich, die eigenen Erlebnisse mit denen der im Film Auszubildenden in Beziehung zu setzen, sich also beinahe zu identifizieren, während die Nazis die «Anderen» waren, die Ausbilder. Aber so abstoßend und lächerlich Platzek und Schulz auch sein mögen, sie sind fehlerbehaftet, oft unfreiwillig komisch und dadurch zum Teil sogar menschlich. Somit schwankt der Film letztlich zwischen der Verdammung und der erinnerungstechnischen Entsorgung des NS-Regimes auf der einen Seite, und einer Moral von der Geschichte, nach der eigentlich alles gar nicht so schlimm gewesen sei.

08/15 – II. TEIL

Im Jahr 1942 befinden sich Asch, Kowalski und Vierbein an der Ostfront unter dem Kommando von Oberstleutnant von Plönies. Beide Parteien, die Russen und die Deutschen, haben anscheinend die Kriegshandlungen vorübergehend eingestellt und belauern sich gegenseitig. Von Plönies plant, sein Truppe auf die Höhe der deutschen Linie zurückzuverlegen, denn ihre augenblickliche exponierte Stellung ist zu gefährlich und er hält ein Vorwärtkommen der Deutschen für aussichtslos. Derweil wird der mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnete Vierbein von dem Oberstleutnant zurück in die Etappe geschickt, um schon lange benötigte Funkgeräte zu holen. Gleichzeitig gibt es eine Ablösung in der Führung der Artilleriebatterie, der Asch und Kowalski angehören: Der allseits beliebte und von Plönies nahestehende von Wedelmann wird durch von Witterer ersetzt, der über keine Fronterfahrung,

14 Vgl. Hickethier, S. 236.

15 Vgl. ebd. 241.

aber über Ehrgeiz verfügt: Er möchte sich möglichst unbeschadet ein Eisernes Kreuz verdienen und solange den Fronteinsatz mit Tänzerinnen angenehm gestalten.

Zunächst fällt auf, dass in diesem Film so gut wie kein Krieg stattfindet, obwohl er das Leben an der Front zum Thema hat. Statt aus Kriegsvorbereitungen, besteht der Alltag der Truppe daraus, miteinander Geschäfte zu machen mit Waren aller Art, die zumeist illegal an die Front geschmuggelt oder vom Feind gekauft wurden. Die im Gegensatz zum ersten Teil positiv besetzte Figur Platzek spielt dabei eine zentrale Rolle. Der einstige Schleifer ist nun für die Versorgung der Truppe zuständig. Die Figur ist nicht mehr begriffsstutzig, sondern humorvoll und kumpelhaft. Platzek unterstützt Asch, ist aber gleichzeitig bemüht, in seine eigene Tasche zu wirtschaften. Er repräsentiert einen Typus, der für den Krieg nichts übrig hat, aber geschickt genug ist, um Kapital aus dieser Situation zu schlagen.

Bei dem Intrigenspiel an der Front geht es bald darum, die Pläne des Kriegstreibers von Witterer zu vereiteln. Einerseits provoziert er durch unmotivierter Kanonaden einzelner russischer Soldaten feindliches Gegenfeuer. Andererseits plant er, seine Position auszunutzen, um eine relativ unbedarfte junge Tänzerin zu verführen. Neben Asch und Kowalski spielt Platzek eine zentrale Rolle bei der Vereitelung seiner Machenschaften. Der vom Saulus zum Paulus gewandelte Platzek ist trotz seiner opportunistischen, ökonomischen Motive ein Sympathieträger, weil er seine Fähigkeiten in den Dienst der guten Sache stellt. Seine Funktion ähnelt der des Kochs in manchen Piraten- und Seeabenteuerfilmen: Er ist nicht direkt oder nur selten in Kampfhandlungen verwickelt, aber er versorgt und unterstützt die Mannschaft und hält ihre Moral hoch.

Der gleichfalls aus dem ersten Teil bekannte Schulz hat sich nicht gewandelt. Er ist nun Oberleutnant und Leiter der Versorgungsstelle in der Heimat, wo Vierbein die Funkgeräte beschaffen soll. Aus Neid auf Vierbeins Auszeichnungen versucht er, dessen Auftrag zu sabotieren. Durch die telefonische Intervention des Oberstleutnant von Plönies werden Schulz diesbezügliche Bemühungen jedoch unterbunden, wobei wieder sein Untertanengeist sichtbar wird. Schulz und von Witterer begegnen dem Zuschauer als Emporkömmlinge, die nicht durch ihre Verdienste, sondern aufgrund ihrer Parteizugehörigkeit in ihre Positionen gelangt sind. Um Anerkennung zu bekommen, benötigen sie wirkliche Verdienste, die sie aufgrund mangelnder Fähigkeiten aber nicht erlangen können. Wie im ersten Teil behandeln diese Figuren auch hier ihre Untergebenen nach dem Treitmühlenprinzip, um damit Minderwertigkeitskomplexe und Frustration zu kompensieren. Es wird also das bereits bekannte Stereotyp des Untertanen in Soldatenuniform bemüht. Dieser Stereotyp des nationalsozialistischen Mitläufers wird konterkariert durch Asch und den Befehlshabenden von Plönies. So wie Schulz in seinem Kasernenhof aus der Erniedrigung von anderen Befriedigung zieht, versucht von Witterer an der Front auf Kosten anderer zu Ruhm und Anerkennung zu gelangen. Asch und von Plönies repräsentieren dagegen Selbstlosigkeit und Ehrbarkeit, darüber hinaus hält insbesondere der Oberstleutnant den Krieg und das politische System in Deutschland für falsch.

In der Auseinandersetzung mit Schulz kann Vierbein auf ein Netzwerk seines Oberstleutnants zurückgreifen, das, wie von Plönies selbst, pazifistisch und anti-nationalsozialistisch eingestellt ist. Dieses Netzwerk scheint sich vor allem auf die Offiziersränge zu erstrecken und seine Darstellung und Reichweite im Film erweckt den Eindruck, große Teile der Armeeführung seien gegen den Krieg und gegen Hitler gewesen; die schwarzen Schafe Schulz und von Witterer tummeln sich bezeichnenderweise auf relativ niedrigen Rängen. In o8/15 wird daher nicht der «Landser-Mythos» kolportiert, der sich später etwa in HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? findet und lautet, der einfache Landser sei nur Befehlsempfänger, unpolitisch und daher eigentlich schuldlos gewesen, während die Kriegsschuld bei den höheren Offizieren, der Generalität und der Partei zu suchen gewesen sei. Die starke Emotionalisierung der Zuschauer zugunsten pazifistischer Soldatenfiguren, allen voran der mit allen Wassern gewaschene, einer humanistischen Moral verpflichtete Asch und der väterliche Plönies, und die deutliche negative Attribuierung der wenigen Übeltäter ist vielmehr geeignet, den Eindruck zu vermitteln, das Militär sei insgesamt frei von der nationalsozialistischen Doktrin gewesen. Das ist eine weitreichendere Entschuldung als sie sich in anderen Kriegsfilmern der 1950er Jahre findet. In anderen Filmen werden oftmals einzelne Figuren entgegen den historischen Tatsachen zu heroischen Kriegsgegnern stilisiert, etwa in CANARIS (1954) von Alfred Weidenmann, wo O.E. Hasse, der von Plönies spielt, auch den titelgebenden Protagonisten verkörpert. In Weidenmanns Film verleiht Hasse seiner Figur gleichsam etwas Fürsorgliches und Väterliches; wie Oberstleutnant von Plönies so verfügt auch Admiral Canaris über ein Netzwerk unter den Militärs, das sogar bis zu den Attentätern des 20. Juli reicht.

Die Besetzung mit demselben Schauspieler unterstreicht die Ähnlichkeit dieser beiden militärischen Widerstandsfiguren mit den markanten Eigenschaften von Ruhe, Gelassenheit, Kultiviertheit, Fürsorge und moralischer Integrität. Sie sind geeignet, in noch höherem Maß Vertrauen hervorzurufen als es der gewiefte Asch bereits im ersten Teil der Filmreihe getan hat. CANARIS und der zweite Teil von o8/15 entwickeln über diese Offiziersfiguren den Mythos, trotz allem habe es Persönlichkeiten gegeben, die durch ihren Charakter und ihren Einfluss die Ordnung aufrechterhalten und die Humanität hoch halten konnten. Ihre väterliche und beruhigende Art mag eine Art emotionalen Schirm um die Zuschauer der 1950er Jahre gelegt haben, der aus der Illusion bestand, selbst zu der Familie der Guten dazugehört zu haben, denn schließlich wurde den Nationalsozialisten tatsächlich das Handwerk gelegt. Wie die Forschung zur Oral-History der letzten Jahre nahelegt, haben sich damalige Zeitzeugen gerne als Pazifisten und als Anti-Nationalsozialisten gesehen, auch wenn sie direkt in das Regime verstrickt waren.¹⁶

16 Vgl. etwa Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, Harald Welzer: *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M. 2002.

Durch von Plönies bekommt der zweite Teil von 08/15 gegenüber dem ersten eine neue Qualität und das Militär über die Entschuldungsstrategie hinaus eine andere Bedeutung. Während im ersten Teil noch das emotionale Band der Freundschaft beschworen wurde, wird die Armee im zweiten Teil durch eine familienähnliche Struktur gekennzeichnet, die wesentlich durch die Vaterfigur des Oberstleutnants getragen wird. Auf sprachliche und strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Familie und der Armee heben Kriegsfilme gerne ab, wie etwa die Serie *BAND OF BROTHERS* (USA 2001), aber auch der deutsche Begriff ‚Waffenbrüder‘ suggeriert dies. Wenn man sich auf diese Lesart einlässt, dann lassen sich von Weidenmann, Asch, Kowalski, Vierbein und entfernt auch Platzek als Kinder im übertragenen Sinne deuten, die von ihrem ‚Vater‘, von Plönies, belehrt, unterstützt und beschützt werden. Das emotionale Band zwischen den Figuren Asch, Kowalski und Vierbein ist stärker und aus Kameraden sind so etwas wie Brüder geworden. Daher wird es von den Figuren besonders tragisch genommen, als Vierbein von Witterers Sucht nach Auszeichnungen und Anerkennung zum Opfer fällt. Denn von Witterer befiehlt Asch, Kowalski und Vierbein, die näher rückenden russischen Panzer mit ihm aufzuhalten, obwohl die eigenen Truppen bereits auf dem Rückzug sind. Während der Oberleutnant angesichts der Übermacht jedoch feige flieht, wird Vierbein von einem Panzer getötet. Asch und Kowalski finden bei der Leiche ihres Kameraden bzw. ‚Bruders‘ schließlich einen Liebesbrief, der an seine Verlobte, Aschs Schwester, gerichtet ist und einen deutlichen pazifistischen Grundton besitzt. Dazu wird aus dem Off das Lied *DER GUTE KAMERAD* nach einem Gedicht von Ludwig Uhland gespielt.

Diese Sequenz, von dem Beschuss der Panzer bis zu Vierbeins Tod, ist eine der wenigen direkten Darstellungen von Kriegshandlung im Film. Die scheinbar aussichtslose Situation der Soldaten im Kampf gegen die anonymen Panzer ist darauf angelegt, die Hoffnung hervorzurufen, sie mögen es trotz allem irgendwie schaffen. In dieser emotional aufgeladenen Szene ist der brutale und sinnlose Tod Vierbeins und das Verlesen des Briefes als eine Art Vermächtnis angetan, starke Antipathien gegen den Krieg als solchen zu wecken, besonders im Zusammenhang mit der Erinnerung an die eigenen verlorenen Söhne oder Geschwister, die dem Publikum der damaligen Zeit noch präsent gewesen sein dürfte.

Die Emotionalisierungsstrategien in 08/15 – II. TEIL befördern zwei aufeinander aufbauende Tendenzen. Auf der einen Seite wird der familiäre Zusammenhalt unter einer souveränen Vaterfigur als Wert betont, der das Individuum vor schlechten Einflüssen, speziell nationalsozialistischen schützt. Außerdem sind die als Nationalsozialisten gekennzeichneten Figuren Einzelgänger, wie von Witterer, oder ihre Familie ist dysfunktional, wie bei Schulz. Beide Figuren haben keinen Zugang zur Armee als Familie, die durch von Plönies, Asch etc. repräsentiert wird, weil ihnen deren Anerkennung versagt bleibt. Das familienähnliche Netzwerk des Oberstleutnants dagegen ist weitverzweigt und funktional, besonders soweit es die Protagonisten, also seine ‚Söhne‘ anbelangt. Diese haben beispielsweise keine Probleme mit ihren Frauen, ja, Vierbein fungiert sogar als Gesprächspartner und Tröster für

die Gemahlin von Schulz. Von Plönies selbst hat keine Frau, er scheint eher metaphorisch mit dem Vaterland verheiratet zu sein. Insofern fallen das Fehlen der Mutter und die männlich dominierte, patriarchalisch geprägte Struktur der Soldaten-Familie auf. Eine Struktur, die in Kombination mit dem Frauenbild des Films vor dem Hintergrund der Familienpolitik in den 1950er Jahren eine bestimmte Wirkung erzielt haben dürfte.

In der Nachkriegszeit und auch in den 1950er Jahren hatte die Familie wichtige soziale Funktionen. Zunächst stellte sie eine der letzten intakten Institutionen dar, in der die Menschen nicht nur Geborgenheit und Sicherheit fanden, sondern auf die sie sich auch verlassen konnten.¹⁷ Direkt nach dem Krieg hatten zunächst die Frauen bzw. die Mütter eine tragende Rolle in der Familie, die Männer waren vielfach gefallen, in der Gefangenschaft oder traumatisiert. In den 1950er Jahren wurde jedoch eine aktive Familienpolitik betrieben und die berufstätige, selbstständige Frau irritierte dabei.¹⁸ Der Film kolportiert eine Stärkung der Vaterrolle, die als familiäre Führungsfigur auftritt und in erster Linie über Söhne verfügt. Diese haben wiederum Freundinnen, die aber alles andere als selbstständige Frauen darstellen. Die Geschlechterrollen sind vielmehr klassisch verteilt, was paradoxerweise bei Oberleutnant Schulz und seiner Frau besonders deutlich wird: Er gibt zwar oft eine lächerliche Figur ab und sie ist notorisch unbefriedigt, dennoch ordnet sie sich ihm letztlich unter und fügt sich in ihre Rolle als Hausfrau, wenn auch widerwillig. Die Männer sind die Träger der Handlung, außerdem sind sie die wesentlichen Objekte der Anteilnahme. Die Frauen fungieren als Unterstützerinnen und als Objekte, die von den rücksichtslosen Nazis bedroht, von den ritterlichen Anti-Nationalsozialisten wiederum geschützt werden. Insofern unterstützt der Film die emotionalen Bande der Familie, die besonders durch den Tod Vierbeins strapaziert werden. Männlichkeit wird reinstalliert¹⁹ und es wird klar differenziert zwischen unritterlichen und letztlich unmännlichen Nazis, deren Familienstrukturen defekt sind, und dem Protagonistenensemble des Films, die mit Hilfe der Vaterfigur und auf Grundlage ihrer starken Bande die Krise meistern können. Der Film liefert durch seine familienähnlichen Muster das Bild einer strukturellen Einheit, die nicht nur den angeblichen Kern des Widerstandes bildete, sondern auch den Wiederaufbau garantieren sollte.

Die pazifistische Grundhaltung im Film, die sowohl von den Figuren verkörpert wird – allen voran von Plönies –, aber auch durch Ereignisse wie den sinnlosen Tod Vierbeins transportiert wird, läuft der offiziellen Linie der Regierung Adenauer entgegen, ist aber unmittelbar mit der abgebildeten Familienstruktur verknüpft

17 Vgl. Ingrid Langer: Die Mohrrinnen hatten ihre Schuldigkeit getan... Staatlich-moralische Aufrüstung der Familien. In: Dieter Bänsch (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen 1985, S. 108–131, hier 108.

18 Vgl. Langer: S. 122 f.

19 Vgl. dazu: Uta G. Poiger: Krise der Männlichkeit. Remaskulisierung in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften. In: Klaus Naumann (Hrsg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 227–267.

und stark emotional aufgeladen. Während der erste Teil der 08/15-Trilogie nur ein indirektes politisches und gesellschaftliches Statement erkennen ließ, verfügt dieser zweite Teil über genügend Elemente, die in ihrer Lesart eindeutig und im Unterschied zu der restlichen komödienhaften Handlung dramatisch zugespitzt sind. Die pazifistische Bedeutungsebene des Films wird durch Aussagen und Handlungen der Figuren systematisch aufgebaut und findet ihren emotionalen Höhepunkt bei Vierbeins Tod, der emotionsbesetzt die Erinnerung an die Opfer des Zweiten Weltkrieges wachruft. Im Unterschied zum ersten Teil dominieren in diesem Film nicht die Elemente des Schwanks, sondern es gibt gegen Ende eine deutliche dramatische Wendung. Der aus dieser Wendung resultierende pazifistische semantische Gehalt des Films dürfte weniger bei den Befürwortern, sondern eher bei den Gegnern der Pariser Verträge von 1954/55 auf fruchtbaren Boden gefallen sein, die gegen einen Beitritt zur NATO und auch gegen die Stationierung von West-Alliierten Truppen in der damaligen BRD waren.²⁰ Anders ausgedrückt, dieser Film ließ sich im Deutschland der 1950er Jahre nicht besonders gut politisch funktionalisieren.

08/15 - IN DER HEIMAT

Der dritte Teil der Trilogie setzt in etwa dort an, wo der zweite Teil schließt, der Krieg ist verloren und Deutschland wird sukzessiv von den Alliierten besetzt. Wie in den beiden Vorgängern sind die eigentlichen Feindbilder auch hier nicht die gegnerischen Mächte, sondern die Feinde in den eigenen Reihen: zwei NS-Kriegsverbrecher. An dieser Stelle soll jedoch nicht die vordergründige Handlung im Fokus stehen, bei der es zunächst um die Verfolgung und gerechte Bestrafung dieser beiden Übeltäter geht, sondern der letzte Teil des Films. Als die Amerikaner die Stadt bereits besetzen, lässt von Plönies einen der beiden Kriegsverbrecher wegen Mordes hinrichten, um ihn einem gerechten Urteil und nicht der Jurisdiktion der Besatzungsmacht zu überantworten. Als Folge wird der Generalmajor von den Amerikanern als Kriegsverbrecher betrachtet und inhaftiert. In dem alliierten Gefangenlager befinden sich bereits der andere gesuchte Mörder und der aus den Vorläuferfilmen bekannte Schulz.

Dieser letzte Teil von 08/15 thematisiert die Nachkriegspolitik der USA und demonstriert seine Kritik daran am Nukleus des Gefangenlagers. Während der in den Augen von Asch, Kowalski oder Platzek unschuldige von Plönies freiwillig im Lager auf einen wahrscheinlich relativ strengen Richtspruch warten muss, wird Schulz von den Amerikanern erst zum Leiter des Lagers befördert und am Ende des Films, auf Bestreben seiner Frau, sogar zum Bürgermeister der Stadt ernannt. Ebenso schafft es der Opportunist Platzek zum offiziellen Versorgungsleiter – natürlich

20 Vgl. Michael Geyer: Der Kalte Krieg, die Deutschen und die Angst. Die westdeutsche Opposition gegen Wiederbewaffnung und Kernwaffen. In: Klaus Naumann (Hrsg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 267–319.

um zunächst seine eigenen Taschen zu versorgen. Die Nachkriegsordnung und ihre Folgen, insbesondere die Westbindung werden in Frage gestellt, wenn Asch und Kowalski am Ende des Films zunächst feststellen, es wird alles so weiterlaufen wie bisher, 08/15 eben, und dann konstatieren, ihr Typ würde nicht mehr gebraucht.

Dieser Teil der Trilogie ist wesentlich ernsthafter und dramatischer gestaltet als die beiden Vorläufer. Er bindet die Zuschauer zunächst in die Verfolgung der beiden NS-Verbrecher ein, wo es darum geht zu verhindern, dass diese unerkannt in den Nachkriegswirren untertauchen können. Im Vergleich zu diesen beiden ›Täter-Figuren‹ wirkt etwa Schulz relativ harmlos, trotzdem wirkt es empörend, dass der sympathische Patriarch von Plönies im Gefängnis bleiben muss, während Nationalsozialisten Persilscheine bekommen und in Amt und Würden gesetzt werden. Der Film macht an dieser Stelle eine *pars pro toto*-Relation auf, wobei Schulz für die vielen Parteigänger steht, die durch die amerikanische Nachkriegspolitik entschuldigt und alimentiert wurden. Es wird also darauf hingewiesen, dass die nationalsozialistischen Strukturen und Personen weder beseitigt noch aufgearbeitet sind.

Fazit

Der serielle Charakter der Trilogie 08/15 ermöglicht einen filmischen Durchgang durch einige militärische Aspekte des Nationalsozialismus von Kriegsbeginn bis Kriegsende. Der Grundtenor der Filme ist ein doppelter, es darf nie wieder Krieg geben und nie wieder ein Regime wie das nationalsozialistische. Tatsächlich zeigen diese Filme aber auf, inwiefern die Strukturen, die den Nationalsozialismus begünstigt haben, in der Bevölkerung verankert sind. Dabei wird kein Psychogramm der Täter und der Mitläufer entwickelt, die Ursachen und ihre Wirkungen werden stereotyp und holzschnittartig beleuchtet und sind in eine größtenteils verharmlosende, dem Militärschwank verpflichtete Handlung eingebettet. Die Gegensätze auf der Figurenebene zwischen der militärischen Familie um von Plönies und Asch sowie den Figuren Schulz oder von Witterer verteilen durch ihre Schwarz-weiß-Zeichnung die Möglichkeiten der emotionalen Anteilnahme trennscharf, wodurch es sowohl für ein heutiges als auch für ein zeitgenössisches Publikum auf der affektiven Ebene schwierig sein dürfte zu akzeptieren, dass etwa Vierbein stirbt oder von Plönies in Gewahrsam genommen wird, während den meisten Nationalsozialisten in keinem der drei Filme etwas geschieht, sondern einige am Ende sogar als Gewinner dastehen.

Dieser kritische Unterton der Filme, besonders des zweiten und dritten Teils, wird zwar durch eine Handlung verdeckt, die den Krieg manchmal als eine Art Spiel erscheinen lässt, ermöglicht aber dennoch eine kritische Reflexion über eine strukturelle Kontinuität, die von 1933 bis in die 1950er Jahre und darüber hinaus reicht. Damit wird in diesen Filmen bereits eine rudimentäre Form von Aufarbeitung betrieben, die jedoch konterkariert wird, indem die Nazis als Einzelpersonen erscheinen, während der Eindruck erweckt wird, das Gros des Militärs und auch die Zivilbevölkerung seien gegen den Krieg und die Partei gewesen. Andererseits

verklären die 08/15-Filme auch nicht Einzelpersonen zu Helden des Widerstandes, die Protagonisten sind eher damit beschäftigt, das Schlimmste zu verhindern. Schließlich bieten sie einen zweifelnden Ausblick auf die Zukunft mit der Prognose, dass sich nichts wesentlich ändern wird. Erst 1967 kommen Margarete und Alexander Mitscherlich zu der Diagnose, dass in Deutschland ein Mangel an Schuld-
bewusstsein herrsche und die affektive Bindung der Bevölkerung an die Person Hitler nach wie vor ungeklärt sei.²¹ Die 08/15-Filme arbeiten mit der emotionalen Situation der Bevölkerung Deutschlands in den 1950er Jahren: Sie laden zur affektiven Zerstreuung und zur Unterhaltung ein, wobei die Tragik, die Schuld und die Verluste des Krieges zunächst im Schwank ihre Bedeutung verlieren. Gleichzeitig sprechen sie aber auch die verdrängte Vergangenheit an, den plötzlichen Kulturverlust einer ganzen Nation, die Partizipation am Nationalsozialismus aufgrund des Dranges nach Aufwertung der persönlichen und nationalen Bedeutung, die Opfer des Krieges und die unausgesprochene Kontinuität nationalsozialistischer Strukturen und Personen. Diese kritischen Bedeutungsebenen, die zum Teil sicher nicht in das politische Konzept Deutschlands gepasst haben werden, sind neben dem Unterhaltungsangebot dieser Filme unübersehbar präsent und sie bewirken, dass die 08/15-Trilogie zwischen dem Ansatz einer Gesellschaftskritik und der für die damalige Zeit typischen Verklärung der Vergangenheit oszilliert.

21 Vgl. Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967.

Von Verfremdung zur Vergötterung: MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936/1954)

Remakes in den 1950er Jahren

Remakes sind in der internationalen Filmgeschichte ein übliches Phänomen. Technische Innovationen sowie kulturelle, räumliche oder zeitliche Adaptionspotentiale machen die Wiederverfilmungen bereits realisierter, zumeist publikumswirksamer Filme prinzipiell in allen Epochen der Filmgeschichte attraktiv.¹ Die Remake-Produktion der 1950er Jahre ragt – ähnlich wie schon 20 Jahre zuvor die Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm – mit dem sich etablierenden Farbfilm und den filmpolitischen Veränderungsprozessen heraus. In deutscher Filmgeschichte einmalig ist zunächst die Quantität von Remakes in dieser Zeit. Einzigartig ist sie aber vor allem durch ihren Rückgriff auf die frühen Tonfilme der Weimarer Republik als auch des Nationalsozialismus in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Dimension vor dem Hintergrund eines Wiederaufbaus von Gesellschaft und Film. Obwohl es sich um ein umfangreiches Filmkorpus handelt, tauchen Remakes in der Forschung zum Kino der Adenauer-Zeit allenfalls am Rande auf.

Dieser Aufsatz nähert sich den Remakes der 1950er Jahre auf zwei Ebenen an: Erstens soll das Gesamtphänomen in Zahlen und Fakten in einer eher allgemeinen filmhistorischen Beschreibung vorgestellt und differenziert werden. In der anschließenden vergleichenden Analyse der nahezu textidentischen Filme MÄDCHENJAHRE EINE KÖNIGIN (1954/1936) werden die Spezifika des Remakes deutlich.

Skizze: Remakes in den 1950er Jahren

Im Kino der Adenauer-Zeit lassen sich über 150 Remakes von Tonfilmen aus der Zeit vor 1945 ermitteln. Die exakte Zahl der Remakes hängt eng mit der Definition des Begriffs für ein derart umfangreiches Filmkorpus zusammen. *Remake* meint hier zunächst nach einem von Katrin Oltmann eingegrenzten filmtheoretischen Begriff «all diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (des weiteren als <Premake> bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen.»² Am Gesamtma-

1 Für die Remake-Produktionen auf dem US-amerikanischen Markt in den 1950er Jahren vgl. Karin Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930–1960*. Bielefeld 2008, S. 61ff.

2 Oltmann, S. 26. Die Autorin gibt einen bis dato gültigen und gründlichen Überblick über den Forschungsstand zum Remake-Phänomen, vgl. Oltmann, S. 79–94.

terial zeigt sich aber, dass die Varianzen der Filme in Bezug auf die *story* erheblich sind. Sie reichen von weitreichenden Übernahmen der Dialoge und Kameraeinstellungen (u.a. 1A IN OBERBAYERN 1936/1955) bis zu vollkommen absenten innerfilmischen Anknüpfungspunkten bei Bezugnahme auf die gleiche literarische Vorlage (u.a. WALDWINTER 1936/1955). Ein urheberrechtliches Kriterium trägt aufgrund der im Zweiten Weltkrieg vernichteten Aktenbestände der Ufa-Film-GmbH (UFI) und anderer Filmfirmen vor 1942 kaum. Während die filmtheoretischen Überlegungen zum Remake-Begriff Literaturverfilmungen stets problematisieren,³ möchte ich rezeptionsgeschichtlich mit Blick auf den relativ kurzen zeitlichen Abstand – sowie die rege Reprisen-Auswertung von NS-Filmen in den 1950er Jahren – für einen eher umgangssprachlichen Begriff plädieren, welcher grundsätzlich Operetten- und Literaturverfilmungen mit einschließt.

Die Remake-Produktion der 1950er Jahre durchquert alle Genres des populären Unterhaltungskinos vor 1945: Komödien und Schwänke, Musikfilme von der Tonfilmoperette bis zur Musikerbiographie, Melodramen und Heimatfilme. Sie bedient sich der äußerst populären filmischen Vorlagen ebenso wie der fast vergessenen «kleinen Produktionen».⁴ Einige Remakes führen in den 1950er Jahren die Filmerfolgslisten an, andere floppen in der Film-Fülle. MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN etwa ist eines der wenigen Remakes, das sein Premake in filmhistorischer Perspektive kassierte.

Zwischen 1949 und 1961 bestreiten Remakes kontinuierlich mindestens 10% der Gesamtfilmproduktion in der BRD und entwickeln sich quantitativ weitgehend parallel zu ihr: Mitte der 1950er Jahre erreichen sie ihren Höhepunkt und sinken zum Ende des Jahrzehnts rapide ab. Anfang der 1960er Jahre werden dann auch nur noch vereinzelt Remakes gedreht. Hinzu kommen noch die österreichischen Filme, die auf dem deutschen Markt ausgewertet werden.⁵ Auf den ersten Blick erscheint die Remake-Produktion vor dem Hintergrund des Wiederaufbaus einer nunmehr privatwirtschaftlichen, lokal agierenden Filmwirtschaft, in der im Laufe des Jahrzehnt die Verleiher immer stärkeren Einfluss geltend machen können,⁶ primär als Aufgreifen bewährter Unterhaltungsfilm und der damit verbundenen Gewinnsicherung. Ein genauerer Blick auf die Akteure zeigt jedoch, dass es über-

3 Michael Schaudig etwa betont das Urheberrecht als wichtiges Remake-Kriterium, definiert dann paradox die Literaturverfilmung nur als Remake, wenn sie «ausdrücklichen filmästhetischen und/oder dramaturgischen Bezug zu einer früheren Verfilmung nimmt», vgl. Michael Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake. In: ders. (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München 1996, S. 277–308, hier: S. 308.

4 Einige populäre Beispiele sind: DREIZEHN STÜHLE/DAS GLÜCK LIEGT AUF DER STRASSE (1938/1957), FERIEN VOM ICH (1934/1952), MUTTERLIEBE/DAS LICHT DER LIEBE (1939/1954).

5 1954 und 1955 etwa kamen insgesamt 33 österreichische Produktionen in die deutschen Kinos, vgl. Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft (Hrsg.): *Filmstatistisches Taschenbuch 1957*. Wiesbaden 1957, S. 15. Darunter waren mindestens 10 Remakes.

6 Ausführlich dazu: Annemarie Schweins: *Die Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft*. Berlin 1958.

wiegend finanzstärkere Produzenten sind, die Remakes drehen.⁷ Grund dafür mag die juristische Situation sein: Es gibt bis 1965 in Deutschland kein einheitliches Film-Urheberrecht, aber es kennt dennoch einen «gutgläubigen Rechtserwerb».⁸ Und so changierte jeder Remake-Produzent etwa zwischen Autoren-, Bearbeiter-, Urheber- und Musikrechten. Die Vorgängerfilme waren so keineswegs allesamt ohne *copyright*, was auch die Prozesse um Filmrechte in der Dekade spiegeln.⁹ Ein Remake konnte den Produzenten so ein durchaus kostenintensives Nachspiel einbringen – zusätzlich zum schlechten Ruf in der Filmkritik.

Bereits in den zeitgenössischen Kritiken tauchen der Remake-Begriff und die Abwertung der Filme auf. Die Hauptargumente sind ästhetischer Natur, problematisiert wird zumeist die fehlende Originalität. In den positiven Remake-Kritiken kommt entsprechend «mehr als nur Remake» zum Tragen, das etwa DUNJA (1955, R: Josef von Baky) attestiert wurde.¹⁰ Die Produktion der Sascha-Film GmbH., im Zuge derer der Ufi-Filmvertrieb auf seine Rechte verzichtete und sich mit 10% am Produzentengewinn und einer Garantiesumme von 50.000 DM beteiligen ließ,¹¹ belegt ferner vorzüglich, dass der deutsch-österreichische Film in der Zeit keineswegs nur ökonomisch oder auf der Ebene der Filmschaffenden vernetzt war: DUNJAs Rezeption als «erste[r] deutsche[r] Film, der in Israel lief»¹² spiegelt die anhaltende Wahrnehmung eines umfassenden deutschen Filmmarkts in In- und Ausland – trotz der Brüche und Spezifika der nationalen Filmgeschichten.

Die allgemeine Abwertung des Remakes schreibt die filmhistorische Forschung zum Adenauer-Film fort, die durch die Filmkritik rund um das Oberhausener Manifest 1962 zeitnah einsetzt:

«Eine deutsche Kinosaison ohne Remake ist undenkbar. Zwar hat dieser Wiederholungseifer nicht in jedem Fall verbrecherische Züge. [...] Solange es nur darum geht, die in einem Stoff liegenden Unterhaltungswerte ständig neu zu aktivieren, ist das Remaken zwar langweilig, richtet aber keinen Schaden an. Manchmal wird sogar ein Schaden dadurch verhindert – denn solange die Arbeitskraft gewisser Filmkünst-

7 Exemplarisch die Statistik bis zum Verleihjahr 1955/56: 1953–1955 etwa stellte die Berolina 8 oder die Peter-Ostermayr-Film 4 Remakes her, vgl. *Filmstatistisches Jahrbuch 1955/56*, S. 18–35. Ostermayr besaß die Verfilmungsrechte der Ganghofer-Romane und hatte sich mit dem ULC 1949 wegen der NS-Reprisen-Auswertung verglichen, vgl. BArch R 109 I, 4388.

8 Vgl. u.a. Georg Roeber: Rechtsfragen der Wiederverfilmung nach dem jüngsten Stande der Rechtsprechung. In: *Film und Recht*, Nr. 10, 1957, 1. Jg., S. 3–8, hier: S. 3.

9 Vgl. u.a. Gerda Krüger-Nieland: Die Rechtssprechung des Bundesgerichtshofes in Filmsachen. In: *UFITA*, Nr. 32, 1960, S. 148–169. Andererseits galt durch die zahlreichen Film-Firmeninsolvenzen der 1930er Jahre durchaus, dass ohne Rechte-Fordernden keine Konsequenz bei Wiederverfilmung drohte.

10 Vgl. u.a. Gerd Schulte: Auch ohne George ein großer Erfolg. In: *Die Welt*, 27.12.1955. Die Beurteilungen reichen bei DUNJA von Euphorie (Ernst Veit: Dunja. In: *Film-Echo*, 24.12.1955) bis Skepsis (Dunja. In: *Film-Dienst*, 7.1.1956).

11 Schreiben vom 22.6.1955, vgl. BArch R 109 I, 3441 und Vereinbarung, vgl. BArch R 109 I, 2718.

12 Der erste deutsche Film, der in Israel lief. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 4.10.1957.

ler an diese unverfänglichen Aufgaben gebunden ist, sind sie an der Bearbeitung verfänglicher Themen verhindert. [...] Es gehört in der Tat zu den überheblichsten Bizarrerien unseres Filmbetriebs, den Remake-Ehrgeiz bis auf die glanzvollsten Meisterwerke auszudehnen – wo man doch mit ein bisschen Besonnenheit schon erkennen könnte, daß nicht einmal ein Remake von *Mädchen in Uniform* das werden kann, was der Film von Leontine Sagan war, ja, daß selbst Wiederverfilmungen von alten Erfolgen wie *Der Kongreß tanzt* und *Alraune* weit unter dem Rang der Originale bleiben müssen.»¹³

Diese zeittypische Einbettung der Remake-Diskussion in Fragen der ästhetischen Qualität und Originalität verdeckt die politische Dimension,¹⁴ die allenfalls noch im Argument der Personalkontinuitäten impliziert erscheint. Interessant ist, dass sich trotz einer langen deutschen filmsoziologischen Tradition kaum Differenzierungen zwischen den Produktionszeiten der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus finden lassen. Die filmhistorische Forschung knüpft daran zunächst an und verwendet Remakes allenfalls illustrativ als Argument der Kontinuität. Erst in aktuelleren Publikationen wird die Verbindung des 1950er Jahre-Films zu seinen historischen Vorgängern deutlicher differenziert.

Gerade Remakes von NS-Filmen machen die Ambivalenzen der Verbindung des 1950er Jahre-Kinos analysierbar. Auf der personellen Ebene gesellt sich zur Kontinuität der Filmschaffenden die Rezeptionsgeschichte. Der Kinofilm als bilderstiftendes Leitmedium einer Unterhaltungskultur, das erst gegen Ende des Jahrzehnts u.a. durch das Fernsehen als auch durch die Veränderungen in der Publikumsstruktur massiv an Relevanz einbüßt, spiegelt in seinen Transformationen nicht nur spezifisch deutsche filmhistorische und gesellschaftliche Prozesse. Remakes von NS-Filmen als ‚Trümmer‘ einer problematisch und zuweilen obsolet gewordenen Filmgeschichte ermöglichen die Problematisierung von Linien und Brüchen am Material. Die Reprisen-Auswertung in der Zeit mag die konstanten Unterhaltungsbedürfnisse bis Mitte des Jahrzehnts spiegeln, die das Fernsehen dann aufgreifen wird. Die Remake-Produktion verdeutlicht darüber hinaus die Ambivalenzen zwischen Anknüpfungen und filmischen Neu-Inszenierungen – auch Transformationen gesellschaftlicher Diskurse im Publikumskino der Zeit. So zeitigen diese Filme gewissermaßen zwei Untersuchungsperspektiven: Diachron können die diskursiven und filmästhetischen Transformationsprozesse untersucht werden. Im Rahmen dieser Analyse aber soll der Vergleich mit dem Vorgängerfilm eher synchron die Spezifika eines 1950er Jahre-Films sichtbar machen.

13 Joe Hembus: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961, S. 95f.

14 Vgl. auch Friedrich P. Kahlenberg: Film. In: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main 1989, S. 464–512, hier S. 482.

MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1954)

1951 rangierte in einer Allensbacher Umfrage, wann es Deutschland im 20. Jahrhundert am besten ergangen sei, das Kaiserreich vor 1914 für 43% der befragten Bundesbürger gleich nach der NS-Vorkriegszeit (44%).¹⁵ 1953 avancierte die Krönung der britischen Queen Elizabeth II. zum medialen Großereignis. *Der Spiegel* bemerkte über die *live*-TV-Berichterstattung: «Zum ersten Mal in der Geschichte sahen Millionen Menschen in ihrer guten Stube den mittelalterlichen Pomp und Prunk einer Krönung.»¹⁶ Im gleichen Jahr verfeinerte der britische Dokumentarfilm *A QUEEN IS CROWNED* (1953, Regie: C. Knight) die Inszenierung für die europäischen Kinos. Monarchie-Inszenierung kann so zunächst als ästhetischer Fluchtpunkt gedeutet werden, die freilich ohne politische Konsequenzen war.¹⁷ In diesem gesellschaftlichen und medialen Umfeld eröffnet nun *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN*, über die «Großmutter von Europa», die Welle der Monarchie-Spektakel in Agfacolor auf den Leinwänden der 1950er Jahre.¹⁸ Produziert wird er unter der Regie und nach dem Drehbuch Ernst Marischkas von seiner Firma Erma-Film in den Wiener Sievering-Ateliers und in der Umgebung Wiens. Das Drehbuch entstand bereits Mitte der 1930er Jahre nach einem einst zeitgenössischen Bühnenstück von Sil-Vara (alias Geza Silberer), aus dem es jedoch lediglich den Stoff und eine Reihe von Gags übernimmt. Das fünf-aktige Lustspiel bleibt insgesamt näher an den historischen Personen des Hofes und verhandelt ironisch die politischen «Mädchenjahre», erst im letzten Akt die Begegnung Alberts und Viktorias im Schloss.¹⁹

Am 16.12.1954 feiert der Film im Herzog-Filmverleih seine deutsche Uraufführung in Köln, am 28.12. 1954 in Wien. Prämiert wird er von der Filmbewertungsstelle als «wertvoll». Er belegt auf der Erfolgsliste des Jahres 1955 nach *o8/15* (Regie: P. May) und *DER FÖRSTER VOM SILBERWALD* (Regie: A. Stummer) den dritten Platz und läuft ebenso erfolgreich in den österreichischen Kinos.²⁰ Spielt dieser Film auch in England, so antizipiert er bereits viele Eigenarten der berühmteren *Sissi*-Nach-

15 Axel Schildt, Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn 2009, S. 131.

16 Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 87 (unter Mitarbeit von Peter Hoff).

17 Monika Wienforth: Monarchie und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik der 1950er Jahre: Die Wahrnehmung der Thronwechsel in Belgien und Großbritannien in der deutschen Presse. In: Thomas Biskup, Martin Kohlrausch (Hrsg.): *Das Erbe der Monarchie*. Frankfurt am Main, New York 2008, S. 138–157.

18 Viktorias neun Kinder heirateten in diverse europäische Fürstenthümer, vgl. Marita A. Panzer: *Englands Königinnen. Von den Tudors zu den Windsors*. Regensburg 2001, S. 249.

19 Sil-Vara: *Mädchenjahre einer Königin*. Berlin 1932.

20 Vgl. Alfred Bauer: *Deutscher Spielfilm Almanach 1946–1955*. München, 1981, Bd. 2, S. 445f. und Klaus Sigl, Werner Schneider, Ingo Tornow: *Jede Menge Kohle. Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit*. München 1986, S.129, Kurt Luger: «Es ist alles irgendwie so vorbeigezogen. Erinnerungen an den Alltag, Medienereignisse und Bilder der Zweiten Republik.» In: Hans Heinz Fabris, Kurt Luger (Hrsg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik*. Wien, Köln, Graz 1988, S. 54.



MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (R: Ernst Marischka, Ö/D 1954) – Krönungszeremonie

folger, die «nach dem Siegeszug von MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN und DIE DEUTSCHMEISTER»²¹ das Bild des österreichischen 1950er Jahre-Films durch den Regisseur und Produzenten Ernst Marischka bis heute prägen – filmhistorisch und im Weihnachtsfernsehprogramm.

Marischkas Entdeckung, Romy Schneider, spielt in ihrer zweiten Filmrolle die junge Viktoria. Bereits in der ersten Sequenz lächelt sie sich unschuldig und mädchenhaft durch die steifen Hofdamen und -regeln. An ihrer Seite spielt ihre Mutter, Magda Schneider, die Baronin Lehzen. Während im Bühnenstück die Baronin weitgehend im Hintergrund bleibt, ist sie hier bereits so angelegt wie in den weiteren Filmen mit Mutter und Tochter Schneider: ein verstehender Ton der Dame gegenüber dem frischen jungen Mädchen, das in der feindlichen höfischen Welt in ihr eine Verbündete hat. Dabei unterstreicht die Konstellation auf Darstellerebene ebenso die Verbindung zur Vergangenheit: Romy Schneider als Tochter Wolf Albach-Rettys blickt auf eine Wiener Schauspielersfamilie sowie auf ein Star-Elternpaar der NS-Zeit zurück.

In der Welt der prachtvoll bunten Herrschaft agiert Rudolf Vogel als George, der bis zum Ende des Films in der Rolle des komischen, steifen und weitgehend

21 Trailer-Text Sissi (1955).



Romy Schneider

schweigenden Dieners brilliert. Onkel Leopold (Fred Liewehr), König von Belgien, belehrt das Mädchen noch vor Amtsantritt: «Religion ist das Wichtigste.» Nachdem Viktoria ihre Mutter (Christl Mardayn) beim verschwörerischen Tête-à-tête mit Sir Conroy ertappt hat, ist ihr Vertrauen erschüttert und die Konstellation des Antritts klar: Viktoria verweigert sich den mütterlichen Weisungen auf

einem Zettel mit «Sir Conroys Schrift», verweist ihn des Schlosses und bestätigt Lord Melbourne (Karl Ludwig Diehl) als Chef ihrer Regierung. Das Papier zerreißt sie – was die Kamera über einen Spiegel einfängt – unauffällig hinter ihrem Rücken. Väterlich probt nun Melbourne mit Viktoria die Antrittszeremonie, bis diese mit einem «Mensch, ich bin ja noch im Schlafrock!» davon eilt. Diese sprachlichen Bezugnahmen zur Gegenwart gibt es bis zum Ende des Films; sowohl von Viktoria als auch von der Baronin und schlussendlich von Albert.

Der erste offizielle Empfang folgt, und der ängstlichen Viktoria verschwimmen die Würdenträger vor Augen, sie lässt das Pergament mit der Rede fallen und beschwört nach einer Schrecksekunde «Da es dem Allmächtigen gefallen hat, mich in dieses Amt einzusetzen, werde ich mein Äußerstes tun, um meine Pflicht gegen mein Land zu erfüllen [...] Und so gelobe ich, das Recht zu schützen und das Glück und Wohlergehen meiner Untertanen zu fördern, ja, das will ich geloben.» Die Versammelten strecken den rechten Arm in die Höhe «Es lebe die Königin!», «God save the queen» setzt orchestral ein. Demütig senkt Viktoria die Augen und hebt dann den nassen Blick. Das pathetisch instrumentierte Musikmotiv, das die staatstragenden Szenen untermalt, muss nicht zwingend als englische Nationalhymne rezipiert werden: Bis 1918 war die Melodie Volkshymne als «Heil dir im Siegerkranz» in Preußen und darüber hinaus auch in anderen europäischen Monarchien.

Nach dieser ersten halben Stunde beginnen die Regierungsgeschäfte im sonnigen Park: Zwischen tollenden Kindern steigt Viktoria im roten Kleid vom Pferd, Lord Melbourne begrüßt und belehrt sie. Sie konferieren später – Viktoria wieder im unschuldigen Weiß – heiter über die Selbstverwaltung der britischen Kolonien, die ihr Melbourne als Sicherung des Empires erklärt: «England bleibt ja doch der reiche Onkel und die Kolonien werden anhänglich sein wie arme Verwandte.» Das lässt sich nicht nur als Ausflug in politische Bildung, sondern ebenso als Hinweis auf die Konsumwelt lesen, die Mitte der 1950er Jahre den bundesdeutschen Film

erobert. Im Anschluss liest Viktoria – in einem Akt der Rebellion gegen Melbournes Weisung – die Zeitungen und befragt aufgebracht ihre Minister. «Die Kinderkrankheit aller Könige: Weltverbesserungswahn», kommentiert Melbourne lakonisch, den er mit «Reformen» und einer baldigen Hochzeit Viktorias zu kurieren gedenkt. Erst jetzt, ab der 50. Minute, beginnt der Liebesfilm.



Happy End (Romy Schneider und Adrian Hoven)

Die Lager am Hof spinnen eigene Pläne für Heiratskandidaten. Melbourne setzt auf Prinz Albert von Sachsen-Coburg. Die skeptische Lehzen lässt sich leicht überzeugen: «Ein Deutscher, Mensch, warum haben Sie das nicht gleich gesagt?» Nur Viktoria will gar nicht heiraten. Die sich daran anschließende Szene offenbart den Grund, ihre Unschuld in Liebesfragen. In Melbournes Justizreform bleibt ihr unklar, was eine Vergewaltigung sei. Wie bereits in der Bühnenvorlage stottert Melbourne: «Vergewaltigung ist etwas – nicht unbedingt Unangenehmes –, das man einer Frau zufügt, ohne dass sie es wünscht.» Sie reagiert schulterzuckend, Melbourne stellt das Gesetz ein Jahr zurück und lenkt das Gespräch auf Albert.²² Es enthüllt sich, dass die Peinlichkeit in den verstrichenen zwanzig Jahren nicht weniger geworden ist, nur dass sie im ironischen Königinnen-Lustspiel in die Regierungsgeschäfte eingebettet war, während sie sich in der Verfilmung ausschließlich auf die Hochzeit bezieht.

Mit Baronin Lehzen will Viktoria nach Paris fliehen, doch wegen eines Unwetters halten sie in Dover. Inkognito quartieren sie sich in einer Herberge ein, in der sie Prinz Albert (Adrian Hoven) und dem ihn begleitenden Professor Landmann (Paul Hörbiger) – ebenfalls inkognito – begegnen. Klassische Operettendramaturgie und gleichzeitig wird die «wahre» Liebe glaubwürdig. Zwar lästert der vermeintliche Student über die Königin als «Stöpsel», aber diese ist nur verwirrt. Sie versteht nichts, keinesfalls die sexuelle Anspielung, die impliziert ist – spätestens als er eine Flasche zur Demonstration ergreift. Anschließend entfalten am Tisch im Schankraum Hörbiger und Vogel die wirklich komischen Szenen des «Lustspiels», in denen der steife Diener sichtlich unwohl alles majestätisch herzurichten sucht und Hörbiger Wein kostet. Die einfachen Gäste bejubeln den Geburtstag der Königin und die

22 Im Stück macht Viktoria daraufhin «ein verdutztes Gesicht und Lord Melbourne freut sich über seine Formulierung», vgl. Sil-Vara II. Akt, 3. Szene, S. 46.

«neuen» Kompositionen des Johann Strauß (Eduard Strauß). Sogar die Baronin und der Professor tanzen, Viktoria und Albert sind in ihren Walzer vertieft. Die Kerze im Wirtshaus ist niedergebrannt, eine Balkonszene zwischen den Verliebten zitiert Shakespeares *Romeo und Julia*, «2. Akt, 2. Szene» (Albert). Der Professor will die Katastrophe verhindern. Er lüftet Alberts Identität und bietet Viktoria Geld für eine sofortige Abreise. Sie nimmt das Angebot glücklich an.

Damit beginnt das Finale der Liebesgeschichte am Hof. Durch den Thronsaal gleitet Viktoria im weißen Tüll mit unendlicher Schleppe. Die Kandidaten von Onkel und Mutter werden ihr vorgestellt. Da endlich eilt Landmann mit Albert die Treppe hinauf. Viktoria und Albert tanzen ihren ersten offiziellen Walzer. Albert, der von Landmann gestisch zur Zurückhaltung gemahnt wird, kränkt Viktoria mit seiner Distanz. Enttäuscht frühstückt sie am Morgen, als Melbourne Albert anmeldet. Die Baronin erklärt, dass Albert ihr keinen Antrag machen kann – nur sie als Königin könne ihre Hand gewähren. Ganz Hausfrau huscht sie nun umher, besorgt wegen der Unordnung am Schloss. George kann keinen ihrer Wünsche erfüllen, da die Zuständigkeiten bei diversen Distrikten des Hofes liegen. Viktoria ist empört ob ihrer Machtlosigkeit. Die Verbesserung der Welt kehrt sich hier in Häuslichkeit. Melbourne indes verabschiedet sich warm von Viktoria, lehnt die Auszeichnung mit dem «Hosenbandorden» ab, weil er die Macht nicht mehr möchte: «Mir genügt es zu wissen, dass ein wenig Wärme für mich in ihrem Herzen glüht.» Diese Glorifizierung des scheidenden Ministers und des Machtverzichts wird als emotionaler Generationenwechsel inszeniert. Melbourne spricht in Sil-Varas Stück die gleichen Worte, aber ihnen voraus gingen die (auch historisch verbürgten)²³ politischen Machtkämpfe mit der Opposition. Endlich betritt Albert den Raum. Die nun rosa bekleidete Viktoria plappert und klagt über die Unordnung. Mit diesem unschuldigen jungen Mädchen wird deutlich jede soziale Ambition ins Zwischenmenschliche verlagert und der «Weltverbesserungswahn» pastellfarben in Liebe versöhnt: Albert sieht seine Chance und schreit George an: «Wenn in einer Viertelstunde kein Feuer brennt, dann schlag ich einen Krach, dass die ganze Bude wackelt.» Viktoria schmilzt endgültig dahin: «Albert, du bist ein Mann.» Als George mit dem befohlenen Holz eintritt, küssen sie sich. Von einer letzten Großaufnahme des Kusses wird abgeblendet.

Neben dem Erfolg beim Publikum, ist auch die Kritik von Film und Hauptdarstellerin begeistert: «Die große überraschende Leistung des Films kommt von der reizenden Romy Schneider [...]».²⁴ Interessanterweise fokussiert die Kritik fast ausschließlich die Liebesgeschichte, die jedoch kaum die Hälfte des Films bestreitet. Ebenfalls ausführlich belobt werden der Regisseur, die Farbgestaltung und die Kameraführung Bruno Mondis, der bereits 1936 an der Kamera stand.²⁵

23 Panzer, S. 245.

24 Mädchenjahre einer Königin. In: *Film-Dienst*, 24.12.1954, Nr. 52, 7. Jg.

25 Vgl. u.a. Mädchenjahre einer Königin. In: *Echo der Zeit*, 23.1.1955, Mädchenjahre einer Königin. In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 15.1.1955.

Interessant ist in Hinblick auf Marischkas folgende Sissi-Trilogie, dass bereits hier die Kritik Momente einer Wiener-Monarchie-Inszenierung betont: «Und damit die Themse, an der sich diese deutsch-englische Begegnung begibt, noch mehr der schönen blauen Donau gliche, sind auch noch Paul Hörbiger als prinziplicher Mentor, Magda Schneider als mütterliche Erzieherin und Fred Liewehr als wienerischer König Leopold von Belgien mit von der Partie.»²⁶ Diese Monarchie-Rezeption deckt sich mit dem Befund für die 1950er Jahre, in der die britische Krönungsfeierlichkeit als transnationale, als «eine Form gesellschaftlich-kultureller Repräsentation» wahrgenommen wurde.²⁷ Für eine solche Deutung spricht neben den Ausstattungen im Schloss und den Schauspielern vor allem die Sequenz in der Kneipe am Abend: Landmann verkostet Wein wie im Heurigen, das Akkordeon spielt und dann ein Walzer. Hans Hellmut Kirst, der 08/15-Autor, erhebt den Film im *Münchener Merkur* zu einem «der charmantesten Beiträge Deutschlands zur Weltgeschichte, die es jemals gegeben – und der Film trifft mitten ins deutscheste Gemüt [...]».²⁸ Er erwähnt den Vorgängerkino – wie die meisten anderen Kritiker auch – aber insgesamt erscheint das eher als Fakt, nicht als Bezugspunkt. Eine Ausnahme ist die *Süddeutsche Zeitung*: «Das Filmchen war schon einmal da – damals ohne Farben und mit Jenny Jugo. Diesmal ist's bunt und mit der Rolle der jungen Queen Victoria plagt sich die reizende Romy Schneider ab; unter Ernst Marischkas Regie müht sie sich redlich, kecke Unbefangenheit mit königlicher Würde zu vereinen. [...] Nett in Nebenrollen sind Paul Hörbiger und Rudolf Vogel; sie haben, was ansonsten fehlt: Charme.»²⁹

MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936)

1936 war England gern gesehener Handlungsort des NS-Unterhaltungsfilms.³⁰ Im gleichen Jahr jährte sich der Todestag der Königin Victoria zum 35. Mal. Das ist sicher ein Grund für die zahlreichen, z.T. übersetzten Publikationen in dieser Zeit.³¹ Der Film wurde nach einem fast textidentischen Drehbuch Marischkas unter der Regie von Erich Engel von der Klagemann-Film GmbH. realisiert und am 28.02.1936 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt.

Bereits seit *WER NIMMT DIE LIEBE ERNST?* (1931) arbeitete der vormalige Brecht-Regisseur Engel mit der Schauspielerin Jenny Jugo als Hauptdarstellerin, die nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als Filmliebling Hitlers und Goebbels'

26 Walter Talmon-Gros: Mädchenjahre einer Königin. In: *Film-Echo*, 8.1.1955.

27 Wienforth, S. 156f.

28 Hans Hellmut Kirst: Mädchenjahre einer Königin. In: *Münchener Merkur*, 24.12.1957.

29 Mädchenjahre einer Königin. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.12.1954.

30 Vgl. Guido Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo. In: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*. Potsdam 2007, S. 6–28, hier: S. 17. Man denke etwa an NS-Abenteuerfilme wie *KAUTSCHUK* (1938). Diese Filme fallen nicht mit dezidiert antibritischer Tendenz auf wie jene ab Kriegsbeginn, vgl. u.a. *DAS HERZ DER KÖNIGIN* (1939/40, R: C. Froelich).

31 Vgl. u.a. Kurt Jagow (Hrsg.): *Queen Victoria*. Berlin 1936, Edith Sitwell: *Victoria*. Berlin 1936.

«den Linksintellektuellen Erich Engel vor dem Zugriff der Mächtigen [schützt], indem sie darauf beharrt, dass ausschließlich er ihre Filme inszenieren darf.»³² Jugo ist im Film keine minderjährige Entdeckung mit berühmten Film-Eltern wie Romy Schneider, sondern ein Star und knüpft so an ihre eigenen Rollen des IT-Girls bis in die Stummfilmzeit an. Folgerichtig erscheint sie als junge Frau, die mit heiterem Eigensinn zwischen den steifen Damen und Herren des Hofes besticht, die dadurch zu komischen Figuren degradiert werden.

Trotz Beibehaltung der Handlung und Dialoge ist es eine grundlegend andere filmische Ausdeutung und das wird bereits in den ersten Szenen evident. Die häkelnden Hofdamen und die Mutter (Olga Limburg) sind verhärmte, strenge Frauen ohne jeden Reiz. Baronin Lehzen (Renée Stobrawa) hebt sich insofern schon durch ihre Freundlichkeit ab, aber hier ist keine Spur der Verschwörung zwischen Victoria und der Erzieherin, die das Remake prägt. Kauzig erscheint Onkel Leopold (Paul Henckels), kein väterlicher Monarch. Vor allem aber spielt Jenny Jugo kein ängstliches Mädchen, sondern temperamentvoll und rebellierend gegen das Korsett der Erwartungen und Etikette. Sie hält den Zettel Conroys (Herbert Hübner) demonstrativ vor der Brust, als sie Melbourne (Otto Treßler) streng verkündet, ihn als Minister zu behalten. Erst dann zerreißt sie ihn – und das keineswegs verschämt – hinter dem Rücken, was bereits Engel über den Spiegel filmen ließ. Auch in der anschließenden Szene markiert sich eine wichtige Differenz: Victoria übt im Saal in einer Pantomime die Zeremonie allein. Engel inszeniert hier – grundlegend anders als Marischka – eine komische, verfremdet ironisierte Version dieser Königin. Während im Gegenschnitt die Würdenträger unter Bläserklang am Schloss vorfahren, eilt die kleine Person im Schlafrock – stets begleitet von einer leichten musikalischen Variation von «God save the queen» – durch einen endlosen Flur, versucht die Würde des Portraits einer Ahnin nachzuahmen, erschrickt vor den riesigen Wachen des Saales und stellt dort fest, dass sie zu klein für den Thron ist. Pragmatisch staffiert sie den Herrschersitz mit Kissen aus. Die groteske Inszenierung dieser (historisch tatsächlich) «kleinen» Victoria inmitten des mächtigen Systems ist ein tragendes komisches Motiv des Films.

Ihre Antrittszeremonie ist würdig, ihr verschimmt das Pergament – nicht das Publikum – vor Augen und sie spricht die gleichen Worte wie später Romy Schneider. In der sich anschließenden langsamen Kamerafahrt bis zur Großaufnahme blickt sie wach umher, ehe sie den Blick senkt. Interessant ist, dass in dieser Inszenierung sämtliche politischen Konversationen mit Melbourne fehlen – weder die Selbstverwaltung der Kolonien noch der peinliche Vergewaltigungsdialog wurden hier ins Drehbuch übernommen. Einzig der «Weltverbesserungswahn», der sie durch die Zeitungslektüre befällt, findet sich schon 1936. Mit Blick auf das Stück erscheint aufschlussreich, dass es bei Sil-Vara der Dichter Charles Dickens war, der Victoria über die sozialen Missstände aufklärte. Weder 1936 noch 1954 scheint im

deutschen Unterhaltungsfilm diese bewegende Begegnung von Geist und Macht möglich.³³

Engel nimmt in seiner Ironisierung der Protagonistin keinesfalls die Sympathie. Die Leichtigkeit von Jugos Spiel in der höfischen Welt mag 1936 mehrerlei Potential entfalten: Für den Linksintellektuellen Engel Kritik und Verspottung der Monarchie, für das Publikum «ein bestens ausgestatteter Kostüm- und Historienfilm» mit heiteren Bildern einer untergegangenen Zeit,³⁴ der mit diesem Mädchentyp deutlich an moderne Weiblichkeitsbilder anknüpfen kann. Ausreichend ideologische Anknüpfungspunkte für die NS-Ideologie bietet er auch: ein verspottetes, machtstragisch verformtes englisches Königshaus, das die «guten Deutschen» übernehmen.

In der Dover-Sequenz trifft Victoria Albert, der von Jugos damaligem Ehemann Enrico Benfer gespielt wird. Der «Stöpsel» führt auch zum Missverständnis, aber Albert bemüht keine Flasche, sondern deutet die Höhe gestisch und sie verweist ihn auf die Beleidigung hin einfach energisch des Raums. Bereits hier spielen sie *Romeo und Julia* auf dem Balkon, aber die Szene spielt mit dem Was-ist-ein-Name-Dialog auf den Identitäts-Konflikt der Liebenden an. Baronin Lehzen agiert in der gesamten Dover-Sequenz als Erzieherin, die streng und besorgt wacht. Damit wird umso deutlicher, dass der Generationenbruch, den bereits der Beginn des Films anders ausdeutet als das Remake, in dieser Inszenierung grundlegend ist. Professor Lenkmann (Gustav Waldau) kreist schrullig um die Belange seines Schülers und spielt nicht wie Hörbiger 1954 als Wiener Komödiant Charme ins Lustspiel. In diesem Zusammenhang fällt auch der Diener George (Heinz Salfner) auf: Seine Komik ist weit weniger ausgestellt und seine Scherze – im Gegensatz zu Vogel – verbal und szenisch. In dieser ausgewogenen Mischung bewegt sich die gesamte Inszenierung: Anders als Romy Schneider nämlich entfaltet Jenny Jugo ihr komisches Potential. Engel inszeniert mit dem liebevoll-ironischen Blick auf die Königin einen Hofstaat der kauzigen Kleingeister.

Beim Ball am Ende wird auch hier in zeitgemäßer Pracht der Walzer zelebriert; die anderen Heiratskandidaten mit ihren Begleitern erscheinen als Karikaturen: Erik Ode – der spätere «Kommissar» – tollpatschig als Prinz von Oranien, eitel Großfürst Alexander (Angelo Ferrari). Diese kurzen Szenen haben selbstverständlich auch eine ideologische Dimension des Spotts im NS- System,³⁵ werden aber im Gesamtkontext des Films in der allgemeinen Ironisierung von Monarchie aufgefangen. Nach dem prachtvoll inszenierten «Königswalzer» geht auch diese Victoria enttäuscht ab. Melbourne spielt am nächsten Tag den Liebesboten, allerdings gänzlich ohne die sentimentale Abschiedszeremonie des Remakes. Er ist es, der Victoria die Heiratsformalität «Hand gewähren» erklärt. Mit Blick auf das Remake zeigt sich so noch klarer, dass diese Hochzeit – eingebettet in die private Komödie – Staatssache

33 Sil-Vara, II. Akt, 6. Szene.

34 Bärbel Dalichow: Jenny Jugo revisited. In: Filmmuseum Potsdam, S. 32.

35 Vgl. Dalichow, S. 32f.

bleibt; keine Mutterfigur leitet das Kind an. Die Versöhnung der Liebenden ähnelt auf den ersten Blick entsetzlich der von 1954. Victoria klagt bei Albert und fordert «eine an deutsche Ordnung gewöhnte starke Hand.» Auch er beweist sich den Diener anschreiend: «Wenn in einer Viertelstunde kein Feuer im Ofen ist, so wird ein Donnerwetter über euch ergehen, dass dieses alte Schloss erzittert.» Und Victoria kann im Vertrauen in männliche Tatkraft den Prinzen zum Gemahl nehmen. Aber: Nach dem ersten Kuss und der Ergriffenheit des hereintretenden George erlaubt sich Engel ein letztes Augenzwinkern: Mit dem Fuß zieht Victoria einen Schemel heran, steigt hinauf und küsst den überraschten Albert auf Augenhöhe.

Zusammenfassung

Ein Augenzwinkern sucht man im Remake 1954 vergeblich. Der ehemalige Brecht-Regisseur Engel inszenierte 1936 sorgsam eine ironische Komödie. Vor dieser Folie wird das Pathos des Remakes augenfällig. Der Vergleich der Filme verdeutlicht aber nicht nur die bonbonfarbene, prächtige Inszenierung des Remakes, das eine für das deutschsprachige Publikum historisch gewordene Monarchie als ästhetischen Sehnsuchtspunkt ausgestaltet, dem deutliche Anknüpfungspunkte an Sprache und filmische Diskurse seiner Zeit innewohnen: das Idealbild des «unschuldigen Mädchens», Sexualität, Versöhnung des Generationenkonflikts. Der Vergleich zeigt auch, dass beide Filme ihre Entstehungszeit – formal vollkommen unterschiedlich – mit der gleichen Vehemenz spiegeln. Während 1936 der Film die politischen Dialogpassagen ausblendet und den Bruch klar durch die Generationen, aber damit implizit durch Deutsche und andere Nationen, gehen lässt, wird 1954 ein großes deutschsprachiges Versöhnungsspektakel inszeniert. Dabei proklamierte Jenny Jugo 1950 in Helmut Käutners KÖNIGSKINDER als junge Adelige trotzig: «Wir müssen einsehen, dass es vorbei ist!» Medien- bzw. filmgeschichtlich sind es die reich ausgestatteten Königsbilder nicht, die Geschichte der deutschen Remakes im Kino aber endet mit der Adenauer-Ära.

«Unmittelbar – und gerade jetzt!»

Gerhard Kleins Filmarbeit am Beispiel des DEFA-Films BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (1957)

1.

Wer sich je mit der Filmentwicklung der DDR ernsthaft auseinandergesetzt hat, räumte BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER einen bemerkenswerten Platz ein und widmete ihm eingehende Betrachtungen. Schon längst ist Heinz Kerstens frühe Rubrizierung des Films als bloß «antiwestlich»¹ zugunsten einer sachlich-differenzierenden Betrachtung überwunden. Kersten selbst hat 14 Jahre nach seinem herben Diktum dem Film bescheinigt, dass er der «bekannteste Film» der sogenannten Berlin-Serie sei. Kersten unterstrich die internationale Zuordnung des Films in die neorealisticen Werke jener Jahre sowohl aus Italien als auch aus Polen (DIE FÜNF AUS DER BARSKASTRASSE, Polen 1954, Aleksander Ford).² Diese Zuordnung freilich stammte bereits von den Filmemachern selbst, die im Selbstbekenntnis gern italienische Filme als ihre Leitfilme jener Jahre angaben. Auch die zeitgenössische Kritik in den Tageszeitungen wies darauf hin.³

Alle diese Zuordnungen sind seitdem immer wieder berufen worden und haben ihre Beständigkeit und Richtigkeit bewiesen, ohne dass im Einzelnen die besonderen Stilmittel Gerhard Kleins detailliert untersucht wurden. Auch Wolfgang Kohlhaase, der Verfasser des Szenariums, hat sich in seinen zahlreichen Selbstreflexionen über seine Arbeit stets an den Film BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER erinnert, zuerst in dem materialreichen DEFA-internen Sammelband *Werkstatterfahrten mit Gerhard Klein*⁴, zuletzt in dem Fernsehporträt *Der liebe Gott in Berlin – Gerhard Klein* (1997, Fred Gehler und Ulrich Kasten.) Rund 55 Jahre nach seiner Uraufführung fehlt der Film bei keiner seriösen DEFA-Retrospektive. Die bislang jüngste

1 Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, Bonn/Berlin 1963, S. 349.

2 Heinz Kersten: Entwicklungslinien, in: *Film in der DDR*, hrsg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München/Wien 1977, S. 35 ff.

3 Z. B. Horst Knietzsch: Wo wir nicht sind... in: *Neues Deutschland*, 3. September 1957, wobei der Autor freilich zwischen «wirklichen» und «modischen» «Halbstarken»-Filmen unterscheidet.

4 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt, *Werkstatterfahrten mit Gerhard Klein*, Nr. 2/1984 der Schriftenreihe *Aus Theorie und Praxis des Films*, hrsg. von der Betriebsakademie des DEFA-Studios für Spielfilme, S. 6 ff.

Beachtung: Die Bundeszentrale für politische Bildung nahm ihn 2006 in ihr Programm unter dem Titel «Parallelwelt: Film, Ein Einblick in die DEFA» auf – 12 DEFA-Filme auf DVD in einem Schuber – und versah ihn unter der Rubrik «Arbeit und Alltag» mit den dort üblichen sachlich-konkreten Arbeitsblättern. Nicht zuletzt ist der Film auch als eigenständiges, besonderes Dokument in der deutschen Nachkriegsfilmgeschichte verankert, zusammen mit dem Film *DIE HALBSTARKEN*, seinem zufälligen Pendant, das ein Jahr vor *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* in die Westberliner Kinos kam. Die Faszination, die *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* verbreitet, bleibt anhaltend und ungebrochen.

2.

Um diesen Film hatte es seinerzeit heftige Querelen geben, politische und politisch gemeinte, interne und öffentliche, offene und Stellvertreter-Diskussionen, die von den DDR-Obersten geführt wurden, um den sozialistischen Realismus nach ihrer Interpretation auch in der Filmkunst der DEFA durchzusetzen.⁵ Diese Debatten und ihre vertrackten inneren, heutzutage kaum noch verständlichen Mechanismen, eingeschlossen die temporären Selbstbehauptungs- und Abwehrkämpfe, sind seither gründlich und kompetent aufgearbeitet worden.⁶ Diesen Erkenntnissen ist kaum Neues hinzuzufügen. Wichtig bei allen diesen Übersichten bleibt jedoch, dass sie auf einen zeitgenössischen ideellen Kontext verwiesen, der über die DDR-Filmproduktion selbst weit hinausging. Die relative (und dann zeitlich begrenzte) Tauwetter-Phase in der Sowjetunion (nach dem Entstalinisierungs-Parteitag der KPdSU 1956) strahlte auf alle Bereiche der Künste auch in der DDR ab und setzte – in Grenzen – neue ideologische Leitlinien, avisierte neue Vorbilder und befragte traditionelle Formen. Diese Hintergründe konnten nicht allein auf die Filmkunst in der DDR begrenzt bleiben, obwohl sie für viele DEFA-Filmemacher die wichtigsten blieben. Der vielgestaltige Paradigmenwechsel vollzog sich im Stillen, sozusagen subkutan und wirkte lange fort. Auseinandersetzungen und Streit gab es im Folgenden fortwährend um den Realismus-Begriff in den Künsten. In den damaligen Auseinandersetzungen um den Film wurde die besondere Bildästhetik des Regisseurs Gerhard Klein nur insofern als Argument angeführt, als der ganze Film verallgemeinernd als Surrogat des italienischen Neorealismus aufgefasst wurde, als bloß sozialkritisch, aber nicht sozialistisch-realistisch und insofern für die Gestaltung der neuen Realität in der DDR als nur begrenzt brauchbar angesehen wurde.

5 Prononciert Hermann Schauer: Zur schöpferischen Konferenz des Spielfilm-Studios in: *Deutsche Filmkunst* Nr. 6 /1958, S. 162 f.

6 Etwa Thomas Heimann: Nahaufnahmen: «Revisionistische Tendenzen» im Film. Die Parteikritik an den «Berlin-Filmen» und anderen (Fallbeispiele), in: Thomas Heimann: *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 46/1994, S. 290 ff., Ralf Schenk: Mit den im Kalten Krieg, 1950 bis 1960 in: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg DEFA-Spielfilme 1946–92*, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994, Red. Ralf Schenk, S. 51 ff.

Das Etikett «Neorealismus» wurde oft als Vorwurf benutzt: mit ihm werde eine Ästhetisierung der politischen Teilung der Welt betrieben. Die Parteimeinungen gegen den Neorealismus waren auch immer verdeckte Attacken gegen eine neue, moderne, frische Sicht auf die Realität abseits von bisherigen Klischees.

In den internen Diskussionen während der AbnahmeprozEDUREN zu dem Film, die sonst eher penibel, detailversessen und politisch-ideologisch orthodox verliehen, wurde beiläufig und eher nivellierend auf Stilistisches verwiesen: DEFA-Chef-dramaturg Rudolf Böhm bescheinigte in der Studioabnahme am 17. Mai 1957 dem Film «künstlerische Mittel», die «packen».⁷ Slatan Dudow, künstlerische Leitfigur für Klein und nahezu unanfechtbare Autorität bei der DEFA, äußerte sich in der gleichen Diskussion nicht zum Stil des Films, was einigermaßen irritiert: Die ästhetischen Mittel Kleins waren ihm schlicht nicht aufgefallen. Dudow, dem sich Klein gerade in Sachen Stil verbunden sah, war Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) «Berlin», der außerdem noch Heiner Carow, der Dramaturg Klaus Wischnewski und die beiden Autoren Vera und Claus Küchenmeister angehörten. Vier Wochen später wurde – offenbar als flankierende Maßnahme zur Meinungsfindung der Kulturfunktionäre im Zensur-Procedere – der Film den Mitgliedern des Zentralrats der DDR-Jugendorganisation FDJ gezeigt. Man nahm wohl intern an, dass ein Film mit Jugendlichen gerade von Jugendlichen besonders treffend begutachtet werden könnte. Daran nahmen Funktionäre des Jugendverbandes teil, die später hohe politische Funktionen in der DDR einnahmen, unter ihnen Günter Stahnke, der sich zu einem eigenwilligen DEFA-Spielfilmregisseur entwickelte und mit seinem Spielfilm DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT (1965) ein Opfer jenes berüchtigten Kahlschlag-Plenums vom Dezember 1965 wurde. Auch hier wurden vor allem politische Fragen diskutiert. Jgdfrd. (Jugendfreund) Viergutz fand «die Darstellung zu grau in grau. So grau ist unsere DDR nicht.»⁸ Ihm antwortet Jgdfrd. Kehler: «Zur Frage <grau in grau>: das Milieu gehört einfach zu den Menschen dazu.»⁹ Dieser – ohne Frage oberflächliche – Eindruck zielte auf die Kleinsche Erzählweise ab.

Weil die Funktionäre die stilistischen Eigenheiten Kleins übersahen, konnten sie sich ganz auf Ideologisches konzentrieren und mussten sich nicht auf eine schwierige ästhetische Auseinandersetzung einlassen. Zudem erschien es ihnen wegen der Heftigkeit der politischen Debatte opportun (und wohl auch bequem), die Neuartigkeit von Kleins (und Kohlhaases) Zugriff auf DDR-Realitäten nur thematisch-ideologisch zu begreifen und nicht als ästhetisches Mittel. In der (entscheidenden) Abnahme des Films in der Hauptverwaltung Film des DDR-Kulturministeriums am 20. Juni 1957 äußerte der tonangebende Alexander Abusch, Staatssekretär im Kulturministerium, Bedenken gegenüber den Proportionen im Film zwischen ech-

7 Protokoll über die (Studio-)Abnahme des Films BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER am 17. Mai 1957, Bundesarchiv Berlin DR 1-Z, 268, S. 1.

8 Bundesarchiv Berlin, «Abt. Filmabnahme und -kontrolle, Protokoll, DR 1-Z, 268, Bl. 9.

9 Ebd., S. 10.

ten Konflikten und der Veränderung von Menschen: «Nicht einer verändert sich. Die Wirklichkeit zeigt doch aber, dass es viele Menschen gibt, die sich verändern.»¹⁰ Nicht zufällig erwähnte Anton Ackermann, Leiter der Hauptverwaltung (HV) Film im DDR-Ministerium für Kultur, den sowjetischen Spielfilm *DER FALL RUMJANZEW* (UdSSR 1955, Josif Cheifiz), der im Gewande eines Kriminalfilms «mit guter Aufklärung» (Ackermann) aktuelle moralische Fragen des sowjetischen Alltags diskutiere und insofern Analogien zu den moralischen Fragen von *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* aufweise. Hier stimmten für Ackermann politische und ästhetische Komponenten überein. Klein selbst berief sich ziemlich entschieden auf «das Nachdenken, das wir beim Publikum erreichen wollen». Auch hier wurden dramaturgisch-ideologische Argumente ausgetauscht. Von Kleins Ästhetik war nicht die Rede.¹¹ Fünf Jahre später wurde die Erzählweise des Films überraschend von den Behörden entdeckt und sogar als Argument für den weiteren Kinoeinsatz notiert: In der Verlängerung der Erstzulassung vermerkte die Hauptverwaltung Film: «Die *künstlerische Gestaltung* des Films sichert seine Überzeugungskraft.»¹² (Hvhg. GA)

Die Filmkritiken in den DDR-Tageszeitungen begrüßten den Film nahezu überschwänglich. Allen war eine gemeinsame lautstarke Erleichterung zu entnehmen, dass – nach langer Zeit – endlich wieder ein DEFA-Film in die Kinos gekommen war, der sich durch Lebhaftigkeit seiner Geschichte, gekonnte Dialoge und außergewöhnliche Schauspielerleistungen von anderen DEFA-Produktionen (und von diversen Importen in den Kino-Repertoires) unterschied. Zugleich wurde der Film unisono auf eine bloße Wortmeldung (via Kino) in der Diskussion um die Erziehung von Jugendlichen zurückgeschnitten. Diese Einengung besorgten die Zeitungen dann vor allem über Leserbriefe und Leserdiskussionen, die offenbar gezielt organisiert worden waren, z.B. in der Leipziger Volkszeitung vom 30. August, vom 20. September und vom 17. Oktober 1957.

Wie schon anlässlich der Zulassungsverhandlungen um den Film hat sich die DDR-Jugendorganisation Freie Deutsche Jugend (FDJ) des Films angenommen. Nun startete sie – in ihrem Zentralorgan, der Tageszeitung «Junge Welt» – eine großräumige Öffentlichkeitskampagne. Deren Filmkritiker Günter Stahnke hatte bereits in Vorbereitung auf die Premiere des Films eine Drehreportage (mit Zeichnungen, 12. Januar 1957) gedruckt. Er organisierte unter dem weitgedachten Motto «Leser schreiben zu *BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER* – und was sagst Du?» die um-

10 Abt. Filmabnahme und -kontrolle, *Protokoll über die Diskussion bei der Abnahme des DEFA-Films BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER am 20. Juni 1957*, Bundesarchiv Berlin, DR 1-Z/268, Bl. 11 ff.

11 In den Abnahmedokumenten der Produktionsakte ist auch ein mehrseitiges Dokument mit der handschriftlichen Überschrift «Berlin-Ecke Schönhauser» enthalten, das ziemlich rigorose und ideologisch weitgehende Einwände zu dem Film formulierte. Da das Papier anonym ist, soll es hier nicht herangezogen werden. Ralf Schenk hat das Papier (bei unsicherer Zuschreibung) zitiert in: Ralf Schenk: *Mitten im Kalten Krieg, 1950 bis 1960 in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg DEFA-Spielfilme 1946–92*, a.a.O., S. 130 f.

12 HV Film: *Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 342/57 vom 3. August 1962*, Bundesarchiv Berlin, DR 1-Z 268, Bl. 15.



BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (R: Gerhard Klein, 1957)

fänglichste Zuschauerdiskussion in der DDR. Am 26. Juli 1957 veröffentlichte die Zeitung eine Vorausschau vor der Premiere (deren Autor Hermann Kähler auch an jener internen Debatte teilgenommen hatte), ließ Autor Wolfgang Kohlhaase zu Wort kommen (13. August 1957), druckte am 31. August 1957 ein leidenschaftliches Plädoyer für den Film (von Stahnke selbst), am 5. September eine Kompilation von Kritikerstimmen aus anderen Ostberliner Blättern, am 12. September und am 5. Oktober 1957 diverse Zuschauermeinungen. Zum Abschluss der Kampagne publizierte die Zeitung eine ganze Seite «Dieter», eine Prosafassung einiger Szenen

aus dem Drehbuch (20. Dezember 1957) und am 1. Januar 1958 nochmals Auszüge aus dem Drehbuch. Mit Vergnügen präsentierte Günter Stahnke in seiner Zeitung zwischendurch auch ein – zufällig erhaschtes – Lob des westdeutschen Filmstars Dieter Borsche, der privat eine Repertoirevorstellung des Films im Ostberliner Kino «Babylon» besucht hatte: «Ich halte das für einen ausgezeichneten Film. Großartig in der Thematik und hervorragend besetzt.»¹³

Tenor aller Zuschauermeinungen und auch vieler Kritiker war eine angeblich wachsende Sorge der «Älteren» um die «Haltlosigkeit» junger Menschen, für die gerade die zweigeteilte Stadt mit ihrer offenen Grenze vielerlei Verlockungen des Kapitalismus bereithielt, denen energisch zu begegnen sei. Zugleich bewiesen aber die sehr unterschiedlichen Leser-(Zuschauer-)Meinungen, wie lebhaft der Film die Zuschauer erreichte. Diese Meinungen trafen sich mit den ideologischen Vorbehalten, die bereits bei den Abnahmen des Films und bei jener FDJ-Debatte virulent geworden waren. Die Vorbehalte hielten lange an. Sie überdeckten auch die besondere künstlerische Leistung Kleins, dem freilich allgemein eine starke filmische Leistung zugutegehalten wurde. (Lediglich die schauspielerische Leistung Ekkehard Schalls als Dieter wurde als exzentrisch und ungewöhnlich gegenüber dem sonstigen Stil der Darsteller bemerkt, erstes Indiz einer latenten Affinität zu Brechts Theaterarbeit.) Gerhard Klein selbst hat in einer aktuellen, ziemlich opportunistischen und extrem selbstkritischen Antwort auf die herbe Kritik an dem Film seine eigene Stilistik nicht als Argument oder als auch nur bedenkenswertes Kriterium ins Feld geführt, sondern nur agitatorisch-politisch argumentiert, wohl auch, um sich und seinen Film zu schützen.¹⁴ Ganz offenbar war Klein zudem noch unsicher in seiner Ästhetik und schon gar in deren Formulierung. Eine differenzierte Wertung und die historische Einordnung jener Filmdebatten verliehen dem Film später und quasi unter der Hand den zusätzlichen Glanz eines außergewöhnlichen Artefakts, der zu dem Wert des Films «an sich» hinzuaddiert wurde.

3.

Alle überlieferten Berichte über Kleins Regiearbeit «vor Ort» lassen den Schluss zu, dass Klein beim Ausprobieren szenischer Möglichkeiten und beim Probieren mit den Schauspielern unmittelbar vor dem Drehen zu seinen Lösungen kam. Er musste etwas «machen» und musste ausprobieren. Klein hat vor dem Drehen über Kamera und Standorte nachgedacht und «wusste ungefähr, welche Pointen er von der Struktur der Bilder her haben wollte»¹⁵, und er hatte «ein Grundmuster» (von der Szene). Nach dieser inneren Maßgabe probierte er. Klein war Empiriker, folglich

13 Dieter Borsche über BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER, *Junge Welt*, 19. September 1957.

14 Vgl. Gerhard Klein, Das Große im Kleinen spiegeln, in: *Deutsche Filmkunst* Nr. 10/1958, S. 300.

15 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrten mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 12.

dachte und redete er sich an seine Eigenheiten und Möglichkeiten heran, umkreiste sie und kreiste sie ein, fabulierte, kontrollierte sie, um seine besonderen, nur ihm eigenen Anforderungen benennen zu können. Zudem schälten sich seine Kunstmerkmale erst allmählich heraus. Sein – wie man sagen kann – Ringen um Formulierungen bildete sozusagen seine eigene Filmästhetik in statu nascendi ab. Und das Offene dieses Prozesses bot ihm stets eine Chance des Suchens, Infragestellens und des Neuanfangs, auch hier eine deutliche Nähe zu Brechts Arbeitshaltung. Klein war kein Theoretiker, sondern Pragmatiker. Ein Credo formulierte er nicht. Und er sprach nur aus, wovon er selbst überzeugt war.

Und schließlich verfügte Klein («ein monomanisch arbeitender Mensch», Kohlhaase¹⁶) auch über eine Menge Inspiration und Spontanität, wohl auch Improvisation, die rational allein nicht zu fassen waren. Von fernher wird man an Kleists Formulierung über «die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» erinnert, auch wenn diese Analogie etwas vermessen erscheint. Hinter seiner oft zitierten, schnoddrigen Redewendung «Ich weiß nicht, aber ich hab's im Urin!»¹⁷ verbargen sich dann auch das ambivalente Unvermögen, sein Anliegen präzise und sofort zu formulieren, und ein Gutteil eigener Unsicherheit. Dem entsprach die andere ebenso unpräzise wie treffsichere Gefühlsäußerung bei der Drehortsuche nach der Straßenkreuzung Schönhauser Allee: «Ich wollte schon immer mal was an dieser Ecke drehen!»¹⁸ Das eigene Gedächtnis als Speicherort für Erinnerungen an Emotionen und an Orte stand Klein – auch als Raum für Fabulierfreudigkeit – immer zur Verfügung. Auch Kleins beinahe versessene Akribie bei der Schauspielerauswahl und bei Probeaufnahmen hat hier ihren Ursprung. Alle diese Grundelemente in Kleins Regiearbeit korrespondierten mit seiner privaten, nahezu kindlichen Freude an mechanischem Spielzeug, an die sich alle Freunde erinnerten.¹⁹ Kohlhaase fügte dieser Position Kleins eine poetisch-feuilletonistische, dennoch zutreffende, weil sozial grundierte Nuance hinzu. Klein konnte – so Kohlhaase – zeigen, dass «selbst die leeren Straßen von denen reden, die in ihnen wohnen.»²⁰ Und: »Er war überzeugt, dass ein Satz in der Küche anders gesagt wird als in der Stube. Er konnte

16 Ebenda, S. 13.

17 Krause, mach' die Lampen aus, wir wollen drehen! Gespräch mit dem Kameramann Peter Krause in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 120.

18 Wolfgang Kohlhaase: Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, in: ders.: *Ortszeit ist immer auch Weltzeit*, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, hrsg. Betriebsakademie des VEB DEFA Studios für Spielfilme, H. 1/2, 1984, S. 24

19 Vgl. Er war ein Politiker, dessen Sprache der Film war, Gespräch mit Prof. Dr. Albert Wilkening, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S.45 ff. und: Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit dem Filmregisseur Helmut Nitschke, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 64f.

20 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S.124.

zeigen, wie ein Hof riecht.»²¹ Der Rest ist Begabung oder eben Kunst, verbunden mit einem ausgeprägten, eigenwilligen Subjektivismus.

4.

Alle Interpreten des Films haben ihre eigene Fabelerzählung formuliert. Freilich war mit der Erzählung der Vorgänge allein die Besonderheit gerade dieses Films nicht zu fassen. Jeder, der sich mit dem Film auseinandergesetzt hat, stellte die besondere, ungewöhnliche Stilistik fest. Die erstaunliche Wiederkehr gerade dieser Beobachtung über die Jahre hin bildet auch einen bleibenden, wenngleich schmalen Wert. Um diesem Phänomen näherzukommen, muss man das filmische Vorfeld Kleins, seine Filme vor BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER, betrachten.

Klein kam vom Dokumentarfilm. Als Autodidakt hatte er hier durchweg pragmatisch gelernt, Filme zu machen. So nüchtern und karg und mit nur schmaler Erzählsubstanz wie vor allem seine Filme KALI (1949, sw, 343 m) und BAUSTELLE X (1950, sw, 367) erschienen, so klar und schmucklos war Kleins präziser Blick: Er sah genau den Arbeitsvorgängen auf einer Baustelle zu, wobei ihm die Bauarbeiter selbst nur als Vollzieher manueller Verrichtungen galten und nicht als souveräne Akteure einer Story. Die räumliche Offenheit der Baustelle im Tageslicht gestattete ihm die freie Bewegung im Raum. Dabei lernte er erste Grundregeln des Filmemachens: Ökonomie der Erzählung, genaue Beobachtung, auch Technisches: flexiblen Umgang mit Licht, mit Kamerapositionen und -bewegungen. Wachsende Erfahrung mit Schnitt und Montage kamen hinzu. Die Filme waren Aufträge, die die DEFA für Ostberliner Behörden realisierte – so hatte Klein weitgehend freie Hand bei der Auswahl von Schauplätzen und Vorgängen. Einen wichtigen Übergangsschritt für die künstlerischen Entwicklung Kleins vom Dokumentar- zum Spielfilm bildete die Begegnung mit dem Moskauer Puppenspieler Sergej Obraszow, der mit seinem Ensemble in der DDR gastierte und allenthalben vom Publikum gefeiert wurde. Auf Bitten der DEFA-Leitung drehte Klein die beiden kurzen Dokumentarfilme GÄSTE AUS MOSKAU (1131 m, sw, 1951) und ALADIN (822 m, sw, 1951): zusammen mit Wolf Göthe nahm er einige Auftritte Obraszows bei Live-Auftritten in DDR-Theatern auf.²²

Obraszows kabarettistische Kurz-Szenen lebten von der live-Kunst des Mannes: von seiner körperlichen Beweglichkeit und insbesondere von der Agilität seiner Hände, die Obraszows Hauptwerkzeuge für die Bewegung der Marionetten waren. Zudem versteckte sich Obraszow nicht hinter seinem Spiel, sondern trat leibhaftig als Animator, Conférencier und Spieler in die Szenerie und zeigte offen und mit Augenzwinkern zum Publikum, wie er seine Puppen bewegte («verlebedigte»). Es war

21 Kohlhaase, ebenda.

22 DEFA-Studiodirektor Albert Wilkening übernahm die Originaltitel der Obraszow-Szenen UNTER DEM RAUSCHEN DEINER WIMPERN und ALADINS WUNDERLAMPE als Filmtitel. siehe: Er war ein Politiker, dessen Sprache der Film war, Gespräch mit Prof. Dr. Albert Wilkening in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 45.

wie «offenes» Theater: der Zuschauer sah zu – und auch in die Innenarchitektur des Spiels hinein –, wie Kunst gemacht wurde. Zudem sprach Obraszow mit seiner eigenen Stimme (und die Mischung aus Russisch und Deutsch gewann einen charmanten Reiz, der sich auf das Spiel und die Zuschauer übertrug.) Obraszow bot gewissermaßen Verfremdung en miniature an und auf heitere Weise. Klein (zusammen mit Wolf Göthe) legte seine Kurzfilme als Reportagen an, ohne eigenen Kunstanspruch: Er sah dem Mann bei seiner Arbeit zu. Man erkennt, wie sehr Klein von Temperament und Aura Obraszows fasziniert war, von der graziösen Leichtigkeit und der improvisatorischen Gabe und der eleganten Offenheit, mit der Obraszow seine Arbeit, seine Gestik ausstellte. Dieses Demonstrative und die völlige Offenlegung des Handwerks stellten Obraszows Kunst in die Nähe Brechts. Aus der bloßen Dokumentation der Obraszow-Auftritte, wie sie das Studio von Klein erwartete, und überrumpelt von der Kunst Obraszows, entstanden unter der Hand eigenständige Filme Kleins. Das graziös Spielerische und die lockere Werk-Offenheit des Puppenspielers legten eine praktikable Prädisposition für Kleins spätere Spielfilme. Mit seinem Spielfilmdebüt «ALARM IM ZIRKUS» (1954) und dem folgenden Film «BERLINER ROMANZE» (1956), beide nach Szenarien von Wolfgang Kohlhaase, gelangte Klein endgültig und dauerhaft zum Spielfilm. Mit diesen beiden Brückenfilmen festigte und verfeinerte Klein sein inszenatorisches Können und sein Improvisationstalent und bereitete sich mental auf die Besonderheiten von BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER vor. Was hier als lineare Abfolge – additiv von Film zu Film – erscheint, war in der Entwicklung Kleins ein erheblich komplizierterer, mehrfach verschlungener Prozess.

5.

«Krause, mach' die Lampen aus – wir wollen drehen!»²³ An dieses Kommando Gerhard Kleins erinnerte sich der Kameramann Peter Brandt besonders: Im Drehalltag stieß dieser Befehl den Kameramann auf die Grundbesonderheit solcher Filmbilder, die Klein für seinen Film haben wollte. Brandt hatte zwar nicht BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER aufgenommen, drehte aber mit Klein die Filme BERLIN UM DIE ECKE (1965), die vierte Episode in GESCHICHTEN JENER NACHT 1967 und den Fragment gebliebenen, nach Kleins Tod 1970 von Helmut Nitschke beendeten Kriminalfilm LEICHENSACHE ZERNICK (1970). Krause bezog sich bei seiner Erinnerung an Klein ausdrücklich und gern auf seinen eigenen künstlerischen «Ziehvater», den Kameramann Wolf Göthe, der bei BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER und schon vorher mit Klein gearbeitet hatte. Krause hielt auch ausdrücklich die künstlerische Kongruenz zwischen Klein und Göthe fest. Kleins rigorose Entscheidung für normales Licht am Drehort, ohne zusätzliche Scheinwerfer, wie Krause es beschreibt, entsprach direkt Kleins Authentizitätsanspruch.

23 Krause, mach' die Lampen aus – wir drehen!, Gespräch mit dem Kameramann Peter Krause, in: Hannes Schmidt, Werkstattfahrten mit Gerhard Klein, a.a.O., S. 118.

Klein hat alle Außenszenen an den authentischen Schauplätzen in Ostberlin, vor allem an der großen Kreuzung Schönhauser Allee, gedreht. Kohlhaase erinnert sich, dass das Team zunächst in einer kleinen Seitenstraße in der Nähe drehen wollte, sich aber dann doch für genau diese Kreuzung entschied. Kohlhaase und vor allem Klein interessierten sich leidenschaftlich für gerade diesen besonderen Ort des damaligen Ostberlin als Verkehrsknotenpunkt mit einem großen, gebauten und historisch gewachsenen Umfeld. Hier kreuzten sich die oberirdisch geführte U-Bahn und mehrere verkehrsreiche Straßen. Der Sonderfall von Stadtarchitektur in der Mehrachsigkeit und in den Fluchtlinien der Straßenführung bot Klein ein nahezu ideales Spielfeld für die Hauptfiguren. Dieser Ort als Stadt-Landschaft bildete den Nukleus der Fabel. Es ist nicht ohne Ironie, dass die Verkehrsmittel, die diesen Ort durchfahren, im Film keine Rolle spielten; weder U-Bahn noch Straßenbahn, noch Autos haben Fabelbedeutung. Lediglich Fahrräder als die mobilsten und neutralsten Verkehrsmittel tauchen auf. Alle Innenszenen wurden im Atelier gebaut und gedreht.²⁴

Klein arrangierte am Handlungsort die Schauspieler nach Logik und Ablauf des jeweiligen Szenenaufbaus. Gleichzeitig und parallel dazu setzte er das Licht, platzierte die Kamera und bestimmte ihre Bewegungen. Kameramann Wolf Göthe nahm die gleiche Arbeitshaltung ein. Nach übereinstimmenden Berichten von den Dreharbeiten verständigten sich Klein und Göthe ohne Worte, nur mit Blickkontakten. Ihr Geschmack und ihre Kunstauffassung stimmten überein, zudem «stimmte die Chemie» zwischen ihnen. Wie Klein sah Göthe sorgsam auf jedes Detail in der Komposition der Szenen und korrigierte sofort, wenn er es für nötig hielt. Er tat dies unauffällig und ohne Aufwand, auch dies ein Indiz für die ästhetische Nähe zu Klein.

6.

Klein und Göthe bevorzugten die halbnaher Einstellung: diese eignete sich für sie am besten für die dynamischen Gliederungen, die sie haben wollten. Sie bot auch den Schauspielern genug Raum für Bewegungsfreiheit und dem Regisseur und dem Kameramann Raum für die Sicht darauf. Und Raum ist hier ausdrücklich als dreidimensionales Gebilde anzusehen, da Klein stets auch den Raum mitdachte, besser: mitsah, z.B. eine Zimmerdecke als obere Abdeckung des Raumes (Klein bestand darauf, dass im Atelier ein Plafond gebaut wurde!) oder Treppen und Hauseingänge. Zudem konnten sie hier die Bewegungen der Schauspieler am besten ausleuchten, und die Kamera konnte sich gut abgemessen darin bewegen: Göthes Schwenks von Dieter (Ekkehard Schall) auf den VP-Kommissar (Raimund Schelcher) und von diesem wieder zurück auf Dieter in den Szenen zwischen den beiden. Oder von Kohle (Ernst-Georg Schwill) auf Dieter, dann auf Ilse (die Laiendarstellerin Ilse Pagé, eine Westberliner Oberschülerin), dann auf die Straßenlaterne – und schließlich auf die gaffenden Berliner (sorgfältig ausgesuchte Statisterie!). Oder die weithin diagonale

Raumgliederung in der Szene zwischen Ilse und ihrer Mutter (Helga Göring): Ilse lehnt beinahe statuarisch rechts am Küchenbuffet, während die Mutter von hinten rechts nach vorn links bis zum Bildrand agiert und zurück. Die Bewegung kommt von der Mutter, sie führt die Szene. Die Dynamik entstand aus der Gegenläufigkeit zwischen den Handlungen der Mutter in der Diagonalen und der demonstrativen, stillen, statuarischen Pose Ilses. Dem folgte das Licht, dem folgte die Kamera. Auch die Szenen im Westberliner Flüchtlingslager (mit Kohle und Dieter) und die langen Gänge Dieters waren so komponiert. Kameramann Peter Krause nannte das «schwerpunktmäßigen Bildaufbau der jeweiligen Szene plus Lichtstimmung».²⁵

7.

Kleins eigenspezifische Dynamisierung von Szenen und Einstellungen adaptierte deutlich verschiedene Erfahrungen Brechts beim Arrangement von Theater-Szenen. Brechts Überlegungen zu Drehpunkten in Szenen trafen sich mit den Filmversuchen in einzelnen Szenen Kleins. Nur: Klein konnte sie nicht so beschreiben und darbieten wie Brecht in seinem Bekenntnisbuch *Theaterarbeit* mit eindrucksvollen, großformatigen Fotos und detaillierten Beschreibungen.²⁶ Klein kannte die theatertheoretischen Texte Brechts, soweit sie damals publiziert waren, und die Auführungen des Berliner Ensembles.²⁷ Er überlegte sogar eine filmische Adaption von Brechts Stück *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*. Helene Weigel, Intendantin des Berliner Ensembles und Brechts Witwe, wünschte, dass Klein an ihrem Theater ein Stück Brechts inszenierte, ein einzigartiges Angebot an einen Spielfilmregisseur des DEFA-Studios.²⁸ Und er hat den Verfremdungseffekt Brechts studiert und wusste ihn, freilich nicht widerspruchsfrei, zu interpretieren.²⁹ Auch die Besetzung der Hauptrolle des Dieter mit dem Brecht-Schauspieler Ekkehard Schall, die viele Anhänger Kleins (und dann auch die Filmkritiker) wegen der Exzentrik des Schauspielers verwirrte, war dieser Nähe verpflichtet.

Hier ist auch eine der wenigen schriftlich-abstrahierenden Selbstverständigungen Kleins anzusiedeln, die Klein mit «Unmittelbarkeit des Erlebnisses» überschrieb.³⁰

25 Krause, mach' die Lampen aus; in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 120.

26 *Theaterarbeit, Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, Hrsg. Berliner Ensemble, Helene Weigel, Dresden, o.J. (1952).

27 Vgl. Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit Helmut Nitzschke in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 71 ff. Und: Ekkehard Schall, ... hat mich der Regisseur Klein in eine Krise getrieben und mich dadurch erneuert, verändert und auch entwickelt, Gespräch mit Ekkehard Schall in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 77 ff.

28 Vgl. Ekkehard Schall, ebenda.

29 Vgl. Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit Helmut Nitzschke in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 64 ff.

30 In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 7/1958, S. 202.

In diesem Text einer Abgrenzung paraphrasierte er – scheinbar ohne erkennbaren Anlass –, wie eine Straße im Film und auf der Bühne darzustellen sei. Man könnte denken, dass Klein den Handlungsort seines nächsten Films, die Schönhauser Allee in Berlin, meinte. Klein bestand in dem Text – wie die Überschrift besagt – darauf, dass die Unmittelbarkeit des Erlebnisses beim Zuschauer das entscheidende Kriterium des Unterschieds zwischen Film und Theater sei. Ultimatив benannte er Filmkunst als «Kunst des bewegten Bildes, des zeitlich, örtlich und vom Geschehen her bis ins letzte konkreten (heute geschaffenen!) bewegten Bildes». Und auch sich selbst gegenüber schlussfolgerte er: «Nur von dieser Grundlage aus kann man weitere Fragen nach der Filmkunst überhaupt stellen.» Die originelle Sicht ist auch als behutsame Annäherung Kleins an Brechts Konzepte zu verstehen, grob gesprochen: als erste Annäherung an den Brecht'schen Verfremdungseffekt.

Klein fehlte ein konkret-praktischer Ansatz, die spezifische Methode Brechts für den Film zu übernehmen. Seine szenische Arbeit und manche Auskünfte seiner Mitarbeiter legten freilich die Richtung von Kleins «Hindenken auf Brecht zu» nahe. Die Schwierigkeiten Kleins bei seinen Formulierungen waren gewiss auch den Eigengesetzen des Mediums geschuldet. Ihm blieb – einstweilen – die genaue Arbeit an einzelnen Szenen. Hier setzte Kleins Beitrag zur Modernisierung der DEFA-Produktion an. Auch die Künstlerische Arbeitsgruppe (KAG) «Berlin», zu der Klein gehörte, hielt eine merkliche Nähe zu Brecht: Dudow aus seiner Vergangenheit sowieso (siehe den Film KUHLE WAMPE, 1932, zu dem Brecht das Drehbuch geschrieben hatte), die Küchenmeister hatten eine Zeitlang als Meisterschüler in der Theaterwerkstatt Brechts am Berliner Ensemble gearbeitet. Heiner Carow, in Temperament und ungeduldiger Phantasie Gerhard Klein sehr ähnlich, hat seinen filmischen Tribut an Brecht entrichtet, indem er in seinem Film «DAS LEBEN BEGINNT» (1960) ausführlich aus der «Courage»-Aufführung des Berliner Ensembles zitierte.

8.

Schließlich: Klein setzte resolut und gegen den anfänglichen Widerstand der Studioleitung technische, filmspezifische, jedoch theaterfremde Mittel durch: eine extrem lange Brennweite für die Kamera (ein 24er Kameraobjektiv) und als Rohfilmmaterial Ultra-Rapid, der ein grobes Korn und höhere Lichtstärke verhieß. Klein war überzeugt, dass die Emulsion des Films und das besondere Kameraobjektiv seine szenischen Zurichtungen unterstützten. Diese Wahl war für Klein zugleich ein handfestes Bekenntnis zur Stilistik der italienischen Neorealisten. Solche rein technischen Mittel standen Brecht für den Verfremdungseffekt nicht zur Verfügung, er benutzte andere, seinem Theater gemäße.

Gerhard Kleins Filmarbeit an BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER bietet – außer einem bemerkenswerten Spielfilm – einen aufschlussreichen Einblick in einen frühen Versuch, über eine behutsame Annäherung an Brechts Theaterarbeit die DEFA-Spielfilmproduktion zu modernisieren.

Deutsch-deutsche Unterhaltung im Nachkriegsdeutschland

Die Befreiung Deutschlands von der NS-Herrschaft hinterließ ein beachtliches Maß geistiger Orientierungslosigkeit. Zu ihr zählte auch der Umgang mit Unterhaltungsangeboten. Infolge des Nachkriegselends wurden in beiden deutschen Staaten durch die Kaiserzeit geprägte Persönlichkeiten zu frühen Trägern der Deutungshoheit über Kultur, Bildung und Unterhaltung. Mangels geistiger und Handlungsalternativen versuchten sie, ihre in der Vergangenheit geprägten Wertungsmuster auf die Gegenwart zu übertragen.

Für die Bundesrepublik waren weltanschaulich vor allem die überkommenen Vorstellungen des politischen Katholizismus und des protestantisch geprägten Konservatismus entscheidend. Den inhaltlichen Maßstab aller Diskussionen bildeten die drei bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Begriffe «Technisierung», «Vermassung» und «Entfremdung».¹ Für den Rundfunk kam als weiteres Themenfeld die wachsende Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kultur hinzu. In der DDR dominierten in der Öffentlichkeit im sozialdemokratisch geprägten Arbeitermilieu entwickelte Unterhaltungskonzepte. In der Sowjetunion geführte, ästhetisch-künstlerische Diskussionen ergänzten und/oder modifizierten sie in theoretischer Hinsicht.

Die Geschmacks- und Beurteilungslinien in Bezug auf Unterhaltung zwischen den Milieus und den Generationen differierten vor und nach 1945 nur graduell. Deshalb ist bis etwa Mitte/Ende der 1950er Jahre von einer relativen Homogenität des Geschmacks in beiden deutschen Gesellschaften auszugehen. Damit verbunden war die Anerkennung einer paternalistischen Bevormundung durch eine Bevölkerungsmehrheit. In Folge dessen finden wir ein hohes Maß an oberflächlichen Ähnlichkeiten in den frühen Unterhaltungsangeboten: Tanz, Quiz und Spiel, Sketches und Schlager, Revue und der große Bunte Abend, Filme mit Artisten, Sängern und Kapellen. Vielfach wurde sie mit Conférencen verbunden. Auch die Stars waren mitunter die gleichen. Lou van Burg oder Udo Jürgens tingelten auch in Ostberlin und Trude Herr und Vico Torriani waren auf den Sendern dies- und jenseits der Elbe zu Hause.

Die relative Homogenität der Geschmackspräferenzen sowie die beengten Wohnverhältnisse begünstigten eine Rundfunknutzung im Familienverband. Die Geräte befanden sich in der Regel im zentralen Wohn- bzw. Aufenthaltsraum der

1 Axel Schildt: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und ‹Zeitgeist› in der Bundesrepublik der 50er Jahre.* Hamburg 1995, S. 326ff.

Familie. Zweitgeräte bildeten in der ersten Hälfte dieser Dekade noch die Ausnahme. Erst am Ende des Jahrzehnts nahm in Folge des Lohnanstiegs² primär in der Bundesrepublik die Zahl der Jugendlichen mit einem eigenen Radiogerät erheblich zu.³ Dieser Prozess ist ein wichtiges Indiz für die sich in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre herausbildende generationsspezifische Differenzierung von Unterhaltungspräferenzen, denn der Hörfunk war bis Ende der 1950er Jahre der «Hegemon der Freizeit».⁴

1. Bewertung von Unterhaltung in der Bundesrepublik

Belege für das Nachwirken überkommener Deutungsmuster finden sich im Brief von Walter von Molo an Thomas Mann vom Sommer 1945 oder im hohen Grad inhaltlicher Übereinstimmung der Ansprachen zum Rundfunk von Hans Bredow 1923 und Adolf Grimme 1948. Viele weitere Nachkriegsdokumente unterstreichen den Anspruch führender Intellektueller auf gesellschaftliche Sinnggebung, die sie aus überkommenen Wertvorstellungen ableiteten. Im Rundfunk verstärkte die personale Kontinuität diese Ambitionen. So waren der erste Intendant des SWR, Walter Bischoff, früher Intendant der Schlesischen Funk-Stunde und die Rundfunkpionierin Alfred Braun und Hans Bredow führend in der Frühzeit des SFB tätig.

Während der Weimarer Republik und der NS-Herrschaft wurde der Rundfunk als signifikanter Ausdruck des sozialen Modernisierungsprozesses angesehen. Desse Ambivalenz betonte Grimme 1948: «Vielleicht ist der Rundfunk das größte Geschenk der technischen Intelligenz an die Menschheit. Und das kann wie alle Technik als Werkzeug dem Guten ebenso dienen, wie es von dämonischen Gewalten missbraucht zu werden vermag.»⁵ Mit Blick auf den Nationalsozialismus sprach er hier auch den Aspekt der so genannten Vermassung als negative Kehrseite der Modernisierung an. Zu den überkommenen Interpretationen im Rundfunkdiskurs der Bundesrepublik zählten auch Versuche, dessen Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten zu bestimmen. In einer als komplex und unübersichtlich wahrgenommenen Welt bewegten sich die Ansichten zwischen hohen Erwartungen und medienkritischen Einwüfen. So sah der Intendant Paul Gerhardt es als «elementare Pflicht des Rundfunks», einer überforderten Gesellschaft soziale und Zeitfragen in populärer Form nahe zu bringen. «Unterrichtung» und «Bereitstellung immer neuer Daseins-

2 Michael Wildt: Privater Konsum in Westdeutschland in den 50er Jahren. In: Axel Schildt, Arnold Sywotteck (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn 1998 (Politik und Gesellschaftsgeschichte Bd. 33), S. 276f.

3 Kaspar Maase: *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg 1992, S. 78.

4 Axel Schildt, Arnold Sywotteck (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau*. Bonn 1998, S. 458.

5 Adolf Grimme: Das Ethos des Rundfunks. Ansprache am 15.11.1948 im Rundfunkhaus Hamburg. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): *Rundfunk und Fernsehen 1948–1989. Ausgewählte Beispiele der Medien- und Kommunikationswissenschaft aus 40 Jahrgängen der Zeitschrift «Rundfunk und Fernsehen»*. München 1990, S. 157.

helfen» waren für ihn – abgeleitet vom Kultur- und Bildungsauftrag des Rundfunks – auch für die politische Information die entscheidenden Aufgaben des Mediums.⁶ Ähnlich argumentierte der Intendant Ernst Schnabel. Er glaubte, im Rundfunk ein Bewältigungsmittel für die Gefahren einer sich modernisierenden Gesellschaft auszumachen.⁷ In einer Erweiterung der Umwelt sah Erwin Wickert einen Vorteil des Fernsehens.⁸ Heinz Schwitzke meinte im Fernsehen einen Themenspender für Familiengespräche zu erkennen, der zu deren Stabilität beitragen könne.⁹

Aus Angst vor einer möglichen «Vermassung» korrespondierten mit der Euphorie über den Rundfunk die apokalyptischen Warnungen. So klagte Schnabel über den «Verlust der Erlebnisfähigkeit»,¹⁰ der durch Dauerberieselung eintreten könne. Grimme meinte, der Rundfunk müsse auch «den Mut zur Unpopularität besitzen».¹¹ Schwitzke beschwor die «wahrhaft verheerende» Gefahr einer «Fernseh-Dauersendung».¹² Statt der potentieller Auswüchse der modernen Medien, die man in den USA zu erkennen glaubte, sollten nach Meinung der Bedenkenräger der Rundfunk als Orientierungs- und Sinnstifter wirken. Zugleich sollte im Rahmen eines thematisch gezielten und entspannten Hörens und Sehens der Rezipient nur die ihn betreffenden oder interessierenden Angebote aufgreifen, um sie in seinen Lebensbereich zu integrieren. Die ambivalenten Möglichkeiten der Medienrezeption ließ ein schlichtes Nachgeben den Rezipientenwünschen gegenüber unvorstellbar erscheinen.

Die Vermittlung von Unterhaltung zählte neben der von Bildung, Kultur und Information zu den Aufgaben des Rundfunks. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussionen über die Begriffe «Technisierung», «Vermassung» und «Entfremdung» entfiel jedoch hier wie auch generell in der Nachkriegsgesellschaft eine theoretische oder inhaltliche Auseinandersetzung mit allen Formen von Zerstreuung. Stattdessen wurde Behauptungen und Forderungen erhoben: Carl Kamps stellte das Ansinnen, das Fernsehen vom Film abzuspalten, weil er sich aus kommerziellen Gründen nur «primitiver Reizmomente» bediene.¹³ Mit ähnlichen Argumenten kritisierten Ernst Thiele und Werner Köser den Schlagel: «Es kommt darauf an», so Thiele, «das Geringwertige zu beseitigen, das einem großen Teil der heutigen Schlagel anhaftet. Es ist ohne allgemeines Interesse, ob einige Schlagel-fabrikanten Gewinne machen oder nicht. Aber es ist nicht gleichgültig, welche Aus-

6 Paul Gerhardt: Die elementare politische Pflicht des Rundfunks. In: *Rundfunk und Fernsehen* 2, 1953, 1. Jg..

7 Ernst Schnabel: Der Rundfunk und die Krisis des modernen Menschen. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): *Rundfunk und Fernsehen 1948–1989*. München 1990, S. 170ff.

8 Erwin Wickert: Wie gefährlich ist Fernsehen? In: *Rundfunk und Fernsehen* 4, 1953, 1. Jg..

9 Heinz Schwitzke: *Mensch im Spiegel. Gefahr und Chancen des Fernsehens*. Hrsgn. von der Kirchlichen Rundfunkzentrale, Bethel um 1955, S. 22.

10 Schnabel, S. 173.

11 Grimme, S. 158.

12 Schwitzke, S. 25.

13 Carl Kamps: Fernsehen – eine Gefahr? In: *Rufer und Hörer* 1952/53, 7. Jg.

wirkungen durch die Schlager auf das Denken und das Gemüt der hauptsächlich angesprochenen Jugend erzielt werden.»¹⁴ Köser meinte, dass mit dem Schlager «der Begriff des Schöpferischen durch das Wort Produktion abgelöst werde.»¹⁵

Die zitierten Meinungen standen in einer seit Jahrzehnten im Bürgertum gepflegten Traditionslinie: Als Wirtschaftsprodukt bilde Unterhaltung den Gegenpol zur Kunst und könne deshalb keinen Erziehungsauftrag erfüllen. Da sich Unterhaltung als Wirtschaftsprodukt dem «geschmacklichen Phlegma des Abnehmers»¹⁶ anpasse, habe sie zugleich eine manipulative Komponente, der man sich entgegenstellen müsse.

Die rigorosen Vorstellungen wurden partiell durch andere Aussagen relativiert. Peter Fuss betonte etwa, dass die Menschen mittels Unterhaltung von ihrem «problem- und sorgenerfüllten Alltag» berechtigterweise entspannen wollten. Er hoffte, dass mit Hilfe von Unterhaltungssendungen die Hörer «zum Abhören (...) von niveauvollen und gehobenen Sendungen gebracht werden»¹⁷ könnten. Ähnlich äußerte sich Grimme: Der Rundfunk «ist auch mehr als ein Vergnügungsinstitut, wiewohl er auch zur Entspannung und zur Unterhaltung da ist und man es unterlassen sollte, auf ihn als bloßen Unterhaltungsfunk erhaben-bildungspharisäerhaft herabzusehen und ihn mit schulmeisterlich erhobenem Zeigefinger in die Ecke zu verweisen.»¹⁸ Gerhard Prager definierte: «Unterhaltung ist all das, was auf maßvolle Weise dem Menschen dient, von sich selber loszukommen. Unterhaltung ist geistiger Unterhalt, den Zeitgenossen einander gewähren, angesichts der Endzeitlichkeit dieser Welt.»¹⁹

Die Äußerungen stellten insgesamt von paternalistischem Gedankengut geprägte Versuche dar, das Wesen und die Funktion von Unterhaltung vor allem im öffentlich-rechtlichen Rundfunk auch in Abgrenzung zum untergegangenen NS-Rundfunk zu definieren. Inhaltlich reichten die Versuche von einer abstrakten Bestimmung von Unterhaltung bis zu ihrer Einbettung in das Rundfunkprogramm.

Die Unterhaltungsvorstellungen der 1950er und frühen 1960er Jahre lassen durchweg das Ideal einer Ganzheitlichkeit erkennen, indem Unterhaltung übergeordneten Zielen zugeordnet wurde. Es dominierte die Auffassung, dass sie einen Ausgleich im Leben der Menschen bieten, zur Regeneration und Aufrechterhaltung der geistigen und seelischen Kräfte dienen und zugleich ästhetisch-erzieherisch wirken solle.

Das Ideal der Ganzheitlichkeit – in doppeltem Sinne verstanden – drückte allen Rundfunkprogrammen den Stempel auf. Auf der einen Seite wurde ein inhaltlich und

14 Ernst Thiele: Die Schlagerseuche. In: *Rufer und Hörer* 1952/53; vgl. auch: Eduard Rhein: Ausgeschnulzt? In: *Hörzu* 8, 1955.

15 Werner Köser: Musik und Gedudel. In: *Rufer und Hörer*, 1952/53.

16 Ebd.

17 Dieter Fuss: Müssen Unterhaltungssendungen so sein? In: *Rufer und Hörer*, 1951.

18 Grimme, S. 160.

19 Gerhard Prager: «Unterhaltung» – ein Unterhalt des Menschen. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 1959, 7. Jg.

ästhetisch breit gefächertes Angebot ausgestrahlt. Auf der anderen blieben die einzelnen Sendungen im Fernsehen wie im Hörfunk inhaltlich und gestalterisch meist unverbunden. Auf diese Weise sollte dem Rezipienten die Möglichkeit eröffnet werden, entsprechend seiner individuellen Lebens- und Bedürfnislage das für ihn Passende auszuwählen, also seine Persönlichkeitsbildung weiterzutreiben. Das Streben nach Ganzheitlichkeit drückte sich auch in der Gestaltung einzelner Sendeformate aus. Beispielhaft hierfür stehen die beim Publikum beliebten Bunten Abende durch die Verbindung unterschiedlicher Musikstücke sowie die Übergänge von Wort und Musik oder in Spielsendungen durch die Koppelung von Unterhaltung und Wissensvermittlung. Beiden Varianten ganzheitlicher Orientierung entsprach eine je eigene Form der Adressierung: Während sich die Bunten Abende und Spielsendungen an die gesamte Familie richteten, sollten spezielle Sendungen Kindern und Erwachsenen mit besonderen Interessen spezifische Orientierungsmöglichkeiten anbieten.

Dieser Aspekt verweist auf die normativen Ideale, die den Vorstellungen zur Medienrezeption insgesamt und zur Unterhaltung im Speziellen zugrunde lagen. Kurt Magnus formulierte als Ideal des Hörers: «Nicht der einsame Allesthörer, der den ganzen Tag lang sämtliche Sendungen über sich herabrieseln lässt, ist der ideale Rundfunkhörer, sondern der kritisch wählende, der aus ihm Gebotenen aussucht und nur dann anstellt, wenn der Rundfunk Sendungen bringt, die ihm genehm sind.»²⁰ Als Hilfe für die Auswahl sollte er die Programmzeitschriften oder die Programmabdrucke in den Zeitungen lesen.

Im Programmalltag erlaubte die zunehmende Ausweitung des Sendevolumens, eine Vermittlung zwischen dem Programmangebot und der aktuellen Lebenssituation sowie den daraus resultierenden Lebens- und Daseinsbedürfnissen von Hörer und Zuschauer zu leisten. Unterhaltung ließ sich in diesem Kontext als Kompensation der Mühsal, Sorge und Orientierungslosigkeit des modernen Menschen rechtfertigen.²¹ Dennoch blieben die Forderungen nach der Einhaltung von nicht näher definierten Qualitätsvorstellungen bestehen. So äußerte Prager: «Es gibt gute und schlechte Kammermusik, wie es gute und schlechte Unterhaltungsmusik gibt. Aber Kammermusik ist nicht eo ipso gut und die andere eo ipso schlecht.» Aufgabe des Rundfunks sei es, das Gute und Gehaltvolle zu fördern.²²

Die normativen Rezipientenvorstellungen wirkten sich schließlich auch auf die Einstellungen zur Hörerforschung aus. Eduard Rhein betonte 1955: «Wenn wir erst drei Programme haben, dann können wir das Niveau aller drei Programme heben, weil der Hörer dann die Möglichkeit hat, auf Sendungen auszuweichen, die ihm besser gefallen und seiner augenblicklichen Stimmung besser entgegenkommen.»²³ Demgegenüber befürchtete der zeitweilige Leiter der Hörerforschung im NWDR

20 Kurt Magnus: *Der Rundfunk in der Bundesrepublik und West-Berlin. Entwicklung, Organisation, Aufgaben, Leistungen. Eine Materialsammlung.* Frankfurt/Main 1955, S. 11.

21 Fuss, S. 562.

22 Prager, S. 236f.

23 Eduard Rhein: Hochgestochen? In: *Hörzu* 7, 1955.

Wolfhard Müller, dass sie dazu beitrüge, «eine gar nicht existierende Durchschnittsmeinung zu konstruieren und damit das Niveau der Programme auf einen hypothetischen Massengeschmack herabzudrücken».²⁴ Gerhard Maletzke formulierte: «Nur wenige Menschen haben es verstanden, den Rundfunk sinnvoll ihrem Leben einzugliedern».²⁵ Vielen Rundfunkverantwortlichen war also durchaus bewusst, dass ihre Wunschbilder nicht in Einklang mit der Realität standen. Aus diesem Grunde forderten sie und andere die Erziehung zum richtigen Hören und Sehen.²⁶

Die normativen Äußerungen traten in den 1960er Jahren in den Hintergrund, stattdessen gewannen Diskussionen über den manipulativen Charakter von Unterhaltung an Gewicht.

2. Schwierigkeiten mit der Unterhaltung in der DDR

Bis zur Berliner Blockade erfreute sich der Berliner Rundfunk wegen seines hohen Anteils unterhaltender Musik im Sendegebiet einer wesentlich größeren Beliebtheit als der RIAS. Kurz nach der Absperrung der Transitwege änderte letzterer sein an den Zielen der Reeducation ausgerichtetes Programm. Vorwiegend an den Wünschen der Rezipienten orientierende Unterhaltungssendungen bildeten nun quantitativ den inhaltlichen Schwerpunkt. Infolge der Programmveränderung zeichnete sich innerhalb weniger Wochen eine Umkehr im Hörerverhalten ab. Unterhaltung wurde erneut zu einem Mittel, um auch die politischen Inhalte zu transportieren.²⁷

Die gelungene Verknüpfung von Unterhaltung und Information bestärkte die Parteifunktionäre im Osten in ihrer in der Arbeiterkulturbewegung des Kaiserreichs und der Weimarer Republik gepflegten Überzeugung, Medieninhalte insgesamt und Unterhaltungssendungen im Speziellen als Bestandteil des Klassenkampfes zu interpretieren.

Aus diesem Grund betrachteten die Funktionäre Unterhaltungsangebote wie in der Vergangenheit vor allem unter politischen Gesichtspunkten. Anknüpfend an alte Traditionen der Arbeiterfestkultur führte diese Auffassung bei entsprechenden Veranstaltungen regelmäßig zu einer gegenseitigen Überlagerung von Propaganda- und Unterhaltungsfunktionen. Öffentliche Unterhaltungsangebote wurden so oft zum Werbemittel für im weitesten Sinne politische Inhalte.

Die weitgehende Übereinstimmung führender Medienvertreter mit den politischen Zielen der Funktionäre bedingte auch im Osten die Bevorzugung publi-

24 Wolfhard Müller: Hörerforschung in der Sackgasse? In: *Rufer und Hörer* 6, 1951.

25 Gerhard Maletzke: *Der Rundfunk in der Erlebniswelt des heutigen Menschen. Untersuchungen zur psychologischen Wesenseigenart des Rundfunks und zu Psychologie des Rundfunkhörens.* (Diss.) Hamburg 1950, S. 99.

26 Heinz Rudolf: Der Rundfunk und der moderne Mensch. In: *Rufer und Hörer* 8, 1953/54.

27 Petra Galle: *RIAS Berlin und Berliner Rundfunk 1945 bis 1949. Die Entwicklung ihrer Profile in Programm, Personal und Organisation vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Krieges.* Münster, Hamburg, London 2003, S. 240ff.

zistischer und künstlerischer Sendungen im Rundfunk. Vor diesem Hintergrund entwickelten die hierfür Verantwortlichen von publizistischen Inhalten dominierte, ganzheitliche Programmangebote. Kultur, Bildung und Unterhaltung sollten diese mit ihren je spezifischen Mitteln beim Rezipienten rational und emotional unterstützen und vertiefen.

Über die Akzeptanz oder Beschränkung von Inhalten entschied eine kleine Gruppe von Funktionären. Sie war weniger an der Entwicklung freier Individuen, die ihrerseits «der Totalität ihrer Lebensbedürfnisse» bedurften (Marx), interessiert als am Erhalt der bestehenden Ordnung. Objektivierbare Maßstäbe für die Gefährdung der staatlichen Ordnung durch Unterhaltungsangebote existierten nicht. Von daher blieb es oft den jeweils Verantwortlichen überlassen, welche inhaltlichen und ästhetischen Maßstäbe sie bei ihren Entscheidungen anlegten.

Theoretische Diskussionen über die Unterhaltung im östlichen Deutschland wurden vor allem in den Zeitschriften *Musik und Gesellschaft* und *Theater der Zeit* geführt. Im Zentrum der theoretischen Auseinandersetzung standen Fragen einer zukünftigen Tanz- und Unterhaltungsmusik. Wie im Westen Deutschlands blieb in den Diskussionen unbestritten, dass der Rundfunk diese Musik in seinen Programmen pflegen müsse. Übereinstimmung herrschte, wie im Westen auch, in dem Wunsch, die Qualität der Musik im Allgemeinen und der Tanzmusik im Besonderen zu verbessern. Mit vielen Bundesbürgern war man sich schließlich auch einig, dass letztere von amerikanischen Einflüssen zu befreien sei.

Das Genre Tanzmusik wurde, wie die Mode, als Folge des zunehmenden bürgerlichen Wohlstandes seit 1890 interpretiert. In dieser Zeit hätte sie sich von der Volksmusik, die allen Klassen und Schichten gemein gewesen sei, getrennt. Damit hätte die Unterhaltungs- und Tanzmusik ihren eigentlichen Inhalt verloren und sei auf eine reine Form reduziert worden. Nach dem Ersten Weltkrieg sei sie dann zum «Narkotikum» des vergnügungssüchtigen Bürgertums verkommen und von Goebbels Propagandamaschinerie zur Ablenkung der Massen eingesetzt worden. In diesem Zustand, so die zeitgenössische Einschätzung, befände sich die Unterhaltungsmusik trotz einer gewissen «rhythmischen Belebung» noch in den 1950er Jahre. Die Theoretiker verlangten, «die hohlen aufgemachten Gesten» und – wie im Westen – die gedankliche Armut dieses Musikgenres zukünftig durch inhaltlich anspruchsvollere Musikstücke zu ersetzen.²⁸

Die Gemeinsamkeiten in den Anschauungen kennzeichneten die Schwierigkeiten vor allem der meinungsbildenden Zeitgenossen im Umgang mit neuen und alten Unterhaltungsformen. Mit der modernen, insbesondere der von den USA beeinflussten Musik verbanden sie in der Außendarstellung lässiges Benehmen, ausgefallene Kleidung, Kaugummikauen und auf der Tanzfläche zum Teil gewagte akrobatische Schrittfolgen. Diese Merkmale standen im signifikanten Gegensatz zu

28 Max Butting: Zur Situation der Unterhaltungsmusik. In: *Musik und Gesellschaft* 3, 1991.

den überlieferten Wert- und Verhaltensmustern, die für einen Großteil der Bevölkerung bestimmend waren.

Die zeitgenössischen Schlagertexte und die in der Regel simplen Melodien verstärkten aus Sicht der Kritiker noch zusätzlich die Gefahr des Kulturverfalls. Die nach literaturwissenschaftlichen Kriterien nichtssagenden Inhalte und die einfachen Melodien vermittelten den Zuhörenden angenehme Gefühle. Deswegen wurden sie gehört. Mit diesem Tatbestand konnten die Kritiker nichts anfangen. Insofern blieben die Standpunkte im Umgang mit den Unterhaltungsprodukten in West und Ost inkompatibel.

Über die Wege, das Problem der Unterhaltungsmusik zu lösen, existierten in der DDR unterschiedliche Vorstellungen. Praktische Vorschläge reichten von der Verbesserung der Verlagsstruktur bis zum Aufbau einer leistungsfähigen Schallplattenindustrie. Weitere Vorschläge setzten vor allem auf eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen und der Lebensqualität der Komponisten und Textdichter als Voraussetzung für eine Qualitätssteigerung in der Unterhaltungsmusikproduktion. Diese Auffassungen stellten kein Votum für Marktmechanismen dar. Vielmehr korrespondierte sie mit der marxistischen Lehre von Basis und Überbau. Als Konsequenz von gesellschaftlichem und ideologischem Wandel würden sich auch die ästhetischen Anschauungen und damit das Verhältnis der Bevölkerung zur Unterhaltungsmusik schnell ändern.²⁹ Die Verbesserung der Produktionsbedingungen könne die gewünschte Entwicklung daher beschleunigen.

Diese Überzeugung wurde durch konkrete Erfahrungen im Laufe der 1950er Jahre relativiert. So stellte sich 1957 heraus, dass selbst Bestarbeiter gerne die westdeutschen Filme in den DDR-Kinos ansahen. Dennoch blieb man überzeugt, diesen Zustand längerfristig zu überwinden.³⁰ Durch Diskussionen und entsprechende Programmangebote³¹ versuchte man, diesen Prozess aktiv zu fördern.

Im Anschluss an Stalins Sprachtheorie glaubten andere Meinungsführer mit dem Rückgriff auf die Volksmusik einen entscheidenden Ansatzpunkt im Hinblick auf die Unterhaltungsmusik gefunden zu haben. Sie könne, so die Überzeugung, von jedermann ausgeübt werden und sie finde «ohne Unterschied der Gesellschaftsschichten den Zugang zu den Herzen aller Hörer».³² In diesem Genre spiegele sich in besonderer Weise das Leben der Menschen. Die Verantwortlichen im Rundfunk zogen aus diesen theoretisch gewonnenen Ansichten die Konsequenz, die Unterhaltungsmusik als einen Teil der Kulturarbeit des Mediums zu betrachten. Unterhaltung wurde damit über das Volkslied zu einem integrativen Bestandteil

29 Lissa, Zofia: *Fragen der Musikästhetik im Lichte der Arbeit J.W. Stalins «Der Marxismus der Sprachwissenschaft»*. Berlin 1954, S. 19.

30 Horst Knietzsch: *Der Film und sein Publikum*. In: *Neues Deutschland* Nr. 239, 9.10.1957.

31 Vgl. Peter Hoff: *Protokoll eines Laborversuchs. Kommentar zur ersten Programmschrift des DDR-Fernsehens 1955*. Leipzig 2002, S. 130.

32 Helmut Koch: *Wir wollen den toten Raum überbrücken. Das Musikprogramm des Berliner Rundfunks*. In: *Der Rundfunk*, 6, 1947.

von Kultur. Die Beschränkung von Unterhaltung auf Strömungen, die einer behaupteten Nationalkultur verhaftet blieben, begrenzte allerdings bereits im Ansatz eine ästhetische Vielfalt.

Allen Auffassungen zur Unterhaltung lag eine DDR-spezifische Variante eines Konzepts von Ganzheitlichkeit zu Grunde. Wie vergleichbare Theorien im Westen verhinderte es, die aktuelle Situation der Rezipienten ernsthaft wahrzunehmen und zu reflektieren. Sie waren bezüglich ihrer Ansprüche an Unterhaltung meist an einem naiven, zweckfreien, spielerischen und distanzierten Erleben von Gratifikationen³³ interessiert. Viele Theoretiker sahen dagegen die zeitgenössische Haltung der Rezipienten nur als Erscheinung eines zu überwindenden Übergangsstadiums, dem eine untergeordnete Rolle zukam. Sie gingen davon aus, dass der Sozialismus eine Ganzheitlichkeit neuer Qualität herstellen würde.

Die ästhetische Einengung von Unterhaltungsangeboten in der DDR hatte trotz begleitender und massiv verbreiteter staatlicher Kritik an westlichen Inhalten eher den gegenteiligen Effekt. Wenn westliche Angebote den eigenen Vorstellungen mehr entsprachen als die eigenen, wichen viele Ostdeutsche auf sie aus. Der hohe Publikumszuspruch, den DDR-eigene Unterhaltungssendungen wie *Da lacht der Bär* und andere fanden, deutet auf die Grenzen der Rezeption westlicher Unterhaltungsangebote in der DDR.

Während der Anspruch auf Ganzheitlichkeit in der bundesdeutschen Öffentlichkeit im Wesentlichen auf den Rundfunk beschränkt blieb, fand er in der DDR seine Fortsetzung in verschiedenen politischen und kulturellen Großereignissen. In der Tradition der Arbeiterbewegung sollten sie die Gemeinschaften stärken. Im Laufe der Zeit mutierten sie immer mehr zu Ritualen der Selbstvergewisserung für die Funktionäre. Auch kulturelle Großereignisse, die vor allem der Unterhaltung dienen sollten, wurden oft mit Daten verknüpft, die den Funktionären wichtig erschienen. Auf diese Weise sollten Kultur und Unterhaltung auch außerhalb der Medien dazu beitragen, der Bevölkerung politische Ereignisse künstlerisch und emotional näher zu bringen. Beispielsweise fand die erste große Leistungsschau der DDR-Volkskunstgruppen zusammen mit Künstlern aus Theatern und Opernhäusern sowie Sportlern am 3. Januar 1951, dem 75. Geburtstag Wilhelm Piecks, statt. Dieses und viele weitere Unterhaltungsangebote veranschaulichten, dass die Trias von Ästhetischem, Moralischem und Sittlichem, wie sie vor 1900 entwickelt wurde, in der DDR lange Zeit weiterwirkte. Ihr Ideal verkörperte insbesondere in den 1950er- und 1960er Jahren das Bild des neuen Menschen im Sozialismus.

Um dieser Aufgabe, mit der sich viele persönlich identifizierten, immer besser gerecht zu werden, waren die Medientheoretiker, die oft auch Praktiker waren, gezwungen, ständig nach neuen Möglichkeiten der inhaltlichen und formalen Mediengestaltung zu suchen. Ein wichtiges Indiz für diesen Prozess war die Entwicklung

33 Vgl. Lutz Huth, Michael Krezeminski: *Zuschauerpost – ein Folgeproblem massenmedialer Kommunikation*. Tübingen 1981, S. 89ff.

eines differenzierten Angebots an Unterhaltungssendungen im Fernsehen, die bei dessen Gründung nicht vorgesehen waren.³⁴ Dieser Punkt kann zugleich als Beleg dafür gelten, dass trotz politischer und ästhetischer Enge der Eigensinn von Unterhaltung immer wieder Spielräume eröffnete, die den entsprechenden Bedürfnissen der Bevölkerung entgegenkamen.

Alle genannten Faktoren verdeutlichen, weshalb kulturpessimistische Einstellungen, wie sie bei Teilen der Intellektuellen der Bundesrepublik gerade im Umfeld der Diskussionen um Unterhaltung nachweisbar sind, in der DDR nicht existierten. Hinzu kam die prinzipiell positive Einstellung der ostdeutschen Gesellschaft zur Modernisierung: Technik wurde fast nie als Gefahr, sondern stets als etwas Positives für die Gesellschaft begriffen.

3. Fernsehunterhaltung – ein gesamtdeutsches Problem?

In den 1950er Jahren hatten beide deutsche Staaten erhebliche Probleme sowohl mit Unterhaltung im Allgemeinen als auch mit der Fernsehunterhaltung im Besonderen. Diese hatten die gleichen Wurzeln. Bei allen Unterschieden einte die intellektuellen und politischen Eliten beider Staaten die Vorstellung, dass Unterhaltung keinen Eigenwert besaß, sondern bestenfalls ein Mittel zum Zweck war. Zugleich unterschieden sie sich deutlich. In einem Fall (BRD) waren sie primär mit Vorstellungen eines idealen Kulturzustandes verknüpft, im anderen (DDR) mit Vorstellungen eines idealen Gesellschaftszustandes.

Da es an neuen Konzeptionen fehlte, wurde in beiden Staaten auf ein in wesentlichen Punkten vor 1900 entwickeltes Gedankengut zurückgegriffen. Die Akzeptanz der in diesen unterschiedlichen Umfeldern entstandenen Unterhaltungsangebote sowohl beim je eigenen als auch beim anderen Publikum unterschied sich allerdings deutlich. Die höhere Akzeptanz westlicher Medieninhalte auch in der DDR war letztlich der Tatsache geschuldet, dass die ablehnende Haltung der westdeutschen Intellektuellen gegenüber vielen Unterhaltungsformen nur einen vermittelten Einfluss auf die Programmausgestaltung hatte. Trotz aller Vorurteile gestaltete sich das Unterhaltungsangebot immer auch nachfrageorientiert. Demgegenüber versuchten die Verantwortlichen in der DDR, ihre Auffassungen mit allen daraus resultierenden Beschränkungen gesamtgesellschaftlich umzusetzen. Sie setzten also vor allem auf einen sehr eng gefassten, angebotsorientierten Umgang mit Unterhaltung.

Die Aufnahme und Gestaltung von speziellen Unterhaltungssendungen im Fernsehen der DDR – sowie deren Erfolge – verdeutlichten die Grenzen politisch motivierter Eingriffe in Medienproduktion und Mediennutzung. Unabhängig davon, was in BRD oder DDR die für das Fernsehprogramm Verantwortlichen meinten, wie und was die Zuschauer rezipieren sollten, verfolgten diese in beiden Staaten hartnäckig eigene Interessen.

34 Vgl. Hoff, S. 84; S. 120.

«Damals war alles so schön ...»

DDR-Fernsehunterhaltung in den 1950er Jahren¹

Anfang der 1960er Jahre sang Bärbel Wachholz, blonder Schlagerstar des DDR-Rundfunks und -Fernsehens, ein Lied, das zum Evergreen wurde: «Damals, damals war alles so schön, doch wir waren viel zu jung, um unser Glück zu versteh'n ...» – ein schönes Motto für einen nostalgischen Beitrag über die Fernsehunterhaltung der 1950er Jahre im zweiten deutschen Nachkriegsstaat.

Doch zur Nostalgie besteht wenig Anlass – «so schön» war es um den Gegenstand dieses Beitrages «damals» nicht bestellt. Die geistigen Spielräume für die Fernsehunterhaltung waren so beengt wie die Räumlichkeiten des aus dem märkischen Sand gestampften Fernsehentrums in Adlershof. Unterhaltung als Kunstfunktion hatte in der im Aufbau begriffenen realsozialistischen Gesellschaft komplizierte politische und philosophische Hürden zu überwinden. Das galt auch für das Fernsehen. Und die dort beschäftigten Journalisten, Künstler und Techniker verfügten zudem in der überwiegenden Mehrheit weder über Erfahrungen mit dem Fernsehen, noch mit der Unterhaltung. Als am 15. Dezember 1952 der Leiter des Fernsehentrums Berlin, Hermann Zilles, vor die Presse trat und den Beginn des Versuchsprogramms für den 21. Dezember, den 73. Geburtstag Stalins, ankündigte, sprach er auch über das geplante Programm. Aktuelle Filmberichte sollte es geben und ein Fernsehspiel sollte geschaffen werden. Von Unterhaltung war noch keine Rede.

Erst der Erfolg von Sendungen mit unterhaltendem Charakter, die dem jungen Medium Fernsehen in der Versuchsphase Sympathien bei seinen ostdeutschen Zuschauern sicherten, half der Unterhaltung als Medienfunktion Akzeptanz zu verschaffen. Der *spezifisch sozialistische* Charakter dieser Sendungen ist jedoch zunächst mit ungeschultem Blick nur schwer auszumachen. Die wenigen erhaltenen Aufzeichnungen von Unterhaltungssendungen des Deutschen Fernsehfunks aus den 1950er Jahren gleichen auf den ersten Blick denen, die vom bundesdeutschen Fernsehen aus dem gleichen Zeitabschnitt überliefert sind: Quiz und Spiel, Sketches und Schlager, Revue und GROSSER BUNTER ABEND, alles so wie im Westen, selbst die Stars sind mitunter die gleichen. Lou van Burg tingelte um die Mitte der 1950er Jahre in Ostberlin, bis er in den Sechzigern zum «guten Onkel Lou» bei

1 Peter Hoff ist völlig unerwartet während der GfM-Jahrestagung 2003 in Hamburg verstorben. Der vorliegende Text beinhaltet die schriftliche Ausarbeitung seines Vortrags auf der GfM-Tagung 2002 in Göttingen – mit stärkeren Kürzungen durch den Herausgeber.

der westdeutschen Konkurrenz wurde; Vico Torriani muggte bei Quermann in DA LACHT DER BÄR, wobei politisch missdeutbare Details sorgfältig getilgt wurden, aber schließlich wollte diese Sendung ja auch im Sinne der deutschlandpolitischen Programmatik des IV. SED-Parteitages «Deutsche an einen Tisch» bringen, und da ließen sich West-Künstler ideologisch gut vertreten.²

Die Ähnlichkeiten zwischen der Fernsehunterhaltung Ost mit der Fernsehunterhaltung West erschöpfen sich freilich bereits an der Oberfläche. Obgleich beide deutsche Fernsehanstalten Geschöpfe des Kalten Krieges sind, durchliefen sie unterschiedliche Entwicklungsstadien, wobei deren einzelne Etappen enge zeitliche und inhaltliche Ähnlichkeiten aufweisen.³ Dem «offiziellen Versuchsprogramm», das in Berlin-Adlershof zwischen dem 21. Dezember 1952 und dem 2. Januar 1956 produziert und gesendet wurde, kommt dabei besondere Bedeutung zu. Es galt, das Fernsehen, das seit dem 22. März 1935 in Deutschland im Programmbetrieb erprobt worden war, bis die Sendetätigkeit des Fernsehsenders des Reichsrundfunks im Zuge des «totalen Krieges» 1944 eingestellt wurde, für die ostdeutsche Nachkriegsgesellschaft in gleichem Maße wieder zu entdecken, wie dies in Hamburg für die bundesdeutsche Gesellschaft geschah. Im Osten fehlten freilich die routinier-ten Fernsehleute des ehemaligen Reichssenders «Paul Nipkow», die im legendären Hochbunker auf dem Hamburger Heiliggeistfeld ihr neues Wirkungsfeld gefunden hatten. Immerhin war neben Walter Bruch, der später das PAL-Farbfernsehverfahren erfand und zwischenzeitlich vom Ostdeutschen Fernseh-Generalintendanten Hans Mahle mit einem hochdotierten Einzelvertrag für die ersten Projektierungsarbeiten verpflichtet worden war, ein wichtiger Pionier dieser ersten Phase des deutschen Fernsehens entscheidend am Aufbau des ostdeutschen Sendezentrums Berlin-Adlershof beteiligt – der Oberingenieur Ernst Augustin. Augustin, laut SPIEGEL vom 15.4.1953 «das Gehirn hinter dem ganzen Projekt»,⁴ brachte nicht allein seine technischen Erfahrungen aus dem Nazi-Fernsehen in den Sendebetrieb des Versuchsprogramms ein. Er wirkte, wie der Vergleich der Projekte aus den dreißiger mit denen aus den späten 1940er Jahren zeigt,⁵ über die Projektierung der Produktions- und Sendestätten auch auf das Programm dieser ersten drei Jahre des DDR-Fernsehens ein. Auf Augustin ist die architektonisch-technologische Anlage des Sendezentrums wie auch der Charakter des Programms als permanente Live-Übertragung zurückzuführen, ebenso der prononcierte Einsatz der Filmtechnik für das aktuelle Informationsprogramm.

2 Stemmler, Wolfgang: Zuarbeit zu: Weber, Wolfgang Maria: *50 Jahre Deutsches Fernsehen. Ein Rückblick auf die Lieblingssendungen in West und Ost*. Mit einem Geleitwort von Peter von Zahn. München. 1999, S. 46.

3 Vgl. Hickethier, Knut unter Mitarbeit von Hoff, Peter (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar. 1998.

4 Vgl. Zilles bunte Bühne. In: *Der Spiegel* v. 15. April 1953, S. 50.

5 Vgl. Winker, Klaus: *Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation. Programm. Personal*. Köln/Weimar/Wien² 1996.

Das DDR-Fernsehen war von allem Anfang an als agitatorisch-propagandistisches, und das bedeutete für die Hierarchie der Programmfunktionen: als journalistisch-publizistisches Medium geplant gewesen. Es sollte, so weit dies technisch möglich war, aktuelle Informationen vermitteln. Das Sendezentrum wurde gemäß den technischen Gegebenheiten Ende der 1940er Jahre für den stationären Live-Betrieb konzipiert, der durch zahlreiche Filmaufzeichnungen von unterschiedlichen Ereignisorten im aktuellen Programmbereich ergänzt werden sollte. An eine mobile Übertragungstechnik wurde offenbar in dieser frühen Zeit – Anfang der 1950er Jahre – noch nicht gedacht.⁶

So sollten nach Vorstellungen Ernst Augustins die künstlerischen Ereignisse, also auch die traditionellen Unterhaltungsveranstaltungen, für das Fernsehen nach dem Vorbild des Vorkriegsrundfunks (zunächst) «ins Haus» geholt werden, in einen «großen Sendesaal» analog dem des «Hauses des Rundfunks» in der Masurenallee, den ebenfalls Augustin technisch projektiert hatte. Mit diesem «Theatersaal», als er endlich vollendet war, wusste jedoch niemand mehr so recht etwas anzufangen, denn er entsprach nicht den technischen Bedingungen des Programmbetriebes – er war zu eng; die für die wenig lichtempfindlichen Kameras notwendige Beleuchtung stellte ein Sicherheitsrisiko dar; die Kameras hatten kaum Bewegungsraum. Das DDR-Fernsehen begab sich seit 1955, als ihm zwei englische Übertragungswagen zur Verfügung standen, seinerseits mit seiner mobilen elektronischen Technik zu den Ereignisorten. Denn dem DDR-Fernsehen lag, das beweisen die vorliegenden Dokumente über den Beginn des Programmbetriebes, an der Nähe zu seinen Zuschauern.

Dass das Fernsehspiel, schon im Fernsehen des Nazi-Reichsrundfunks Zentrum des Programms, wieder zur wichtigsten Programmsparte erklärt wurde, dürfte von Augustin zumindest angeregt und durch seine Projektierung gefördert worden sein, ebenso der Umstand, dass ein aktuelles Informationsprogramm mit Hilfe der Filmtechnik bereits seit dem Beginn des Versuchsprogramms aufgebaut wurde.⁷ Auch beim deutschen Vorkriegs- und Kriegs-Fernsehen hatten Filmgruppen die aktuelle Berichterstattung übertragen bekommen. Andererseits verbot sich beim ostdeutschen Neubeginn Anfang der 1950er Jahre offenbar – und das war wichtig für den Aufbau der Unterhaltung als Programmsparte – ein Anknüpfen an das Fernsehen als Unterhaltungsmedium, das «Frohsinn» sendete (zentraler Inhalt des Nazi-Fernsehprogramms vor allem seit Kriegsbeginn im Herbst 1939).

6 Im Protokoll Nr. 11/54 der Kollegiumssitzung des Fernsehentrums am 18.11.1954 wird über den Bau eines ersten Ü-Zuges im Werk für Fernmeldewesen (Berlin-)Schöneeweide mit drei Kameras berichtet. Der Eigenbau der Übertragungstechnik erwies sich jedoch als zu kompliziert, so dass, da westdeutsche Firmen die Lieferung an Ostdeutschland verweigerten, schließlich im September 1955 zwei britische Ü-Züge angekauft wurden, die im Oktober 1955 offiziell in Dienst gestellt wurden.

7 So sendete das Fernsehzentrum Berlin außer zahlreichen Kurzsujets, die in Magazinen untergebracht wurden, schon am 28.3.1953, ein Vierteljahr nach der Aufnahme des Versuchsprogramms, eine aktuelle Fernsehfilmreportage VON HAMBURG BIS STRALSUND. VOM AUFBAU DER VOLKSEIGENEN WERFTEN IN DER DDR

In den Presseverlautbarungen zum Beginn des Fernseh-Versuchsprogramms im Dezember 1952 und auch im ersten Jahr ist von Unterhaltung jedenfalls noch nirgendwo die Rede. Diese Pressemeldungen, mit denen das Fernsehzentrum während des Versuchsprogramms von 1952 bis 1956 für sein Programm warb und in denen es Programmschwerpunkte immer wieder vorstellte, waren bislang neben den Erinnerungen von Fernsehphionieren⁸ die einzigen Zeugnisse über diese Programmphase. Im Aktenbestand des Staatlichen Rundfunkkomitees im Bundesarchiv Berlin konnten in jüngster Zeit einige Belege aufgeschlüsselt werden, die weiterführende Auskunft geben. Vor allem der Bericht der Leitung des Fernsehentrums *Über die Programmtätigkeit des Fernsehens in der Deutschen Demokratischen Republik* vom Oktober 1955 gibt wichtige Aufschlüsse über die Programmentwicklung in diesen drei Jahren.⁹

In diesem Bericht,¹⁰ der die Erfahrungen mit dem Versuchsprogramm resümiert und aus ihnen Schlüsse für die Weiterführung der Programmarbeit zieht, nimmt die Unterhaltung überraschenderweise einen beträchtlichen Raum ein. Auch die statistisch belegte Entwicklung dieser Sparte weckt Staunen. Im letzten Jahr (1955) des offiziellen Versuchsprogramms sendete das Fernsehzentrum Berlin laut offizieller Statistik¹¹ 81 Stunden Unterhaltung. Das entspricht 10,3 Prozent des gesamten Programmangebotes (786 Stunden).

Dazu ein Blick auf die Organisationsstruktur der Programmarbeit während des Versuchsprogramms: Eine einzige große Redaktion nahm am Anfang alle redaktionellen Aufgaben wahr, wobei sie in zwei Abteilungen getrennt war. Die aktuelle Berichterstattung und die gesamte politische Publizistik, aber auch der Sport lag in der Verantwortung der Redaktion der AKTUELLEN KAMERA. Alle nicht vordergründig politisch-informativen Programmvorhaben unterstanden zunächst einer Redakti-

- 8 Seit der Mitte der 1980er Jahre hatte eine Arbeitsgruppe des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden (VFF) der DDR unter der Leitung des Dramaturgen und Autors Hans Münchenberg die Erinnerungen von Fernsehmitarbeitern aus der «Live-Zeit» (vom Beginn der Fernseharbeit 1952 bis zum Beginn der 1960er Jahre) zusammengetragen und versucht, aus diesen freilich sehr subjektiv gefärbten und teilweise auch lücken- und fehlerhaften Selbstzeugnissen die «oral history» des ersten Jahrzehnts des DDR-Fernsehens zu rekonstruieren. (Vgl. Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen. Vom Laborversuch zur sozialistischen Massenkunst. Die Entwicklung fernsehkünstlerischer Sendeformen zwischen 1952 und 1961 in Selbstzeugnissen von Fernsehmitarbeitern*. Schriftenreihe des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden 15/16. Berlin 1984).
- 9 Vgl. Hoff, Peter (2002): Protokoll eines Laborversuchs. Die erste Programmschrift des DDR-Fernsehens «Über die Programmtätigkeit des Fernsehens in der Deutschen Demokratischen Republik». Ein Bericht des Kollegiums des Fernsehentrums Berlin an das Staatliche Rundfunkkomitee zur Vorbereitung des Übergangs vom Versuchsprogramm zum offiziellen Fernseh-Programm. Oktober 1955. In: *Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ. Materialien – Analysen – Zusammenhänge*. (MAZ Bd.1. Hgn. von der DFG-Forschergruppe Leipzig, Halle, Berlin, Potsdam). Leipzig 2002
- 10 *Über die Programmtätigkeit des Fernsehens in der Deutschen Demokratischen Republik*. Ms., BA DR 8.– 3. Oktober 1955, S. 34–41
- 11 Alla statistischen Angaben stützen sich auf das Statistische Jahrbuch der DDR, das alljährlich von der dem Ministerrat der DDR unterstellten Staatlichen Zentralverwaltung für Statistik publiziert wurde.

on «Kulturpolitik», aus der sich die einzelnen Spartenredaktionen wie das Fernsehspiel oder die Unterhaltung innerhalb der ersten beiden Jahre des Versuchsprogramms entwickelten. Eine eigenständige Abteilung Unterhaltung war jedenfalls zu Beginn des Versuchsprogramms im Fernsehzentrum weder vorhanden noch vorgesehen. Das entsprach der politischen Zielsetzung, die dem DDR-Fernsehen von der politischen Führung übertragen worden war: «In der DDR dient das Fernsehen als politische Institution, wie die Presse und der Rundfunk, der Festigung der Arbeiter- und Bauernmacht und damit der Erhaltung des Friedens und der Schaffung eines einheitlichen, demokratischen Vaterlandes.»¹²

So definiert der Abschlußbericht über das Versuchsprogramm die Aufgaben des neuen Mediums und gibt damit erstmals die Programmatik der Sendeanstalt vor. Die Programmformen und die dafür notwendigen institutionellen Bedingungen, die der Realisierung dieses politischen Vorsatzes dienten, wurden in den rund drei Jahren des «Versuchsprogramms» ausprobiert, in einigen Fällen auch wieder verworfen. Der journalistisch-publizistischen Zielstellung waren auch alle anderen Sendesparten unterworfen. Dafür spricht die für die gesamte Zeit der Existenz des DDR-Fernsehens gültige Auffassung vom «Gesamtprogramm», das in seinen unterschiedlichen Sendeformen einen Gedanken entwickeln sollte: von der tagesaktuellen Information über die journalistische Analyse und Vertiefung bis hin zum nachdrücklichen künstlerischen Erlebnis im Fernsehspiel und bis zur vergnüglichen entspannenden staatsbürgerlichen «Entpflichtung» in der Unterhaltungssendung.¹³

Diese Einsicht in den unterhaltenden Charakter des Fernsehens hat sich erst schrittweise herausgebildet. Wenn auch nicht eingeplant, so wurde Unterhaltung doch offenbar seitens der Zuschauer erwartet, und auch die Gestalter von Sendungen dürften wahrgenommen haben, dass sie ihre häufig sehr trockenen Fakten leichter an ihr Publikum zu bringen vermochten, wenn sie unterhaltsam aufbereitet waren. So kam die Unterhaltung zunächst als Wirkungskomponente ohne konkrete Genrebindung in das Fernsehprogramm. Es war ganz offensichtlich der Erfolg von unterhaltend gestalteten Sendungen, durch den die Notwendigkeit unterstrichen wurde, auch das politisch aufklärerische und agitatorische Programm des neuen Mediums ansprechend – und das hieß: unterhaltend – zu gestalten.

Die ersten «Unterhaltungssendungen» des Fernsehentrums waren aus journalistischen Programmformaten entstanden und erst im Verständnis der Zuschauer zur «Unterhaltung» umgewidmet worden.¹⁴ Unterhaltung, das ist hier das «Heitere»

12 *Über die Programmtätigkeit*, S. 34–41

13 Vgl. Michel, Robert: *Der Journalist auf dem Bildschirm*. DFF/ Betriebsakademie. Als Ms. verv., April 1969, A-C

14 Wolfgang Stemmler erinnerte sich, dass die erste Unterhaltungssendung des ostdeutschen Fernsehens der Wetterdienst am 25.12.1952 war. Der Meteorologe, der seinen live gesendeten Wetterbericht mit Witzen spickte, hatte wohl gespürt, dass das neue Medium der Unterhaltung für den Aufbau funktionierender Kommunikationsbeziehungen zwischen Kommunikator, dem Menschen im Studio, und Kommunikant, dem Zuschauer, bedurfte. (Vgl. Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen.*, S. 60)

im Programm, das andererseits aber uneingeschränkt in die Hauptaufgabe des Mediums als Instrument der Agitation und Propaganda zum Zwecke der Bewusstseinsbildung einbezogen wird. «Unterhaltsam» bedeutete «heiter», Unterhaltung also «Aufheiterung», «Erheiterung» des Publikums.¹⁵

Ein Bericht der Redaktion Unterhaltung vom Herbst 1955 benennt für das erste Jahr

«zwei Arten von gelungenen Unterhaltungssendungen:

- Filme mit Artisten, Sängern und Kapellen, die wir in Varietés und Kabarets gedreht hatten und die wir mit einer Conference verbanden.
- Kabarettssendungen mit einer klaren politischen Zielsetzung. Unsere erste Sendung dieser Art hieß «Bianca Maria und der tiefende Dolch», eine Sendung, die sich gegen den Kitsch im Buch richtete.»¹⁶

Die Berichtersteller aus der Unterhaltungsredaktion haben sich da freilich die Geschichte für ihren Zweck zurechtgemacht, denn die von ihnen für sich reklamierten Sendungen waren im ersten Fall ein Magazin, das aus dem kulturellen Leben Berlins berichtete und dafür auch mit der Filmkamera in Variététheater und in den Zirkus ging, und im zweiten Fall handelte es sich um eine Folge der literaturpropagandistischen Sendereihe DAS GUTE BUCH, die just am 1. April 1953 gesendet wurde, einem Tag mithin, an dem der Jux ausdrücklich erlaubt ist. Deshalb schrieb Wolfgang Stemmler nach dem Roman *Bianca Maria* von Conrad Ferdinand Muschler sein kabarettistisches Fernseh(-kurz-)spiel,¹⁷ um statt des «guten» ausnahmsweise und zu parodistischen Zweck ein «schlechtes» Buch vorzustellen.¹⁸

Sendungen mit unterhaltsamen Sujets und Inhalten waren also zu Beginn des Versuchsprogramms á priori noch keine «Unterhaltungssendungen» im heutigen

15 Erst Ende der 1960er Jahre wird «Unterhaltung» auch für die sozialistische Kultur definiert als «spezifischer Wirkungsmechanismus physisch-psychischer Prozesse während sowie in der Folge von Freizeitbeschäftigungen. Der Vorgang der U. umfasst die primär auf das Zeitempfinden gerichteten Komponenten Kurzweil, Aufmerksamkeit, Spannung und Zerstreung sowie Spiel, Genuss und Frohsinn als Gegenstand bzw. Resultat lustbetonter Erlebnisse.» (zit. n. Brühl, Harald/Heinze, Dieter/Koch, Hans/Staufenbiel, Fred (Hg.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin 1970, S. 522).

«Unterhaltung» wird von der «Unterhaltungskunst» unterschieden, die «Kunstgattungen und Genres» umfasst, «die bildend unterhalten, z. B. Tanz- und Unterhaltungsmusik, Revuetanz, Spannungsliteratur, Kriminalfilm, Posse, satirische Zeichnungen, im Unterschied zu anderen Kunstgattungen und -genres, die vorwiegend unterhaltsam bilden. Allerdings besteht unter sozialistischen Bedingungen keine starke Abgrenzung zwischen diesen Genres, da sie sich der Methode und Zielstellung der sozialistischen Kunst bedienen und da in allen Kunstgattungen eine Einheit von Kunst, Unterhaltung und Bildung besteht.» (ebd., S. 536).

16 Redaktion Unterhaltung: *Über die Unterhaltungssendungen*, S. 1

17 Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen*, S. 46.

18 Die Parodie wurde auch später als wichtiges Stilmittel genutzt. So wurde in die frühe DDR-Hitparade DIE SCHLAGERREVUE eine Rubrik «Schnulze des Monats» eingeführt, in der zum Zwecke der Geschmacksschulung des Publikum «ein besonders kitschiger Schlager ... parodiert» wurde.

Verständnis, sondern wie die Magazinreihe FERNSEHKARUSSEL,¹⁹ die über mehrere Jahre (1952–1955) im Programm gehalten wurde, publizistische Sendungen, die eher an die feuilletonistischen Sujets der Wochenschau denn an Showformen des Rundfunks oder gar, wie vergleichbar im Fernsehprogramm der ARD, an den Kino-Revuefilm anknüpften. Ein Moderator im Studio verband die einzelnen Sujets mit launigen Texten. Dazu kamen die Sketches. Die «Unterhaltungssendungen» – ob nun als solche geplant oder in der Zuschauerrezeption zu solchen geworden – waren, abgesehen von den Filmsujets, die außerhalb des Studios aufgenommen wurden, vor allem auf das Wort gestellt. Das betraf sowohl die Conférence in den Magazinsendungen als auch die Sketches. Einerseits entsprach dies der professionellen Herkunft der meisten Fernsehmitarbeiter aus der Radioarbeit, es wurde damit aber auch der Enge der räumlichen Gegebenheiten im noch im Bau befindlichen Fernsehzentrum Rechnung getragen. Zum anderen aber wurde das Prinzip der individuellen Darbietung bedient, das der neuartigen Kommunikationssituation im Fernsehen zuarbeitete, dass die Darbietungen und die Darbietenden gleichsam zu den Zuschauern «nach Hause» kamen und die Zuschauer (damals zumeist noch «Fernsehfreunde» genannt) in ein virtuelles «Gespräch» mit der Persönlichkeit auf dem Bildschirm versetzt werden sollten.

Der Bericht zum Abschluss des Versuchsprogramms nennt für die zweite Phase des Versuchsprogramms, nach dem Umzug in ein größeres Studio,²⁰

«vier Arten von Unterhaltungssendungen:

1. Das Kabarett und die Satire. Hierzu gehörten Sendungen: gegen Remilitarisierung, gegen Jugendverwahrlosung, gegen amerikanische Kulturbarbarei; Parodien auf die gute alte Zeit, die gar nicht so gut war u.a.m.
2. Die szenische Unterhaltungssendung und der Schwank mit gesellschaftlicher Aussage.
3. Die Nummernprogramme wie z.B.: AUS UNSERER WUNSCHMAPPE «DIE BUNTE PLATTE» (Artisten, Sänger, Kapellen original im Studio und durch Conférence verbunden).
4. Die Nummernprogramme mit einem heiteren Rahmen.»²¹

Die Hierarchie der «Sendarten», die sich in der Reihenfolge ausdrückt, in der sie hier vorgestellt werden, ist interessant. An der Spitze steht die Satire. Die Unterhaltung im «politischen Publikationsorgan»²² Fernsehen bedurfte der politischen Legitimation. Die erhielt sie 1952 aus höchst berufenem Munde, vom Sekretär des ZK der KPdSU Georgi Maksimilianowitsch Malenkow. Auf dem XIX. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Oktober 1952 hatte der spätere Nach-

19 Vgl. Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen.*, S. 60.

20 Studio I (57 m²), seit September 1953.

21 Redaktion Unterhaltung: *Über die Unterhaltungssendungen*, S.35.

22 Wangenheim, Inge von: *Einige Gedanken zur Tätigkeit und Wirkung unserer Sprecher.* Abschrift im Besitz des Autors. Unveröff. Ms, etwa 1954, S. 1.

folger Stalins im Amt des sowjetischen Ministerpräsidenten gegenüber den sowjetischen Schriftstellern die Forderung nach Satire erhoben: «Was wir brauchen sind sowjetische Gogols und Schtschedrins, die alles Negative, Verfaulte, Abgestorbene, alles das, was uns in unserem Vorwärtsschreiten hemmt, mit dem Feuer der Satire aus unserem Leben brennen.»²³ Die Satire konnte zudem von allen Formen der Unterhaltung als einzige ihre Nützlichkeit nachweisen, gründete sie sich doch auf die Tradition des frühen Arbeitertheaters im 19. Jahrhundert²⁴ und der Agitprop-Bewegung der zwanziger und 1930er Jahre. Ähnlich progressive proletarische Traditionen vermochten die anderen Formen der Unterhaltung nicht vorzuweisen.²⁵

An diese Tradition der klassenkämpferischen, parteilichen Satire knüpft ein Manuskript von Hans Obermann, einem Mitarbeiter des Staatlichen Rundfunkkomitees, *Über die Arbeit mit der Satire*, an, das dem Staatlichen Rundfunkkomitee 1955 vorlag, von ihm zur Beschlussvorlage²⁶ erhoben wurde und damit als Leitungsdokument offizielle Bedeutung für die Rundfunk- und Fernseharbeit erlangte.²⁷ Diese Ausarbeitung trägt ästhetisch orientierende und genretheoretische Züge und diente ganz offenbar der Ermunterung der Rundfunkmitarbeiter zur Arbeit mit der Satire. Die vom Rundfunkmann Obermann zitierten Beispiele beziehen sich vor allem auf die Wortsatire. Doch können Obermanns Überlegungen auch auf die Satire im Fernsehen angewandt werden. Dabei arbeitet der Verfasser an aktuellen Beispielen Kriterien für die «positive», aufbauende Satire heraus und warnt vor der «negativen», zerstörenden Satire an veränderungswürdigen Erscheinungen in der sozialistischen Gesellschaft:

- «a) Die Satire, die sich gegen Feinde der Nation und des Friedens richtet, darf niemals die behandelten Probleme verniedlichen.
- b) Ebensowenig darf die Satire durch die übertriebene und satirisch überspitzte Darstellung der Kriegspolitik der Imperialisten beim Hörer die falsche Meinung erwecken, dass das imperialistische Lager übermäßig stark ist. Anstatt zu mobilisieren, übt so die Satire eine lähmende Wirkung aus.»²⁸

Andere Kriterien gelten für die satirische Behandlung von Missständen in der DDR:

- «a) Bei der satirischen Behandlung innenpolitischer Probleme der DDR ist es falsch, Mängel und Schwächen in der Arbeit unserer Staats- und Handelsorgane, der DEFA usw. unzulässig zu verallgemeinern. Derartige Mängel sind sehr differenziert zu behandeln und möglichst konkret zu bezeichnen.

23 zit. n. Obermann, Hans: *Über die Arbeit mit der Satire. Beschlussvorlage 33/55 des Staatlichen Rundfunkkomitees*. Ms., 34, BA/ DR 6-529. 1955, S. 1.

24 Vgl. z.B. Knilli, Friedrich/Münchow, Ursula: *Frühes deutsches Arbeitertheater 1847-1918. Eine Dokumentation*. Berlin. 1970, S. 16ff.

25 Auch die Begründung der satirischen Kurzfilmreihe DAS STACHELTIER bei der staatlichen Filmproduktionsfirma DEFA geht auf die Forderung nach sozialistischer Satire durch Malenkov zurück.

26 Beschlussvorlage Nr. 33/55, BA/ DR8, Ms., 33 Seiten

27 Das betraf natürlich auch das Fernsehzentrum als Teil des Staatlichen Rundfunkkomitees.

28 Obermann, Hans: *Über die Arbeit mit der Satire*, S. 13

b) Den größten Raum in unserer Arbeit sollen satirische Beiträge einnehmen, die sich mit rückständigen Auffassungen unter den Massen auseinandersetzen und die von den Massen manchmal nicht erkannten Hetzparolen des Feindes in ihren wahren Absichten entlarven.»²⁹

Sketches wurden später in die großen bunten Abende eingebracht. Noch im KESSEL BUNTES, der großen öffentlichen Unterhaltungsshow der Honecker-Zeit, wurden Sketches häufig integriert, was sich besonders anbot, wenn der Moderator ein Schauspieler war – jetzt allerdings nicht mehr mit politischer Zielrichtung, sondern auf die «Überwindung überlebter Alltagshaltungen» zielend, also beispielsweise auf Haustyranen oder versoffene Ehemänner.

Interessant für diesen Zusammenhang sind auch die selbstreferentiellen Sketches, die in Unterhaltungsshow eingearbeitet wurden und die sich beispielsweise mit der angestregten Ernsthaftigkeit des DDR-Fernsehens bei der Präsentation einfachster Dienstleistungen gegenüber dem Publikum wie bei den Kochshows auseinandersetzen, mit denen das Fernsehen durch Küchentipps steuernd in das Management der Mangelgesellschaft einzugreifen versuchte, indem es bestimmte, reichlich vorhandene Lebensmittel besonders empfahl.

Nach dem Text des Berichtes *Über die Programmtätigkeit...* waren «szenische Unterhaltungssendungen und der Schwank»³⁰ besonders erfolgreich.³¹ Die entsprechenden Anmerkungen verweisen auf die wechselnden Verantwortlichkeiten zwischen den Redaktionen des Versuchsprogramms. Später werden die Komödien, Possen und Schwänke wieder aus der «Dramatischen Kunst» herausgelöst und von einer Chefdramaturgie «Heitere Dramatik» (Chefdramaturg: Hermann Rodigast) in der Hauptabteilung «Unterhaltung und Musik» entwickelt und betreut.

Viele frühe Unterhaltungssendungen des Fernsehens gehen auf Vorläufer aus dem Hörfunkprogramm zurück. Die pure Übernahme unterhaltender Genres oder Genrelemente aus dem Rundfunk genügte den Fernsehleuten schon während des Versuchsprogramms nicht mehr, wenn auch bei Gemeinschaftsveranstaltungen wie DA LACHT DER BÄR die Erfordernisse des Rundfunks – der den größeren Teil der Zuschauerschaft einbrachte – sich auf die Bildschirmpräsentation auswirkte. Die Fernsehredakteure suchten nach «fernsehgemäßer» Gestaltung. «Das Fernsehen verlangt

29 Obermann, Hans: *Über die Arbeit mit der Satire*, S. 13. Der Themenkatalog wird in der Vorarbeit der Redaktion Unterhaltung mit konkreten Titeln untersetzt:

«Tom Mix mit dem Helm» (gegen die Remilitarisierung in Westdeutschland)

«Mensch, so'n Kintopp» (gegen die Jugendverwahrlosung in Westberlin)

«Hallo, Christian» (gegen die amerikanische Kulturbarbarei, speziell gegen Hollywood) (Redaktion Unterhaltung: *Über die Unterhaltungssendungen*, S. 2)

30 *Über die Programmtätigkeit*, S. 34

31 Auch solche Sendungen wurden an bestimmten Tagen gebracht, die nach deutscher Tradition fröhlich zu begehen waren. So kam der Schwank WEHE WENN SIE LOSGELASSEN (B: Heinz Quermann; R: Gottfried Herrmann; D: Werner Peters; Herbert Köfer; Heinz-Werner Pätzold; ES: 14.05.1953) am traditionellen «Herrentag», zu Himmelfahrt 1953 zur Sendung (Vgl. Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen.*, S. 48).

Handlung in Spiel und Bewegung.» Deshalb wurden die durch eine Conference verbundenen Nummernprogramme, die zunächst gesendet worden waren, schon bald in ihrer Zahl eingeschränkt und auf die «Wunschsendungen» konzentriert.³²

«Diese Sendung trägt den Titel «Aus unserer Wunschmappe». Einige Wochen vor der Sendung bitten wir unsere Zuschauer, uns ihre musikalischen Wünsche mitzuteilen. Aus diesen Wünschen, die von der Operette bis zum Schlager gehen, stellen wir dann ein 50-Minuten-Programm zusammen, das von den besten und prominentesten Künstlern dargeboten wird. Eine Schauspielerin und ein Schauspieler führen im Plauderton durch das Programm, wobei sie die Zuschauer, die sich das betreffende Lied gewünscht haben, grüßen.

Gleichzeitig werden Grüße an die Werktätigen in den verschiedensten Betrieben unserer Republik gesendet, oft verbunden mit Glückwünschen für besondere Arbeitserfolge. Diese Wunschsendung findet eine große Resonanz im Kreise unserer Zuschauer. Sie ist ein wichtiges Bindeglied zum Fernsehpublikum und ermöglicht durch das Niveau der künstlerischen Aussage geschmacksbildend zu wirken, weil wir etwaige Wünsche nach kitschigen Schlagermelodien in satirischer Form ablehnen und dafür «als Ersatz» eine gute beliebte Melodie senden.»³³

Der «Dialog mit den Zuschauern» war das Credo der Fernsehmitarbeiter des Versuchsprogramms. Hans Münchenberg schreibt aus der Erinnerung an diese Zeit:

«Wir verstanden uns nachdrücklich als ein Kommunikationsmittel, wollten unsere Arbeit in einem permanenten Dialog mit den Zuschauern weiterentwickeln. Wir fühlten uns nicht nur verpflichtet, glaubten auch dazu in der Lage zu sein, den kulturellen Reichtum unseres Landes, eines Tages womöglich den der ganzen Menschheit, allen Zuschauern in Stadt und Land – bis in das kleinste Dorf – zu einem erwünschten und nachhaltigen Bildungserlebnis werden zu lassen.»³⁴

Die inhaltlich-thematische Anlage dieser Programmsparte blieb jedoch auch darüber hinaus erhalten. Der erwähnte Charakter des Programms bleibt unwidersprochen; daneben sucht das Fernsehen die räumliche wie geistige Nähe zu den Zuschauern. So nennt die Vorarbeit Beispiele für «Programme mit heiterem Rahmen» wie RUND UM DAS FUNDBÜRO³⁵ oder VOLLDAMPF VORAUS,³⁶ und fügt hinzu: «Man könnte also diese Art von Sendungen als artistische Inszenierungen oder Revuen bezeichnen.

32 *Über die Programmtätigkeit*, S. 2

33 Ebd., S. 2–3

34 Münchenberg, Hans: *Blaues Wunder Adlershof*. Berlin 2000, S. 60

35 «Hier spielte sich eine kleine Rahmenhandlung auf einem Fundbüro der Reichsbahn ab, wobei die Übergänge zu den einzelnen Darbietungen von «vergessenen» Requisiten kamen. Beispielsweise hatte ein Zauberkünstler seinen Zauberkoffer vergessen und wollte sich ihn vom Fundbüro abholen. Oder eine Steptänzerin hatte ihre Stepschuhe liegen lassen.» (Redaktion *Unterhaltung: Über die Unterhaltungssendungen*, S. 3)

36 «Die gesamte Handlung spielte sich auf dem Achterdeck eines Berliner Ausflugsdampfers ab. Alle Darbietungen wurden so ausgewählt, dass sie in diesen Rahmen passten, also: Matrosenballett,

Wir bringen diese Sendungen jetzt vorwiegend als öffentliche Veranstaltungen»,³⁷ nicht mehr als Studiosendungen, denn inzwischen stand der Theatersaal (auch Sendesaal) zur Verfügung, der es gestattete, Zuschauer live an diesen Veranstaltungen teilnehmen zu lassen. Später werden solche Veranstaltungen aus Varietétheatern und Kulturhäusern übertragen werden, d.h. das Fernsehen begibt sich bewusst auch in das Milieu seiner Zuschauer.

Auch später werden solche von Zuschauern durch ihre Wünsche «mitgestalteten» Sendungen weitergeführt, so in den 1960er Jahren in den Samstagnachmittags-Programmen unter dem Titel WÜNSCH DIR WAS, einem Unterhaltungsmagazin, moderiert von Irmgard Düren, in der großen Unterhaltungsshow der 1970er Jahre DIE GOLDENE NOTE, in der «verdiente Werktätige» für ihre überdurchschnittlich guten Produktionsleistungen mit der Erfüllung musikalischer Wünsche belohnt wurden³⁸, und in der in den 1970er Jahren vom Studio Halle gestalteten Sendereihe MOMENT BITTE, die von der Gesamtbelegschaft eines Betriebes, der seinen Plan vorfristig erfüllt hatte, über die schriftlich eingereichten Wünsche der Beschäftigten zusammengestellt und von Künstlern in einer großen Halle dieses Betriebes live veranstaltet wurde.

Es lässt sich zumindest für die Unterhaltung behaupten, dass mit dem Versuchsprogramm und mit seiner Auswertung durch die Fernsehleitung einige der wichtigsten Linien des späteren Programms im DDR-Fernsehen bereits angelegt wurden. Der grundlegende journalistisch-publizistische Charakter des Gesamtprogramms bestimmte entscheidend auch das Unterhaltungsprogramm. Die Mobilität des Fernsehens durch die Indienststellung der Übertragungswagen ab Oktober 1955 führte zu einem Qualitätsschub der Fernsehunterhaltung. Die Unterhaltung bedeutete damals keinen Rückzug aus der Gesellschaft, sondern – im Gegenteil – die gesellschaftliche Realität und ihre Akteure, die «Werktätigen», wurden direkt angesprochen und, wo möglich, in die Unterhaltungsprogramme nicht nur als Konsumenten, sondern als Akteure mit einbezogen.

Durch den Einsatz der mobilen Übertragungstechnik seit Oktober 1955 konnte dieses Live-Prinzip noch wesentlich stärker eingesetzt werden. Jetzt kehrte sich das Prinzip um, auf das Ernst Augustin seine Projektierung gegründet hatte: Das Fernsehen lud nicht länger seine Zuschauer zu sich ein, es ging zu ihnen oder führte sie an attraktive Ereignisorte wie bei einer «großen Show mit zwei Ü-Wagen von der Bastei», einem Felsmassiv in der Sächsischen Schweiz, bei der beispielsweise Hochseilartisten die natürliche Schlucht zwischen den Felsen überquerten. Die Fernsehunterhaltung erprobte auch neuartige, improvisierte Formate wie die Sendung OB DAS WAS WIRD?, die jeweils eine ganze Stadt einbezog und in deren Folge kol-

Seemannslieder, balancierende Seehunde usw. Die handelnden Personen waren der Kapitän sowie einige Fahrgäste.» (ebd., S. 3)

37 ebd., S. 3

38 Eine ähnliche Sendung lief auch Anfang der 1970er Jahre im sowjetischen Fernsehen.

lektiv nicht nur die Sendung gestaltet, sondern darüber hinaus auch eine Leistung zu Gunsten der gastgebenden Stadt erbracht wurde.³⁹ Doch solche Möglichkeiten waren zum Zeitpunkt, als die Fernsehmitarbeiter das Versuchsprogramm auswerteten, noch nicht abzusehen. Als einen Höhepunkt dieser Zusammenarbeit mit den Zuschauern betrachten Fernsehmitarbeiter noch heute die Sendung *OB DAS WAS WIRD?* von 1959, bei der eine ganze Stadt, die Industriestadt Magdeburg, mitwirkte. In dieser Sendung verband sich die Unterhaltung, das Spiel und Mitspiel der Zuschauer, mit dem Gedanken des Gemeinnutzes: Am Ende wurde etwas geschaffen, was der ganzen gastgebenden Stadt zugute kam. Später fand diese Sendung auch in anderen DDR-Städten statt.

Das dritte entscheidende Merkmal, das die Fernsehunterhaltung in der DDR von jener der Bundesrepublik unterscheidet, ist die grundsätzliche Bewahrung des Prinzips Live auch noch unter den Bedingungen der Konservierbarkeit von Fernsehsendungen. Der designierte Leiter der späteren Abteilung «Dramatische Kunst», Werner Fehlig, legt 1955 seine *Gedanken zu einer Dramaturgie der Fernsehkunst* nieder, in deren Mittelpunkt er eine geradezu emphatische Lobpreisung des Live-Prinzips stellt:

«Das Fernsehen (...) gewinnt seine große Bedeutung aus der Tatsache der Gleichzeitigkeit von Geschehen und Erleben. Zu Hause sitzen und miterleben, was sich zur gleichen Stunde fern von mir ereignet, das macht die besondere Wirkung des Fernsehens aus. Hier liegt das Großartige dieser Errungenschaft, sowohl im Hinblick auf die Aktualität der Berichterstattung als auch auf künstlerische Möglichkeiten, die sich daraus ergeben. (...) Ein wichtiger Teil dessen, worüber nur das Theater verfügt, was Film und Rundfunk verloren gegangen ist, wird hier wieder hergestellt: die starke Eindringlichkeit des Erlebens, die sich aus der Gegenwärtigkeit des Geschehens ergibt.»⁴⁰

Die besondere Qualität des Live-Prinzips für die Fernsehunterhaltung (und das bis nahezu zum Ende der Programmarbeit 1989/90 lag darin, dass diese Gleichzeitigkeit des Erlebens die Zuschauer in das Geschehen (virtuell) einbezieht. Deshalb muss erstaunen, dass weder im Bericht *Über die Programmtätigkeit ...* noch in der Vorarbeit *Über die Unterhaltungssendungen ...* die Silvestersendungen Erwähnung finden, die seinerzeit⁴¹ von den damals daran Beteiligten als «absoluter Höhepunkt»⁴² des Unterhaltungsprogramms beschrieben wurden. Diese Live-Revue fanden seit 1953 regelmäßig als Studiosendungen statt. Die letzte Silvester-sendung aus dem Fernsehzentrum 1955 beschreibt der Regisseur Hans-Joachim Hildebrandt als eine «Riesenshow»⁴³ aus allen drei zu diesem Zeitpunkt schon in

39 Erste Folge: 26. September 1959.

40 Fehlig, Werner: *Gedanken zu einer Dramaturgie der Fernsehkunst*. BA/ DR-6. MS. 1955, S. 7/8.

41 Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen*, S. 63f.

42 Ebd., S. 62.

43 Ebd., S. 127.

Betrieb befindlichen Studios. Ab 1956 wurden diese Sendungen als öffentliche Veranstaltungen des Deutschen Fernsehfunks aus Kulturhäusern von Betrieben übertragen. Der Entertainer und Unterhaltungsredakteur Heinz Quermann rühmte noch in den 1980er Jahren an den Silvestersendungen die Spontaneität der Live-Übertragungen im Gegensatz zu den Silvesterrevuen im bundesdeutschen Fernsehen, die «steril aufgezeichnet» worden waren. «Wir hatten da immer die Nase vorn, weil man es bei uns merkte, dass es live war».

Aus dem vorbereitenden Papier der Unterhaltungsredaktion wird ein weites Spektrum von Fernseh-Unterhaltungsgenres einsichtig. SEHEN – RATEN – LACHEN wird als «öffentliche Rätselsendung»⁴⁴ aus dem Sendesaal vorgestellt, DREI X DREI als «Unterhaltungsspiel aus dem Studio».⁴⁵ Weiter wird DIE SCHLAGERREVUE, die im Bericht dann «Die Schlagerillustrierte» heißt, erwähnt sowie eine Karikaturenreihe SCHWARZ AUF WEISS⁴⁶, eine politische Kabarettssendung unter dem Titel DAS POLITISCHE QUODLIBET⁴⁷ und ein großer «bunter Abend», DER BETRIEBSABEND, der wiederum wie die Wunschsendungen die enge Verbindung des Fernsehens mit seinen «werk tätigen» Zuschauern pflegt⁴⁸ und in seiner Grundkonzeption, Künstler und Arbeiter zusammenzuführen, bereits Züge des «Bitterfelder Weges» vorwegnimmt. Außerdem soll damit auch dem «kleinbürgerlichen» Image des «bunten Abends» entgegengesteuert werden. Schließlich wird noch mit der Sendereihe BEI KRAUSE ZU HAUSE eine Frühform der Familienserie geplant.⁴⁹ In den vorliegenden Programmunterlagen ist eine Realisierung dieser Serie allerdings nicht nachweisbar.

44 Redaktion Unterhaltung: *Über die Unterhaltungssendungen*, S. 3.

45 Ebd., S. 4.

46 «Wir wollen uns die Wirkung der guten politischen Karikatur zu Nutze machen. Ein bekannter Zeichner steht vor einer Staffelei und berichtet in ein oder zwei Karikaturen über die Ereignisse der Woche.» (ebd., S. 6) Die Sendung wird später den Titel ZEITGEZEICHNET (ES: 07.09.1956) erhalten.

47 «Wir haben festgestellt, nachdem wir bereits vieles andere versucht haben, dass man auch im Quodlibet politische Ereignisse schnell, einprägsam und treffend glossieren kann. Ein Quodlibet besteht bekanntlich aus Texten, die auf bekannte Schlagermelodien gereimt worden sind, wobei es genügt, dass man jeweils nur wenige Refrainzeilen des betreffenden Schlagers verwendet. Insgesamt entsteht dann also ein Schlagerpotpourri mit neuen, aktuellen, d.h. politischen Texten.[...] Wichtig ist dabei, dass der gesamte Text streng parteilich gehalten ist.» (ebenda, S. 6) Diese Idee fließt später in die deutschlandpolitische Agitationssendung «Tele-BZ» (ES: 29.11.1960) ein.

48 «Wir wollen in gewissen Abständen (ca. alle 8 Wochen) einen bunten Abend im Kultursaal eines Betriebes durchführen, und zwar soll das Programm des Abends zu gleichen Teilen vom Betrieb und von uns bestritten werden.» (ebenda, S. 6-7)

49 «In dieser Sendung, in der wir beabsichtigen zwei populäre Komiker (Wollner - Köfer) zu beschäftigen, sollen Probleme des Alltagslebens behandelt werden. Wollner ist Familienvater mit Sohn und Tochter. Köfer ist sein unverheirateter Freund. Nun sollen innerhalb dieses Familienspiels Fragen berührt und gelöst werden, die jeden anderen ebenfalls beschäftigen. Es soll gezeigt werden, wie die gesellschaftlichen Probleme zu Problemen der Familie werden. Der Kampf des Neuen gegen das Alte, der sich auch in den Köpfen der Menschen abspielt, soll hier – übertragen auf eine Familie – in einer heiteren, humorvollen Weise behandelt und in jeder Teilfrage zugunsten des neuen, fortschrittlichen Denkens und Handelns unserer Menschen entschieden werden.» (ebd., S.7) – Mit einem ähnlichen Konzept gestaltet der Hörfunk später seine Langzeitserie NEUMANN ZWEIMAL KLINGELN, die später auch für einige Zeit ins Fernsehen übernommen wird.

Die meisten dieser Projekte wurden dann auch wirklich realisiert. Die erwähnte Idee⁵⁰ einer Sendung mit dem Titel DIE WUNDERTÜTE wurde, konzipiert von dem Rundfunkautor Peter Palm, unter dem Titel DIE RUMPELKAMMER (Arbeitstitel DIE WENDELSTREPPEN, später nach ihrem Moderator benannt: WILLI SCHWABES RUMPELKAMMER) eine der erfolgreichsten Sendereihen des DDR-Fernsehens, die bis über das Ende des DDR-Fernsehens hinaus (zum Schluss wenig glücklich von Friedrich Schönfelder moderiert) im Programm blieb.⁵¹

Es muss, wenn auch einige der hier zitierten Versuche nach der Beschreibung noch recht unbeholfen anmuten, doch anerkannt werden, dass hier zum Teil doch für die damalige Zeit recht kühne Ideen ins Auge gefasst worden waren, über deren Realisierungsmöglichkeiten seinerzeit wohl einige Zweifel bestanden haben mochten. Eine Familienserie im DDR-Fernsehen beispielsweise griff Mitte der 1950er Jahre ästhetisch wohl gar zu weit vor, galt die Serie doch als Ausgeburt bürgerlicher Massenkultur.

Einige der im Zusammenhang mit den (publikumsnahen) Unterhaltungssendungen angesprochenen Probleme haben auch für andere Programmbereiche Bedeutung, zum Beispiel die Eignung des Moderators, des «sogenannten Spielmeisters» oder auch «Leiter des Spiels»⁵², an den bestimmte Anforderungen gestellt werden: Freundlichkeit und Verbindlichkeit gegenüber den Spielteilnehmern, Zurückhaltung, gutes Allgemeinwissen und, vielleicht am wichtigsten: «Er darf kein Conférencier sein, sondern muss nur als netter Gastgeber wirken, zu dem man Vertrauen hat und der es versteht, einem jede Scheu zu nehmen».⁵³ Die Vorarbeit *Über die Unterhaltungssendungen ...* setzt für den Leiter des Literaturspiels hinzu: «Er muss der Sendung Niveau geben» (wobei «ein gewisser Anteil innerhalb der Sendung (...) unterhaltenden Beiträgen vorbehalten» ist).⁵⁴

Hier findet eine Diskussion ihre Weiterführung, die durch die Schauspielerin, Regisseurin und Schriftstellerin Inge von Wangenheim, die während der Emigration am deutschsprachigen Programm von Radio Moskau gearbeitet hatte, 1953, nach einem Jahr Versuchsprogramm, mit ihren (noch unveröffentlichten) *Gedanken zur Tätigkeit und Wirksamkeit unserer Sprecher* eingeleitet worden war. Wenn auch in die pathetischen Bilder der Propagandasprache jener Jahre gekleidet, fordert Wangenheim die authentische Persönlichkeit des Sprechers: «Es geht darum, dass in der einen und anderen Besetzung unseres Sprecherkollektivs das Klassengesicht unserer neuen Gesellschaft, der Klassencharakter unseres gemeinsamen Wollens zum Ausdruck kommt. Die Texte <reden> viel davon. Aber in unseren Menschen vor der Kamera ist es nicht ausgestaltet. Ein frisches, sympathisches Arbeitermädchel mag da sein, ein kraftvoller, guter, fester Mann, vor dem man Respekt hat, wenn er über die

50 *Über die Programmtätigkeit*, S. 38

51 Vgl. Hoff, Peter/Münchenberg, Hans: *Experiment Fernsehen*, S. 122ff.

52 *Über die Programmtätigkeit*, S. 37.

53 Ebd., S. 37.

54 Redaktion Unterhaltung: *Über die Unterhaltungssendungen*, S. 5.

Produktion spricht, eine gesunde, begeisternde Frau, der man glaubt, wenn sie von der Landwirtschaft erzählt. Solche Menschen gibt es doch im Leben. Warum nicht vor unserer Kamera, die das Leben widerspiegeln soll?»⁵⁵

Der journalistische Grundcharakter des Programms und die Publikumsnähe der Unterhaltungssendungen ließen die Verantwortlichen für das Fernsehprogramm der 1950er Jahre solche aus der Praxis der Sendetätigkeit geborene Überlegungen übernehmen. In den Unterhaltungssendungen des DDR-Fernsehens wird ein spezieller Typ von Moderator kreiert. In den frühen Unterhaltungsreihen des Versuchsprogramms wie *WER RÄT MIT – WER GEWINNT* wurden noch zwei Schauspieler (Margot Brühling und Hans Stetter) als «Spielmeister» eingesetzt.⁵⁶ In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre übernehmen die Funktion des Moderators immer öfter auch Journalisten wie Wolfgang Reichardt und Wolfgang Stein.

Solche Besetzungen des Moderatorenparts waren vor allem in dem Moment notwendig geworden, als das Fernsehen das Studio verließ und öffentliche Veranstaltungen von originalen Veranstaltungsorten übertrug, wobei sich dann die Moderation nicht mehr allein auf die Ankündigung von und die Überleitung zu Unterhaltungsbeiträgen beschränkte, sondern im Verlauf der Spiele Gespräche mit den Kandidaten – mit «Normalbürgern» also – einschloss, die ein traditioneller, vom Variété kommender Conferencier kaum überzeugend zu führen vermocht hätte.⁵⁷

Dass von den Unterhaltungsredakteuren des DDR-Fernsehens originelle Ideen eingebracht wurden, scheint unstrittig. Ebenso der Umstand, dass die Pioniere des ostdeutschen Fernsehens die Jahre des Versuchsprogramms genutzt haben, die Möglichkeiten des neuen Mediums zu erkunden und zu erproben. Eine Kopie des bundesdeutschen Fernsehens war das Programm aus Berlin-Adlershof jedenfalls nicht. Ob allerdings angesichts der Unterhaltungssendungen im DDR-Fernsehen von «sozialistischer Unterhaltung» gesprochen werden kann, sei dahingestellt.

55 Wangenheim, Inge von: *Einige Gedanken zur Tätigkeit und Wirkung unserer Sprecher*, S. 17

56 Breitenborn, Uwe: *Wie lachte der Bär?, Systematik, Funktionalität und thematische Segmentierung von unterhaltenden Programmformen im Deutschen Fernsehfunk bis 1969*. Phil. Diss. HU Berlin, 2002, S. 86

57 Ein ironischer Umgang mit diesen «Normalbürgern», wie ihn die Entertainer des bundesdeutschen Fernsehens Peter Frankenfeld und Hans-Joachim Kulenkampff pflegten, verbot sich in der DDR, denn er konnte nur zu leicht als arrogantes Verhalten gegenüber den «Werk tätigen» missverstanden werden.

«Recycelte Nazis versus Baedeker prämierte Baudenkmäler»

Geschichtsbilder im Kalten Krieg: die Reihen ARCHIVE SAGEN AUS (DEFA) und MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH (SFB)

Wohl kaum ein Thema war im Kalten Krieg der 1950er Jahren so heiß umkämpft wie die Auseinandersetzung mit dem anderen deutschen Staat, der ein solcher und als solcher nicht sein durfte. Die komplexe Beziehungsgeschichte war ein «asymmetrisch aufeinander bezogene[s] Abgrenzungs- und Verflechtungsverhältnis»¹. Dies findet seinen Ausdruck in Metaphern wie der von den «siamesischen Zwillingen, von denen der eine nach Osten und der andere nach Westen schaute, die aber doch nicht voneinander loskamen».² Bei aller gegensätzlicher Entwicklung sahen sich beide deutsche Staaten als «Gründungen der Siegermächte» in den 1950er Jahren mit ähnlichen Problemen, vor allem mit dem Mangel an staatlicher Souveränität und Identität, konfrontiert. Um diesen zu kompensieren, stellte «Geschichte» ein zentrales Element der Selbstlegitimation dar, und sei es indirekt über die Delegation des jeweils «Anderen».³ So wie Deutschland gespalten war, war auch der Blick auf die Geschichte divergent, zum einen durch unterschiedliche, ideologisch determinierte Deutungen der Ereignisse und zum anderen durch die je verschiedenen Zeithorizonte, auf denen das Selbstbild aufbaute.⁴

Die deutsch-deutsche Auseinandersetzung im Dokumentarfilm⁵ ist dabei in mehrfacher Hinsicht interessant – zunächst aus pragmatischer Perspektive: Was konnten vor dem Hintergrund der im jeweils anderen Teil Deutschlands verweiger-ten Drehmöglichkeiten überhaupt für Bilder produziert und gezeigt werden? Mit

- 1 Detlef Siegfried: «Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich. Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten 1958 bis 1969». In: Axel Schildt, Detlef Siegfried, Karl-Christian Lammers (Hrsg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in beiden deutschen Staaten*. Hamburg 2000, S. 77–113, hier S. 77.
- 2 Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*. Bonn 2 1999, S. 331.
- 3 Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 1996. Martin Sabrow: *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln/Weimar/Wien 2000.
- 4 Siehe Jürgen Danyel (Hrsg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*. Berlin 1995.
- 5 Dazu allgemein mit weiterführenden Informationen zu den hier behandelten Filmen Matthias Steinle: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz 2003.

welchen Strategien wurde der chronische Bilderangel kompensiert? Darüber hinaus herrschte eine jeweils spezifische Wahrnehmung des Dokumentarischen, die durch den historischen Ort bedingt war: So überlagerte die Spaltung als ideologisch geprägtes Dispositiv der Teilung den «Mythos des Dokumentarischen»⁶ und dominierte die Darstellungen, nahmen doch Bundesrepublik und DDR für die eigene Produktion das Monopol auf unverstellte Darstellung der Wirklichkeit in Anspruch. Beide sprachen folglich unter dem Generalverdacht der Propaganda der Gegenseite ab, Wirklichkeit unverstellt und authentisch darzustellen und stellten bei der Gegenseite das zentrale genrekonstituierende Element des Dokumentarfilms in Frage.⁷

Vor diesem Hintergrund soll die Instrumentalisierung von Geschichte in Dokumentarfilm-Reihen aus Ost und West dargestellt werden, wobei «Reihe» synonym für den methodischen Zugriff steht. Die Beispiele könnten unterschiedlicher kaum sein: ARCHIVE SAGEN AUS der DEFA, deren erster Film 1957 in die Kinos kam und die Fernsehreihe MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH des SFB, die 1956 anlief. Auf der einen Seite mit ARCHIVE SAGEN AUS Kinoproduktionen mit großem Aufwand, die in verschiedenen Sprachfassungen im Ausland liefen, auf der anderen Seite mit dem MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH eine Ein-Mann-Produktion fürs Fernsehen zunächst ohne programmatischen Anspruch. Trotz oder gerade wegen ihrer Unterschiede handelt es sich um charakteristische Repräsentanten der dokumentarfilmischen Produktion in Bundesrepublik und DDR, deren Zugriff auf «Geschichte» auf die Selbstbilder und Gründungsmythen beiderseits des Eisernen Vorhangs verweist.

Archivfilme der DEFA

Die Reihe ARCHIVE SAGEN AUS wurde von Annelie und Andrew Thorndike⁸ verantwortet. Die materielle und spirituelle Basis für ihr Selbstverständnis und zugleich ein zentrales Dokument der DDR-Geschichte war ihr Film DU UND MANCHER KAMERAD aus dem Jahr 1956. Bereits 1954 erteilte der Leiter der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, der DEFA den Auftrag, einen abendfüllenden Do-

6 Jan Berg: «Wirklich und wahrhaftig – Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms». In: Klaus Kreimeier, Josef Schnelle (Red.): *Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms*. Berlin 1981, S. 57–65.

7 Die Tatsache, dass die Filme dadurch nicht als Spielfilme wahrgenommen wurden, sondern unter dem Signum «Propaganda» als «verfälschte» Dokumentarfilme, spricht für die Beibehaltung der Kategorien *fiction* und *non-fiction*. Dies allerdings im Sinne eines Differenz- und nicht eines Oppositionsverhältnisses. Heinz-B. Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. «Fiction Film» und «Non Fiction Film» zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 18.

8 Zur Biografie der Thorndikes, die maßgeblich den DEFA-Dokumentarfilm beeinflusst haben, siehe Hermann Herlinghaus: «Annelie und Andrew Thorndike». In: Rolf Liebmann, Evelin Matschke, Friedrich Salow (Red.): *Filmdokumentaristen der DDR*. Berlin 1969, S. 11–103.



Der Vorspann der Reihe ARCHIVE SAGEN AUS, eines der frühesten Beispiele (wenn nicht das erste) der Inszenierung des Filmarchivs als geschichtspolitischem Akteur

zwei Jahre an *DU UND MANCHER KAMERAD*. Im Laufe der Recherchen für «Krieg oder Frieden», so der Arbeitstitel, wurden über eineinhalb Millionen Meter Film gesichtet, von denen letztendlich knapp 3.000 Meter ausgewählt wurden. Dazu zählte auch abgeklammertes Material aus den Archiven von Warschau, Moskau, Prag, London, Rom und Paris. Die eigentliche Basis aber stellte die Rückgabe umfangreicher Bestände von beschlagnahmten Filmen aus dem «Dritten Reich» durch die UdSSR Ende April 1954 dar sowie die Übernahme des vom sowjetischen Sovepport-Verleih verwalteten Filmfundus.

DU UND MANCHER KAMERAD entwirft einen großen Geschichtsbogen vom Kaiserreich über die Weimarer Republik und die NS-Diktatur, in deren Folge die DDR als Ergebnis einer historisch-gesetzmäßigen Entwicklung steht. Der knapp 100-minütige Film ist äußerst komplex und soll hier nur unter seiner Funktion als Ausgangspunkt der Methode von *ARCHIVE SAGEN AUS* skizziert werden.¹⁰ Seine Wirkung bezieht *DU UND MANCHER KAMERAD* aus den als «historische Dokumente» präsentierten Bildern und deren formal geschickten Integration unter die Prämissen des DDR-Herrschaftsdiskurses.¹¹ Vor allem die personenzentrierte Darstellung folgt den Bedürfnissen instrumentalisierter Ex-post-Geschichtsbetrachtung: So richtet sich die Auswahl der präsentierten Vertreter aus Wirtschaft, Politik und

kumentarfilm zu erarbeiten, für den «Andrew Thorndike jede erforderliche Unterstützung zu erweisen» war.⁹ Die Entstehungsgeschichte des mit rund 900.000 DM bis dahin aufwendigsten DEFA-Dokumentarfilms liest sich auch heute noch wie ein Projekt der Superlative: Mit Unterstützung von sechs wissenschaftlichen Instituten und dem Museum für Deutsche Geschichte arbeiteten die Autoren mit zahlreichen Mitarbeitern knapp

9 Ackermann an Studiodirektor Günter Klein, 29.3.1954. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (im Folgenden BA). DR 1 MfK-HV Film: 4200.

10 Eine ausführliche Analyse des Films und Quellenkritik in Thomas Heimann: ««Lehren aus der deutschen Geschichte»: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *DU UND MANCHER KAMERAD*». In: Martin Sabrow (Hrsg.): *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*. Leipzig 1997, S. 185–215.

11 So kündigt bereits ein Schrifttitel im Vorspann an: «Ein Tatsachenbericht» und verspricht: «Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument».

Militär ausschließlich nach ihrer Funktion in der Bundesrepublik und nicht nach einer wie auch immer garteten Aufarbeitung der Vergangenheit.

DU UND MANCHER KAMERAD ist die erste Dokumentarfilmproduktion, «die das Geschichtsverständnis aus der Sicht der SED nicht deklamatorisch, sondern in einer ausgefeilten Bild-Text-Argumentation zu visualisieren» versuchte.¹² Damit



Die «Hitler-Offiziere» Heusinger und Speidel als Bundeswehrgeneräle «aufgespießt»

begründete DU UND MANCHER KAMERAD die Tradition des «Archivfilms»¹³ oder auch «historisch-politischen Kompilationsfilms»¹⁴ mit stilbildendem Einfluss auf die DEFA, insbesondere auf die Arbeiten von Karl Gass und Heynowski & Scheumann. Darüber hinaus diente der Film auch europäischen Dokumentaristen als Vorlage, wie z.B. Paul Rotha und Erwin Leiser, der in DEN BLODIGA TIDEN (MEIN KAMPF, 1960) von den Thorndikes aufbereitete Quellen benutzte.¹⁵

Das erschlossene Archivmaterial lieferte der Propaganda in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik neue Nahrung und wurde der Öffentlichkeit unter dem Titel ARCHIVE SAGEN AUS präsentiert. Dazu wurde ein eigener Vorspann geschaffen, der die Funktion der Archibilder als dekuvierendes Dokument unterstreicht und eine Aura des gehobenen «filmischen Schatzes» schafft: Die erste Einstellung zeigt eine Filmdose des Reichsfilmarchivs mit Naziadler und dem Stempel «Geheim». Es folgt eine tastende Kamerafahrt durch einen Filmbunker vorbei an Regalen, in denen sich Filmbüchsen stapeln. Dazu werden unterschiedliche Tonfetzen von Kriegsreden und -geräuschen eingeblendet, die auf den Inhalt der mysteriösen Film Dosen und das, was den Zuschauer erwartet, verweisen. Bei den Originaltönen handelt es sich um Schlüsselsätze wie «Wollt ihr den totalen Krieg?!». So transportiert der Reihen-Vorspann effektheischend das Versprechen, das audiovisuelle Gedächtnis einer Epoche zu bergen und Spektakuläres zu enthüllen, wobei das Filmarchiv als Garant der Authentizität inszeniert wird.

Zentraler Gegenstand aller Filme im Stil von ARCHIVE SAGEN AUS ist, was Karl Jaspers als «ein Grundgebahren» der inneren Verfassung der Bundesrepublik be-

12 Heimann 1997 (Anm. 10), S. 187.

13 Herlinghaus 1968 (Anm. 8), S. 30.

14 Käthe Rüllicke-Weiler: *Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen*. Berlin 1979, S. 151ff.

15 Erwin Leiser: *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Meine Filme 1960–1996*. Konstanz 1996, S. 26.

zeichnet hat und zwar «dies Fortwirken der alten Nationalsozialisten».¹⁶ Die Stoßrichtung der Filme definierte das Abnahmeprotokoll zum ersten Film *URLAUB AUF SYLT*:

«Er [der Film] erfüllt seine Aufgabe nach zwei Seiten, indem er mithilft, den Wahlkampf gegen das Adenauerregime und den Militarismus in Westdeutschland zu unterstützen, zum anderen hilft er unseren Menschen zu zeigen, wie weit die Militaristentenclique, allen voran die SS, in Westdeutschland bereits wieder aktiv ist. Dieser Film zwingt den Zuschauer zur Stellungnahme für oder gegen diese Bestien.»¹⁷

URLAUB AUF SYLT (1957) enthüllt die Tätigkeit des Westerländer Bürgermeisters Heinz Reinefarth als SS-Offizier im Krieg. Die Thorndikes werfen diesem vor, als «Henker von Warschau» maßgeblich an der blutigen Niederschlagung des Aufstandes 1944 beteiligt gewesen zu sein und für die Ermordung ungezählter Zivilisten die Verantwortung zu tragen. Im «kapitalistischen Ausland» trafen den Film Verbote wie beispielsweise in Großbritannien¹⁸ und in der Bundesrepublik verursachte er eine juristische Auseinandersetzung unter Westdeutschen.¹⁹

Der Filmanfang versammelt die zentralen Elemente der medialen Rhetorik, die *DU UND MANCHER KAMERAD* in Ansätzen entwickelt hatte: Es geht um den Beweis der Identität von «Drittem Reich» und Bundesrepublik aufgrund personeller Kontinuität, deren Repräsentanten als *pars pro toto* den «renazifizierten Weststaat» repräsentieren. Dazu werden fototechnische und filmspezifische Mittel höchst effektiv eingesetzt: *URLAUB AUF SYLT* beginnt wie ein Werbefilm des Fremdenverkehrsamtes für die Insel mit Strandpromenade, Nordseewellen und Urlaubsflair, begleitet von leicht dahinplätschernder Musik. Auch die sich anschließende Begegnung mit dem lächelnden Bürgermeister hat nichts Außergewöhnliches, bis der weibliche *Voice-over*-Kommentar von einer Männerstimme abgelöst wird: «Aber wer Herrn Reinefarth näher kennt, weiß: Der Bürgermeister von Westerland ist zu Unrecht unbeachtet von der Welt. Denn nicht immer war Herr Reinefarth Bürgermeister.» Dazu wird das Bild angehalten und über das Standbild des Kopfes aus dem Jahr 1957 wird das gezeichnete Porträt Reinefarths in SS-Uniform aus der SS-Zeitschrift *Das schwarze Korps* eingeblendet. Der Kommentar fährt dann fort: «Fast zwei Jahrzehnte seines Lebens, bis zum 8. Mai 1945, war er die SS-Nummer 56634». Die Überblendung aus der Idylle des Jahres 1957 zurück in die NS-Zeit ist so gestaltet, dass die Konturen des Kopfes in den beiden Bildern zur Deckung kommen. Neben dem formal gelungenen schnitttechnischen Anschluss visualisiert der Film so die Identität des Bürgermeisters mit dem SS-Offizier. Dass die zeitliche Ellipse mit keiner Änderung der Mentalität des Abgebildeten verbunden ist, demonstriert der Film mit dem Mittel

16 Karl Jaspers: *Wohin treibt die Bundesrepublik?*. München 1967, S. 183.

17 BA DR1 MfK-HV Film: 4508+c.

18 Tony Shaw: *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus*. London/New York 2001, S. 190.

19 Siehe zur Reaktion in der Bundesrepublik: *Der Spiegel*, 1957, H. 50, S. 54–56.

der Mehrfachbelichtung: Zunächst wird das Porträt Reinefarths in SS-Uniform schemenhaft auf Bilder von Papierdokumenten, die seine Funktion im «Dritten Reich» belegen, eingeblendet. Im gleichen Stil wird dann das in der Bildarretierung gezeigte aktuelle Porträt des Bürgermeisters wiederholt in das belastende Archivmaterial kopiert. Das fototechnische Mittel der Mehrfachbelichtung, mit dessen Hilfe sich die Bilder der Gegenwart und Vergangenheit überlagern und im filmischen Präsens eins werden, ist die filmspezifische Strategie, mit der *URLAUB AUF SYLT* die These der Identität von NS-Diktatur und Bundesrepublik am Beispiel eines Funktionsträgers transportiert. Die «Deckungsgleichheit» der Systeme ist somit nicht nur eine politische These und rhetorische Metapher, sondern auch als visuelle Vergewärtigung für den Zuschauer sinnlich erfahrbar.²⁰

Am Filmende warnte ein Schriftbild: «Menschen, seid wachsam», was allerdings nicht Reinefarths Wiederwahl zum Bürgermeister und die Ausübung des Amtes bis 1964 verhinderte. Allerdings hatte der Film Konsequenzen für die westdeutschen Kameraleute, die der DEFA zu diesem Coup verholphen hatten. Wegen Spionagetätigkeit verhaftet, verbrachten sie mehrere Monate im Gefängnis.²¹

Bestärkt durch das internationale Interesse an *URLAUB AUF SYLT* – der Film kam auch in englischer und französischer Fassung heraus – hatten die Autoren noch viel mit ihren «Archivschatzen» vor, wie der *Sonntag* meldete. So beabsichtigten sie,



Reinefarth damals und heute

20 Zum Einsatz des historischen Bildmaterials siehe Judith Keilbach: «Archive sagen aus. Zum Stellenwert von Filmdokumenten in den Filmen von Andrew und Annelie Thorndike». In: Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg 2009, S. 133–153.

21 Rüdiger Steinmetz, Tilo Prase: *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins*. Leipzig 2002, S. 163.

«noch neun Filme in dieser Reihe fertigzustellen. Sie sollen jeweils in Abständen von fünf bis sechs Wochen herauskommen. Die Materialsuche für alle Streifen ist vollständig abgeschlossen. [...] Es sind die Namen: Manteuffel, Gille, Milch, Heye [...]. Außerdem Speidel und Kesselring.»²²

Unter Federführung der Thorndikes kam dann nur noch ein Film in die Kinos: UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT (1958), der ebenfalls für Wirbel auf internationalem Parkett mit Prozessen und Verboten sorgte.²³ Methode und Tonfall von UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT entsprechen weitgehend dem ersten Film der ARCHIVE SAGEN AUS-Reihe, thematisch aktualisiert um den Komplex der Atomkriegsgefahr. Diese personalisiert der Film mit Hans Speidel, dessen Karriere von



Demonstrationszug (Filmende)

der Wehrmacht über die Bundeswehr bis hin zum Oberbefehlshaber aller NATO-Landstreitkräfte in Mitteleuropa 1957 nachgezeichnet wird. Die Antwort aus Ost-Berlin auf die Bedrohung ist eine große Friedensdemonstration als Schluss-Apotheose. Die Inszenierung sowohl der Demonstration als auch deren filmische Repräsentation entsprechen Darstellungsformen der «Deutsche an einen

Tisch»-Kampagne: Um möglichst breiten Konsens zu erzeugen, wird auf typische SED-Kampfparolen zugunsten allgemeinverbindlicher Slogans verzichtet und das von einem Chor gesungene Lied verkündet als Minimalkonsens: «Das ganze Deutschland / stimmt mit ein, / wir wollen frei / von Atomwaffen sein.»

Die unter der Ägide der Thorndikes ausgehend von DU UND MANCHER KAMERAD entwickelten «nazistischen Enthüllungsfilm» definierten stilbildend dokumentarfilmische Repräsentationsmuster und Darstellungsstrategien in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik im historischen Diskurs. In ähnlichem Stil entstand eine Reihe weiterer Filme; zu den bekanntesten zählen: EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK (1959) und SO MACHT MAN KANZLER (1961) des Thorndike-

22 Sonntag, [o.D., Sept. 1957]. Filmmappe Bundesarchiv-Filmarchiv (im Folgenden BA-FA): URLAUB AUF SYLT 17825.

23 Thomas Heimann: «Von Stahl und Menschen. 1953 bis 1960». In: Günter Jordan, Ralf Schenk (Red.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Potsdam/Berlin 1996, S. 48–91, S. 83. Michael Lemke: «Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die Westpropaganda der SED 1960–1963». In: *Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte*, 41. Jg, April 1993, H. 2, S. 151–174, hier S. 161.

Schülers Joachim Hellwig sowie die Filme Walter Heynowskis für das Fernsehen der DDR: *MORD IN LWOW* (1959) und *AKTION J* (1961). Dabei wurde die Methode von *ARCHIVE SAGEN AUS* zur Masche und nutzte sich relativ schnell ab, wie eine auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival 1961 kolportierte Stimme andeutet: «Wird der Enthusiasmus für historische Dokumentarfilme über den Nazismus nicht irgendwie zu weit getrieben? Werden den Menschen diese immer wieder gezeigten Aufnahmen von Hitlers hysterischen Ausbrüchen und der in Nürnberg aufmarschierenden SS nicht schon langsam über?»²⁴

Trotz des aufklärerischen Habitus geht es den Filmen weniger um die Vermittlung von kritischem Wissen als um die Schaffung einer gefühlsbedingten antiwestdeutschen Grundhaltung. Die visuelle und verbale Rhetorik zielt mit starker emotionaler Lenkung auf Überrumpelung. Die Filme nach der Methode *ARCHIVE SAGEN AUS* sind als Teil der SED-Kampagnenpolitik Paradebeispiele des «instrumentalisierten Antifaschismus», mit dem die SED den Nationalsozialismus externalisierte und die belastende Verantwortung für die Vergangenheit nach Westen entsorgte. Hitler war, nach einer Formulierung Peter Benders, zum Westdeutschen geworden.²⁵ Neben Instrumentalisierung und bewusster Verzerrung im Dienste der Systemauseinandersetzung stand aber auch der «hohe Realitätsgehalt der DDR-Kampagnen»²⁶, denen der «halbe Wille zur Wahrheit»²⁷ im Umgang mit der NS-Vergangenheit auf westdeutscher Seite Munition lieferte. Dementsprechend verlieh der amerikanische Filmwissenschaftler Amos Vogel den DDR-Filmen das Prädikat «subversiv par excellence». Gleichzeitig verwies er aber auch auf Parallelen zwischen den ostdeutschen «Gerichtsverfahren» mittels Kamera» und den von diesen zitierten NS-Propagandafilmen:

«Vielleicht klänge das Polemisieren gegen die ehemaligen Nazis in hohen Positionen der BRD weniger selbstgerecht, wenn es wenigstens einen DDR-Film gäbe, der auf die Beschäftigung früherer Nazibürokraten (oder Kernphysiker?) im Osten aufmerksam machen würde.»²⁸

24 Zit. nach Jay Leyda: *Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin 1967, S. 113.

25 Peter Bender: *Deutsche Parallelen. Anmerkungen zu einer gemeinsamen Geschichte zweier getrennter Staaten*. Berlin 1989, S. 48.

26 Siegfried 2000 (Anm. 1), S. 92, S. 100.

27 Jaspers 1967 (Anm. 16), S. 116.

28 Amos Vogel: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. St. Andrä-Wördern ¹⁹⁹⁷, S. 169.

(Keine) Antwort aus dem Westen: MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH

Die aggressiven Attacken der DEFA auf historischem Terrain im Dokumentarfilm blieben ohne Antwort aus der Bundesrepublik. Westdeutsche Produktionen, die sich dem Nationalsozialismus zuwandten, endeten generell mit dem 8. Mai 1945 und akzentuierten so die These von der ›Stunde Null‹ für die Bundesrepublik. Die Thematisierung der ›Zone‹ erfolgte unter den Vorzeichen eines die Kontinuität von ›brauner‹ und ›roter‹ Diktatur betonenden Antitotalitarismus. Filme wie *SOWJETZONE OHNE ZENSUR* (1954) oder *BILDER AUS DER SOWJETZONE 1955/56* (1956) prangerten die Repräsentations- und Demonstrationsformen des SED-Systems mit Marschkolonnen, Fahnenträgern, Kampfliedern bis hin zu den Uniformen an. Interessanterweise geschieht dies jedoch nur über den Kommentar. Westdeutsche Dokumentarfilme beuteten nicht die – zumindest visuellen – Parallelen von DDR und ›Drittem Reich‹ mit entsprechendem Archivmaterial aus. Generell waren Filme über die ›Sowjetzone‹ oder ›Mitteldeutschland‹ selten, bevor sich das westdeutsche Fernsehen des Themas in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre annahm.

Als einer der ersten wandte sich der SFB-Redakteur Günter Lincke ab August 1956 der DDR mit der monatlich ausgestrahlten Reihe *MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH* zu. Während die Reihe *ARCHIVE SAGEN AUS* politisch gewollt und geplant war sowie ein Programm verfolgte, war das *MITTELDEUTSCHE TAGEBUCH* ein Kind der Experimentierphase des jungen Mediums: Am Anfang stand ein DDR-Bürger, der mit Filmmaterial aus Magdeburg in die Redaktion der Berliner Rundfunkanstalt kam, um dieses zu verkaufen. «Dann hat man sich gefragt, was man damit machen kann und dann wurden Texte zusammengetragen.»²⁹ Günter Lincke bezeichnet die Anfänge im Rückblick als «sehr dilettantisch und sehr primitiv» und die eigene Position als «eigentlich unpolitisch».

Das *MITTELDEUTSCHE TAGEBUCH* war konzipiert als Sendung für Westdeutsche, die «nicht mehr wissen, wie es drüben aussieht». Die einzelnen Ausgaben hatten die unterschiedlichsten Formen: Gesendet wurden ganze vorproduzierte Dokumentarfilme, Beiträge mit Magazin-Charakter und Interviewsendungen.³⁰ Das *MITTELDEUTSCHE TAGEBUCH* führte zu einer ersten kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen dem Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (BMG) und dem jungen Medium Fernsehen, das mit dem SFB an einem strategischen Knotenpunkt der deutsch-deutschen Berichterstattung saß. Das BMG erwarb einige der vorproduzierten Dokumentarfilme des *MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCHS* für die nichtkommerzielle Nutzung, so dass diese in der nicht gerade archivierfreudigen Zeit erhalten geblieben sind. Günter Lincke hatte, nach eigenen Angaben, vollkommen freie Hand

29 Alle Angaben zur Entstehungsgeschichte und Zitate von Günter Lincke nach einem Interview des Verfassers mit Günter Lincke in Berlin am 19.11.1998.

30 Das Team bestand neben dem Redakteur aus einer Sekretärin, einer Cutterin und ein bis zwei Kamera- und Tonmännern. Günter Lincke war als Redakteur zugleich Autor, Regisseur und Sprecher der Beiträge und brachte die Requisiten selbst von zu Hause mit.

bei der Gestaltung der Beiträge, auf die das Ministerium keinen Einfluss ausgeübt habe. In der ideologischen Kompatibilität zwischen Regierungsstellen und Fernsehproduktion in der Auseinandersetzung mit der DDR spiegelt sich nicht zuletzt der antikommunistische Grundkonsens der westdeutschen Gesellschaft wider.

Der erste so erhaltene Film ist LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN, den das Fernsehen am 31. Oktober 1956 ausstrahlte und der vom Ministerium 1957 unter dem Titel LUTHER-GEDENKSTÄTTEN ins Programm aufgenommen wurde. Die Bilder aus der DDR stammen ausschließlich von Amateurfilmern, denen Günter Lincke den Auftrag erteilt hatte: «Dreht mir irgendwas zusammen, was mit Luther zusammenhängt.» Die Qualität vieler Aufnahmen ist dementsprechend mangelhaft, es dominiert eine «Ästhetik des Abschwenkens» von Kirchtürmen und Fassaden mit wackeliger Handkamera. Aus der Erinnerung beschreibt Günter Lincke den Charakter der Aufnahmen als disparate «Urlaubsfotos».

LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN ist ein «Erinnerungsfilm» im doppelten Sinn: Erinnerung zum einen an den Reformator und zum anderen an Städte im anderen Teil Deutschlands, die den Bundesbürgern nur noch schwer oder gar nicht mehr zugänglich waren. Da-



SFB (Sender Freies Berlin): Mitteldeutsches Tagebuch

bei handelt es sich um einen der ersten westdeutschen Filme über die «Zone», der nicht ausschließlich die Gegenwart behandelt und hinter das Jahr 1945 zurückgreift – bezeichnenderweise gleich um 500 Jahre. Die Gründe dafür nennt der Film in der Eingangssequenz selbst: Nach einleitenden Porträts von Luther wird Eisleben vorgestellt, laut Kommentar «noch immer eine Augenweide». Dabei sei man auch geneigt, «das Neue, das Volkseigene, das sich nach 1945 mit Aufschriften und Mangelerscheinungen breit macht» zu vergessen. Auf der Bildebene ist DDR-typische Sichtagitation mit ihren Parolen in LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN kaum präsent. Einzig in einem Schaufenster befinden sich Plakate mit den Köpfen von führenden SED-Funktionären, was Günter Lincke folgendermaßen kommentiert: «Doch wenn man dann in den staatlichen Fischgeschäften anstelle der Fische Bilder kommunistischer Regierungsfunktionäre sieht, dann möchte man fliehen in die gute alte Zeit.» Die Sehnsucht nach der «guten alten Zeit» prägt den historischen Diskurs. Die NS-Zeit findet nur Erwähnung im Zusammenhang mit Kriegszerstörung und Wiederaufbau, ohne näher thematisiert zu werden. Unter Wahrung der Proportionen so unterschiedlicher Filme wie DU UND MANCHER KAMERAD und LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN



Fischgeschäft

handelt es sich bei dem west-deutschen Film in dem Sinne um eine Antwort auf die große Erzählung von *DU UND MANCHER KAMERAD*, als der linear-gesetzmäßigen DDR-Geschichtsinterpretation eine zeitlos-idyllische Konstruktion entgegengesetzt wird, die im unpolitischen Arkadien deutscher Kulturlandschaften schwebt.

Die Einheitsrhetorik bzw. das, was von ihr übrig ist, wird ebenfalls über die

gemeinsame Geschichte und Kultur transportiert, wie das Beispiel der Wartburg deutlich macht. Die Wartburg definiert der Kommentar als «Sinnbild eines einigen Landes» und erklärt am Filmende: «Hier in diesem Zimmer mit Blick auf das weite Land übersetzte Martin Luther die Bibel. Seine, sprich die deutsche Sprache wird auch in Zukunft das Bindeglied zwischen den beiden Teilen unserer Heimat sein.» Dazu zeigt das Bild den Blick aus einem Fenster der Wartburg, von dem eine Überblendung auf eine aufgeschlagene Lutherbibel in Großaufnahme erfolgt. Der Zeithorizont der «Einheit» wird so auch visuell von der Gegenwart in die Vergangenheit rückprojiziert, während für die Zukunft ein geteiltes Deutschland stehen bleibt. Implizit wird die faktische Teilung anerkannt – wenn auch nicht akzeptiert – und es bleibt nur die Flucht aus der Gegenwart «in die gute alte Zeit». Dazu bot sich die Ästhetik und der Stil des Kulturfilms an: Mit einem klassischen Musikeppich unterlegt, werden die einzelnen Luther-Stationen vorgeführt und es ist kein Zufall, wenn der Baedeker³¹ zitiert wird, der die «mustergültig in Stand gehaltenen» Sehenswürdigkeiten Eisenachs «mit einem Sternchen versehen» hat.

Trotz bedächtiger Kulturfilmästhetik sind auch Ansätze der Reportage und kritischer Berichterstattung vorhanden sowie das Bestreben um so etwas wie journalistische «Ausgewogenheit». So erwähnt der Autor auch Positives, wie beispielsweise angesichts der Wartburg:

«Man muss ehrlich sagen: Fehlt auch noch die nach der Sowjetunion verschleppte kostbare Rüstkammer, die Burg ist nach der Restauration schöner geworden. Mit aller Achtung vor der Vergangenheit und der Verantwortung für die Gegenwart haben geschickte Denkmalspfleger Palast, Kapelle und die Lutherstube in ihren Urzustand zurückversetzt.»

31 1827 in Koblenz gegründeter Reisehandbücherverlag, der bald zum führenden Verlag für Reiseführer wurde und eine bildungsbürgerliche Institution darstellt.

Die Darstellung von LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN ist relativ differenziert und vermeidet die Klischees des Kalten Krieges. Sowjetische Soldaten werden gezeigt, nur dass sie hier nicht zur Mobilisierung antibolschewistischer Ängste dienen und Feindbilder verfestigen, sondern im Gegenteil dem Kommentar Stichwortgeber sind, plattem Antikommunismus entgegenzuwirken: «Wenn man diese



Restaurierte Wartburg

sowjetischen Offiziere in den Straßen Wittenbergs sieht, dann muss hier an dieser Stelle einmal gesagt werden, dass es dem ersten russischen Stadtkommandanten zu danken ist, wenn die Lutherstätten 1945 vor dem Verfall gerettet wurden.» Diese Bilder bzw. der Kommentar sind in den 1950er Jahren für westdeutsche Filme eine Seltenheit und verweisen auf einen Diskurs, der erst Anfang der 1970er Jahre in der Bundesrepublik gesellschaftsfähig wurde.

Mit Verschärfung der Spannungen um Berlin Ende der 1950er Jahre wurden differenzierte Töne im MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH selten, wie die am 7. Mai 1958 gesendete Folge AN DER SAALE HELLEM STRANDE, die ebenfalls vom BMG übernommen wurde, belegt. Die Film erzählung folgt dem Fluss von seiner Quelle in der Bundesrepublik entlang dem Lauf durch die DDR bis zur Mündung in die Elbe. Wie der Film, der auf den Spuren des Reformators wandelt, bedient sich AN DER SAALE HELLEM STRANDE der Geschichte, um deutsche Burgenromantik und Naturschönheit in Opposition zur politischen Gegenwart zu setzen. Bei aller bildungsbürgerlichen Zurückhaltung ist der Ton nun dezidiert antikommunistisch und setzt sich mit der DDR ausschließlich polemisch auseinander. Charakteristisch dafür steht das Filmende: In einer Kontrastmontage alternieren Bilder von Propaganda-Plakaten mit Aufnahmen von historischen Bauten und friedlich daliegenden Landschaften, so dass der SED-Staat scheinbar unversöhnlich Gesamtdeutschland als Kultur-Nation gegenübersteht. Vor der ausgewogenen deutschlandpolitischen Situation bleibt dem Autor im Schlusskommentar nichts anderes übrig, als universelle Gerechtigkeit zu beschwören und wie in LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN die Flucht in die Vergangenheit und in zeitlose Kulturwerte anzutreten:

«Die Fahrt brachte keine Sensationen, aber wohl manche Veränderung, die ungewohnte Eindrücke vermittelte. Die schönen Bilder der Landschaften und der Städte, Dome und Burgen sind getrübt durch die Kenntnis vom bedrückenden Alltag

der Menschen, die wegen der Teilung Deutschlands getrennt von uns leben müssen. Aber wir wissen, nichts hat auf Dauer Bestand, was nicht gerecht geregelt ist. »

Unter dem Pseudonym Telemann schoss sich die Fernsehkolumne von Martin Morlock im *Spiegel* auf Günter Linckes «Mitteldeutsches Klagebuch» oder auch «das mitteldeutsche Kriegstagebuch» ein. Auf Anfrage des *Spiegels*, wie die Sendung aufgenommen werde, hätte die SFB-Redaktion geantwortet: «Die große Masse der Fernsehzuschauer in Westdeutschland ist nicht so angetan von der Reihe, weil sie sie immer ein bißchen unangenehm berührt.»³² Laut inoffiziellen Auskünften Telemanns machte den Verantwortlichen jenseits der Zonengrenze Thilo Kochs ROTE OPTIK mehr zu schaffen als «Linckes ‹Tagebuch› – damit wird man fertig. In einen groben Klotz einen noch größeren Keil treiben zu dürfen, das erhöht nur die Agitationsfreude.»³³ *Die Welt* rühmte 1958 DAS MITTELDEUTSCHE TAGEBUCH als «die zweifellos beste und wirkungsvollste Sendung des SFB im deutschen Gemeinschaftsprogramm» und bedauerte, dass es nur einmal monatlich erschien.³⁴

Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Jüngste Zeitgeschichte vs. zeitlose Kulturgeschichte – oder ‹recycelte Nazis vs. Baedeker-prämierte-Baudenkmäler› – auf diese beiden Pole lässt sich die Resource Geschichte in der gegenseitigen Darstellung von DDR und Bundesrepublik zuspitzen. Die Positionen entsprechen einerseits dem DDR-Gründungsmythos Antifaschismus und andererseits der Flucht in die vorgeblich rettende Übergeschichtlichkeit von (klassischer/humanistischer) Kultur, Religion und Natur als Reaktion des bundesdeutschen Bildungsbürgertums auf die Katastrophe von 1945.³⁵

Es zeigt sich aber auch, dass die Filme sich nicht nur in die jeweilige systemimmanente Logik einfügen, sondern Innovatives formaler und/oder inhaltlicher Natur enthalten. Aller Instrumentalisierung zum Trotz kann man nicht umhin, der DEFA-Methode ARCHIVE SAGEN AUS kreativen Umgang mit Archiv- und filmfremdem Material zuzusprechen. Die von Paul Dessau komponierte Musik hätte eine eigene Untersuchung verdient. Darüber hinaus verfielen die Filme nicht der suggestiven Propaganda-Ästhetik des NS-Filmmaterials, ein Vorwurf, der Erwin Leisers MEIN KAMPF und vielen westdeutschen Filmen bis heute gemacht werden kann.³⁶ Und

32 Die Kritik erfolgte nach der Ausstrahlung der Folge OSTSEE ODER MEER DES FRIEDENS (25.9.1959). Telemann: «Mitteldeutsches Klagebuch». In: *Der Spiegel*, 1959, H. 41, S. 90.

33 Telemann: «Spähposten». In: *Der Spiegel*, 1960, H. 3, S. 58.

34 «Mehr Geld – bessere Qualität?». In: *Die Welt*, 9.10.1958.

35 Vgl. Peter Reichel: «Zwischen Dämonisierung und Verharmlosung: Das NS-Bild und seine politische Funktion in den 50er Jahren». In: Axel Schildt, Arnold Sywottek (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn 1998, S. 679–692, hier S. 689.

36 Heinz-B. Heller: «Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte». In: Knut Hieckethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin 1997, Bd. 23, S. 220–227, hier S. 223f.

ein Vergleich mit der Knoppschen Einfachdidaktik in Sachen Geschichte könnte zeigen, dass früher zwar nicht alles besser war, aber zumindest, was verfremdende und dramatisierende Eingriffe ins Material betrifft, bereits genauso gut, wenn nicht besser gemacht wurde. Bezüglich einer Nutzung seiner spezifischen Möglichkeiten kam der Dokumentarfilm auf Basis von kompiliertem Material zu seinem Ausdruck; dass er nicht zu seinem Recht kam, verhinderte die ideologische Instrumentalisierung.³⁷

Die auf der Basis von Amateur-Schmalfilmbildern produzierten Dokumentarfilme des MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCHES spiegeln eine gespaltene Wahrnehmung der DDR wider. Das Nicht-Akzeptierbare wird weiterhin nicht akzeptiert, aber gezwungenermaßen wahrgenommen und filmisch wiedergegeben. Die Lösung des Widerspruchs, etwas, das nicht sein darf, durch dessen Darstellung Realität zu verleihen, besteht in der Flucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit oder ins Zeitlos-Idyllische, im Anschluss an die bildungsbürgerliche Kultur der Vorkriegszeit. Damit wurde gleichzeitig die Ursache der Teilung, Nationalsozialismus und Krieg, ausgeblendet. Das rückwärts gewandte Modell schwelgender Kulturfilmästhetik traf auf Ansätze eines «kritischen Journalismus». So verweigern sich zumindest die ersten Filme des MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCHS den Klischees des Kalten Krieges und erwähnen auch Lobenswertes in der DDR.

Im Kontext der Frage nach Modernisierung und Restauration in den 1950er Jahren zeigen die Reihen, wie Fortschrittliches und Verharren oder Rückgriff auf alte Konzeptionen nebeneinander stehen, ja sich unter den gegebenen ideologischen Verhältnissen gegenseitig bedingen. Die Teilung hat neue dokumentarfilmische Zugriffe gefördert, wie Formen «investigativen Journalismus» in der Reihe ARCHIVE SAGEN AUS oder das Verwenden von Amateurfilmen im MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH. Formen, die im Film und Fernsehen der 1950er Jahre Ausnahmeerscheinungen sind. Allerdings wurden sie nicht auf ihre Potentiale hin weiterentwickelt, sondern blieben in ihrer Funktion als «Waffe» und «Notbehelf» Dienstmagd des herrschenden Diskurses. Die Innovationen, zu denen der Kalte Krieg zwang, wurden von diesem auch blockiert.

37 Dazu ausführlich Matthias Steinle: «Deutsch-deutsche Feindbilder: die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm der 1950er Jahre». In: Ralf Schenk, Erika Richter, Claus Löser (Hrsg.): *apropos: Film 2005*, Berlin, S. 89–105.

Literatur zu Medien der 1950er Jahre¹

- Abelshäuser, Werner: *Die langen Fünfziger Jahre. Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949–1966*. Düsseldorf 1987.
- Agde, Günter: *Kurt Maetzig – Filmarbeit. Gespräche. Reden. Schriften*. Berlin 1987
- Agde, Günter (Hg.): *Kahlschlag: Das 11. Plenum des ZK der SED 1965*. Berlin 1991
- Albrecht, Gerd (Hg.): *Deutscher Filmpreis 1951–1975, ein dokumentarischer Rückblick*. Wuppertal o.J. [1975].
- Allan, Sean, John Sandford (Hg.): *DEFA: East German Cinema, 1946–1992*. New York/Oxford 1999
- Andersen, Arne: *Der Traum von guten Leben. Alltag- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*. Frankfurt/M., New York 1997
- Augenblick. *Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 5: Heimat (1988)
- Badstübner, Rolf, Siegfried Thomas: *Restauration und Spaltung. Entstehung und Entwicklung der BRD 1945–1955*. Köln 1975.
- Bänsch, Dieter: *Die 50er Jahre. Beiträge zur Politik und Kultur*. Tübingen 1985
- Baer, Hester: *Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a new Film Language*. New York u.a. 2009
- Barthel, Manfred: *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*. München 1986 (erw. Fass. Frankfurt/M. 1991)
- Bauer, Alfred: *Deutscher Spielfilmalmanach, Bd. 2: 1946–55*. München 1981
- Becker, Wolfgang, Norbert Schöll: *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*. Opladen 1995
- Becker, Dorothea: *Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung und die deutsche Filmgeschichte*. Münster 1999
- Beindorf, Claudia: *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930–1960*. Baden-Baden 2001
- Berg, Rainer, Norbert Klugmann: *Heinz Erhardt: Die Biografie*. Oldenburg 2009
- Bergfelder, Tim, Erica Carter, Deniz Göktürk (Hg.): *The German Cinema Book*. London 2002
- Bergfelder, Tim: *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York/Oxford 2005
- Bergbahn, Daniela: *Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany*. Manchester 2005
- Berthold, Sabine: *Doppelbelichtung. Die 50er Jahre in Romanen der Weimarer Jugendgeneration und der 68er-Generation*. Heidelberg 2008
- Bertram, Thomas (Hg.): *Der rote Korsar. Traumwelt Kino der fünfziger und sechziger Jahre*. Essen 1998.
- Bessen, Ursula: *Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit. Eine Dokumentation*. Bochum 1989.
- Blanke, Bernhard, Hellmut Wollmann (Hg.): *Die alte Bundesrepublik. Kontinuität und Wandel*. Opladen 1991 (Leviathan, Sonderheft 12/1991).
- Bliersbach, Gerhard: *So grün war die Heide*. Weinheim/Basel 1985.
- Blum, Heiko R.: *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln 1975
- Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990
- 1 Schwerpunkt Filmgeschichte und Sozialgeschichte (weitgehend ohne Einzelnennung von Beiträgen in Sammelbänden und Zeitschriften). Vgl. dazu auch die Arbeitsbibliographie *Film- und Kinokultur in der BRD, 1945–1960* von Hans J. Wulff unter Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere 125, 2011: BRD-Film der 1950er Jahre – http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0125_11.pdf (14.5.2012)

- Blunk, Harry: *Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwarts-spielfilm*. München 1984
- Bock, Hans-Michael, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch*. Frankfurt/M. 1992
- Bongartz, Barbara: *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine «psychologische» Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*. Münster 1992.
- Bredow, Wilfried von, Hans-Friedrich Foltin: *Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin/Bonn 1981
- Bredow, Wilfried von; Rolf Zurek (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg 1975.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Deutschland in den fünfziger Jahren*. Bonn 1997
- Byg, Barton, Beth Moore (Hg.): *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*. Washington/DC 2002
- Carter, Erica: *How German Is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman*. Ann Arbor 1997
- Christ, Manfred: *700 Plakate der goldenen Kinojahre 1946–1966. Eine Auswahl von 500 Plakaten der BRD und 200 Plakaten der ehemaligen DDR*. Erkrath 2001
- Cornelsen, Peter. Helmut Käutner. *Seine Filme – sein Leben*. München 1980
- Cremer, Will, Ansgar Klein (Hg.): *Heimat. Bd. 1: Analysen, Themen, Perspektiven*. Bielefeld 1990
- Dadek, Walter: *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomik*. Freiburg 1957
- Daniel, Ute, Axel Schildt (Hg.): *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 2010
- Davidson, John E., Sabine Hake (Hg.): *Framing the Fifties. Cinema in a Divided Germany*. New York/Oxford 2009 (Paperback); id. 2007 u.d.T.: *Take two: Fifties Cinema in Divided Germany*, New York/Oxford.
- Delille, Angela, Andrea Grohn: *Blick zurück aufs Glück. Frauenleben und Familienpolitik in den 50er Jahren*. Berlin 1985
- Dillmann-Kühn, Claudia: *Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogesichte 1946–1990*. Frankfurt/M. 1990
- Dost, Michael, Florian Hopf, Alexander Kluge: *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa*. München 1973.
- Ebbrecht, Tobias, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (Hg.): *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg 2009.
- Eisenberg, Götz, Hans-Jürgen Linke (Hg.): *Fuffziger Jahre*. Gießen 1980
- Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 50er Jahre*. München 2002
- Fehrenbach, Heide: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill 1995
- Feinstein, Joshua: *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in East German Cinema, 1949–1989*. Chapel Hill 2002
- Fiedler, Manuela: *Heimat im deutschen Film. Ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Coppengrave 1995.
- Filmstatistische Taschenbücher*; später: *Filmstatistische Jahrbücher*, ab 1952/53 (Hg.: SPIO, Wiesbaden, später Baden-Baden)
- Finke, Klaus (Hg.): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?* Berlin 2001
- Finke, Klaus: *Politik und Film in der DDR*. (Diss.) Oldenburg 2007
- Fischer, Arthur u.a.: *Jugendliche und Erwachsene. Generationen im Vergleich. Bd. 3: Jugend der fünfziger Jahre*. Opladen 1985 (Jugendwerk der Dt. Shell).
- Frese, Matthias; Michael Prinz (Hg.): *Politische Zäsuren und gesellschaftlicher Wandel im 20. Jahrhundert. Regionale und vergleichende Perspektiven*. Paderborn 1996.
- Geißler, Dieter: *Filmzensur im Nachkriegsdeutschland*. Phil. Diss. Univ. Osnabrück 1986
- Georgi, Renate, Peter Hoff (Hg.): *Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme*. Berlin 1990
- Ginsberg, Terri, Kirsten Moana Thompson (Hg.): *Perspectives on German Cinema*. New York 1996
- Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. München 1985
- Göttler, Fritz: «Westdeutscher Nachkriegsfilm». In: Jacobsen, Kaes, Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar 1993.
- Gottgetreu, Sabine: *Der Arztfilm. Untersuchung eines filmischen Genres*. Bielefeld 2001.

- Greffrath, Bettina: *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit 1945–1949*. Pfaffenweiler 1995
- Greis, Tina Andrea: *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Phil. Diss. J.W.Göthe-Univ. Frankfurt/M. 1992.
- Groll, Gunter: *Lichter und Schatten. Filme in dieser Zeit. 100 Kritiken*. München 1953
- Grotum, Thomas: *Die Halbstarcken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre*. Frankfurt/New York 1994
- Grube, Frank, Gerhard Richter: *Die Gründerjahre der Bundesrepublik*. Hamburg 1981.
- Grube, Frank, Gerhard Richter: *Das Wirtschaftswunder. Unser Weg in den Wohlstand*. Hamburg 1983
- Hack, Lothar: Filmzensur in der Bundesrepublik. I: Das gefährliche Zelluloid, II: Die Gouvernante, III: Die Schweigepflicht. In: *Frankfurter Hefte*, Jg. 19, Nrn. 10, 11, 12 (Okt.–Dez. 1965)
- Habel, F.B.: *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993*. Berlin 2001
- Hake, Sabine: *German National Cinema*. London/New York 2002; dass. deutsch, erw.: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek 2004
- Halle, Randall, Margaret McCarthy: *Light Motives: German Popular Film in Perspective*. Detroit 2003
- Hauser, Johannes: *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik*. Pfaffenweiler 1989.
- Heidenreich, Bernd, Sönke Neitzel (Hg.): *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn 2010.
- Heimann, Thomas: *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: Verständnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Berlin 1994
- Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein [Bremen 1961]. Ein Pamphlet von gestern. Eine Abrechnung von heute*. München 1981.
- Hermund, Jost: *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*. München 1986.
- Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998 (Mitarbeit Peter Hoff)
- Höfig, Willi: *Der deutsche Heimatfilm 1947–1960*. Stuttgart 1973.
- Hoffmann, Hilmar, Heinrich Klotz (Hg.): *Die Kultur unserer Jahrhunderts. 1945–1960*. Düsseldorf u.a. 1991
- Hoffmann, Hilmar; Walter Schobert (Hg.)/Berger, Jürgen; Hans-Peter Reichmann; Rudolf Worschech (Red.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdt. Nachkriegsfilm 1946–1962*. (Ausstellungskatalog Dt. Film-museum) Frankfurt/M. 1989.
- Hohnstock, Manfred, Alfons Bettermann (Red.): *Deutscher Filmpreis 1951–1980*. Bonn: Bundesministerium des Innern 1980.
- Horbrügger, Anja: *Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch. Geschlechterkonstruktionen im west- und ostdeutschen Nachkriegsfilm von 1945 bis 1952*. Marburg 2007
- Illustrierte Film-Bühne, II, 50 dt. *Nachkriegsfilme von 1946–1960* (Programme). München 1977.
- IMSF-Autorenkollektiv: *Klassen- und Sozialstruktur der BRD 1950–1970*. Teil II, 1. Frankfurt/M. 1974.
- Jacobsen, Wolfgang, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Käutner*. Berlin 1992
- Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993
- Jansen, Peter W., Wolfram Schütte (Hg.): *Filme in der DDR*. München, Wien 1977
- Jary, Micaela: *Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960*. Berlin 1993.
- Jatho, Gabriele, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre*. Berlin 2006
- Jirsa, Waltraud: *Triviale in Western und Heimatfilm: zwei syntaktische Analysen*. München 1979
- Joerges, Bernward (Hg.): *Technik im Alltag*. Frankfurt/M. 1988.
- Jordan, Günter, Ralf Schenk (Hg.): *Schwarweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–1992*. Potsdam 1996
- Jung, Uli (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993
- Jungwirth, Nikolaus, Gerhard Kromschroder: *Die Pubertät der Republik. Die 1950er Jahre*

- der Deutschen. Frankfurt/M. 1978, Reinbek 1982.
- Kaes, Anton: *Deutschlandbilder – Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987.
- Kalbus, Oskar: *Die Situation des deutschen Filmes*. Wiesbaden 1956
- Kannapin, Detlef: *Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945–1955/56*. Köln 1997
- Kaschuba, Wolfgang, Projektgruppe Deutscher Heimatfilm, Ludwig-Uhland-Inst. Univ. Tübingen (Hg.): *Der deutsche Heimatfilm*. Tübingen 1989.
- Koetzle, Michael, Klaus-Jürgen Sembach, Klaus Schölzel: *Die fünfziger Jahre. Heimat – Glaube – Glanz, der Stil eines Jahrzehnts*. München 1998
- Kraushaar, Wolfgang: *Die Protest-Chronik 1949–1959. Eine illustrierte Geschichte von Bewegung, Widerstand und Utopie*. 4 Bde. Frankfurt/M. 1996.
- Krebs, Helmut (Hg.): *DEFA-Dokumentarfilme und Wochenschau in Deutschland Ost und Deutschland West*. Oberhausen 1996
- Kreimeier, Klaus: «Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren». In: Dieter Bänisch (Hg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen 1985.
- Kreimeier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD*. Kronberg/Ts. 1973.
- Kriegeskorte, Michael (Hg.): *Werbung in Deutschland 1945–1965*. Köln 1994.
- Kroner, Marion: *Film – Spiegel der Gesellschaft?* Heidelberg 1973.
- Krüger, Heinz-Hermann (Hg.): «Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen». *Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren*. Opladen 1985
- Kurowski, Ulrich, Thomas Brandlmeier: *Nicht mehr fliehen – Das Kino der Ära Adenauer*. 3 Teile. München 1977 ff.
- Langer-El Sayed, Ingrid: *Frau und Illustrierte im Kapitalismus*. Köln 1971
- Lowry, Stephen, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart u.a. 2000
- Ludewig, Alexandra: *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld 2011
- Maase, Kaspar: *BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg 1992.
- Mählert, Ulrich: *Kleine Geschichte der DDR*. München 1999
- Maenz, Paul: *Die 1950er Jahre. Formen eines Jahrzehnts*. 4. Aufl. Köln 1990.
- Meyer, Barbara: *Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme*. Phil. Diss. J. W. Goethe-Univ. Frankfurt/M. 1964.
- Moeller, Robert G. (Hg.): *West Germany Under Construction: Politics, Society, and Culture in the Adenauer Era*. Ann Arbor 1997
- Moldenhauer, Gerhard, Peter Zimmermann (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000
- Moltke, Johannes von: *No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley u.a. 2005
- Naumann, Klaus (Hg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001
- Orbanz, Eva (Hg./Red.): *Wolfgang Staudte*. Berlin 1977
- Osterland, Martin: *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949–64*. Stuttgart 1970.
- Pantel, Volker: *Das Buch der Filmplakate*. Schönaich 1984
- Pauer, Florian: *Die Edgar-Wallace-Filme*. München 1982
- Pflaum, Hans Günther, Hans Helmut Prinzler: *Film in der BR Deutschland*. München/Wien 1979.
- Pischeck, Hans-Peter: *Die Finanzierung der westdeutschen Filmproduktion nach dem zweiten Weltkrieg*. Phil. Diss. Univ. München 1959
- Preuss-Lausitz, Ulf u.a.: *Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg*. Weinheim/Basel 1983.
- Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*. Neuwied/Berlin 1970
- Pommer, Elizabeth: *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*. Konstanz 1999
- Protzner, Wolfgang: *Vom Hungerwinter zum kulinarischen Schlaraffenland. Aspekte einer Kulturgeschichte des Essens in der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden 1987.

- Reuter, Martin: *Ärzte im bundesdeutschen Spielfilm der fünfziger Jahre*. Alfeld 1997
- Richter, Rolf (Hg.): *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker*, 2 Bde.. Berlin 1983
- Riess, Curt: *Das gibt's nur einmal. Das Buch des deutschen Films nach 1945*. Hamburg 1958
- Roerber, Georg, Gerhard Jacoby: *Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Die wirtschaftlichen Erscheinungsformen des Films auf den Gebieten der Unterhaltung, der Werbung, der Bildung und des Fernsehens*. Pullach 1973
- Ruppert, Wolfgang (Hg.): *Fahrrad, Auto, Fernseshschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*. Frankfurt/M. 1993.
- Rytlewski, R.; M. Opp de Hipt: *Die Bundesrepublik in Zahlen 1945/49–80*. München 1987.
- Santner, Eric L.: *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca/London 1990
- Schenk, Ralf (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Potsdam 1994
- Schenk, Ralf (Hg.): *Regie: Frank Beyer*. Berlin 1995
- Schenk, Ralf (Red.): *Eine kleine Geschichte der DEFA: Daten, Dokumente, Erinnerungen*. Hg.: DEFA-Stiftung, Berlin 2006
- Schildt, Axel, Arnold Sywotek (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 1950er Jahre*. Bonn 1993.
- Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 1950er Jahre*. Hamburg 1995.
- Schildt, Axel: *Ankunft im Westen. Ein Essay zur Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik*. Frankfurt/M. 1999.
- Schildt, Axel: *Medialisierung und Konsumgesellschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Bochum 2004
- Schildt, Axel: *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90*. München 2007
- Schindler, Stephan K., Lutz Koepnick (Hg.): *The Cosmopolitan Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present*. Ann Arbor 2007
- Schittly, Dagmar: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin 2002
- Schmidt, Eberhard: *Die verhinderte Neuordnung 1945–52*. Frankfurt/M. 1970.
- Schmieding, Walter: *Kunst oder Kasse – Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961.
- Schneider, Tassilo: *Genre and Ideology in the Popular German Cinema 1950–62*. PH.D. Diss. Univ. of Southern California 1994
- Schneider, Irmela, Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1. Wiesbaden 2002
- Schnurre, Wolfdietrich: *Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift*. Stuttgart 1950.
- Schulz, Günter (Hg.): *DEFA-Spielfilme 1946–1964: Filmografie*. Berlin 1989
- Schwarz, Hans-Peter: *Die Ära Adenauer. Gründerjahre der Republik 1949–1957*. Stuttgart 1981 (Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. II).
- Schwarz, Uta: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt/M./New York 2002
- Segeberg, Harro (Hg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München 2009
- Seidl, Claudius: *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München 1987.
- Sigl, Klaus, Werner Schneider, Ingo Tornow: *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949–1985*. München 1986
- Siepmann, Eckhard (Hg.): *Bikini. Die Fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*. Berlin 1982.
- Steinle, Matthias: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz 2003
- Steinmetz, Rüdiger, Reinhold Viehoff (Hg.): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin 2008
- Stettner, Peter: *Vom Trümmernfilm zur Traumfabrik: Die Junge Film Union 1947–1952*. Hildesheim 1992
- Storz, Bernd: *Wir sind die Jungen der 50er und 60er Jahre*. Gudensberg-Gleichen 2004
- Strauss, Annette: *Frauen im deutschen Film*. Frankfurt/M. 1996

- Strobel, Ricarda: Heimat, Liebe und Glück: Schwarzwaldmädel (1950). In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte, Bd. 3: 1945–1960*. Frankfurt a.M. 1990
- Toman-Banke, Monika: *Die Wahlslogans der Bundestagswahlen 1949–1994*. Wiesbaden 1996.
- Tornow, Ingo: *Piroschka und Wunderkinder oder: Von der Vereinbarkeit von Idylle und Satire. Der Regisseur Kurt Hoffmann*. München 1990
- Trimborn, Jürgen: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln 1998.
- Wahl, Chris (Hg.): *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. Frankfurt/M./München 2010
- Waterkamp, Rainer (Red.): *Frauenbilder in den DDR-Medien*. Bonn 1997
- Werner, Paul: *Die Skandalchronik des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1990
- Westermann, Bärbel: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M. u.a. 1990.
- Wildt, Michael: *Vom kleinen Wohlstand. Eine Konsumgeschichte der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M. 1996 (C 1994).
- Winkler, Christoph, Johanna von Rauch (Hg.): *Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren*. Hamburg 2001
- Wolfrum, Edgar: *Die 50er Jahre. Kalter Krieg und Wirtschaftswunder*. Darmstadt 2006
- Zilinski, Lissi (Red.): *Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik*. Berlin 1970
- Zimmermann, Peter, Gebhard Moldenhauer: *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000

Autorinnen und Autoren

Günter Agde, geb. 1939, Dr. phil., Filmhistoriker, zahlreiche Publikationen zur deutschen Filmgeschichte, zur DEFA, zum Exil und zu zeithistorischen Themen; langjähriger Mitarbeiter der Akademie der Künste Berlin, Mitbegründer und langjähriges Mitglied des Vereins *CineGraph Babelsberg e.V.* und der Redaktion *Filmblatt*. Gastwissenschaftler am ZZF Potsdam, Lehraufträge an der FU und der HU Berlin. Co-Kurator der Berlinale-Retrospektive 2012 *Die rote Traumfabrik*.

Francesco Bono, geb. 1964, Associate Professor für Film, Fotografie und Fernsehen an der Universität Perugia. Er lebt in Rom, schreibt für die Tageszeitung *La Repubblica* und kuratiert die italienische Festival-Tournee durch Deutschland *Cinema! Italia!* Publikationen u.a.: *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre* (2004), *Kino. Il cinema in Germania dopo la riunificazione* (2006), *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt* (2010); als (Mit-)Herausgeber: *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (1999), *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen* (2011).

Stefanie Mathilde Frank, geb. 1981. Studium der Theaterwissenschaft, Philosophie und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin; Doktorandin am Seminar für Musik- und Medienwissenschaft im Fachbereich Medienwissenschaft der HU mit einer Arbeit zum filmischen Remake. Forschungsschwerpunkt: Deutsche Film- und Mediengeschichte. Buchpublikation: *Arthur Maria Rabenalt's Filme 1934 bis 1945. Eine dramaturgische Analyse* (Berlin 2010).

Heinz-B. Heller, geb. 1944, Dr. phil. habil., 1987–2009 Prof. für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg; Gastprofessuren in Austin/TX, Kairo und Moskau. Zahlreiche Veröffentlichungen v.a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zum Komplex ›Intermedialität‹. Letzte Buchveröffentlichungen: *Filmgenres: Komödie* (Hrsg. mit Matthias Steinle; 2005); *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Hrsg. mit Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle; 2007). Im Erscheinen: Übers. und Kommentierung (mit M. Steinle) von François Niney: *Le documentaire et ses faux-semblants* (2009). Dt.: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen und Antworten zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg; Schüren 2012.

Knut Hickethier, geb. 1945, 1994–2010 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Bis 2011 Direktor des Research Center for Media and Communication der Universität Hamburg. Veröffentlichungen zur Medientheo-

rie, -geschichte und -analyse; Fernsehtheorie, Fernsehgeschichte, Filmgeschichte und Filmtheorie. Aktuelle Buchpublikationen: *Geschichte des deutschen Fernsehens* (1998, Mitarbeit Peter Hoff); *Filmgenres: Kriminalfilm* (2006, hrsg. zus. m. Katja Schumann); *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung* (2007, hrsg. zus. m. Katja Schumann); *Film- und Fernsehanalyse* (4. erw. Aufl. 2007); *Einführung in die Medienwissenschaft* (2. erw. Aufl. 2010).

Peter Hoff, 1942–2003. Theaterdramaturg, Fernsehautor, Fernseh- und Filmwissenschaftler; Lehrtätigkeit an der HFF Babelsberg und der HU Berlin. Bücher u.a.: *Tägliche Verblödung. Kritiken, Kollegs und Polemiken zum Fernsehen*, Frankfurt/O. 1995, Mitarbeit an Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart u.a. 1998, *Polizeiruf 110 – Filme, Fälle, Fakten*, Berlin 2001, *Unterhaltung oder Die Befreiung der gefesselten Produktivkraft Vergnügen* (Hg.: Wolfgang Mühl-Benninghaus), Leipzig 2005, *Tages Arbeit – Abends Gäste. Grundzüge der DDR-Fernsehunterhaltung in den 1950er und frühen 1960er Jahren*, untersucht an ausgewählten Sendungen der «großen» und der «kleinen» Show (Hg.: Wolfgang Mühl-Benninghaus), Leipzig 2005.

Andreas Kötzing, Dr. des., geb. 1978. Filmhistoriker und Freier Journalist; Promotion an der Universität Leipzig: *Kultur und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*, erscheint im Frühjahr 2013 gedruckt. Letzte Veröffentlichungen: Keine einfachen Wahrheiten. Die Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche und der Fall IM «Walter», in: Deutschland Archiv, 2/2012, S. 319–325; Im Schatten des Manifests. Die VIII. Westdeutschen Kurzfilmtage und die Rolle der DDR, in: Ralph Eue/Lars Henrik Gass (Hrsg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München 2012, S. 201–206; Ein Hauch von Frühling. SED-Kulturpolitik nach dem Mauerbau, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 31–34/2011, S. 28–33.

Sarah Kordecki, geb. 1982, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, der Romanistik und der iberischen und lateinamerikanischen Geschichte in Köln und an der Universidad Centroamericana in Managua. Magisterarbeit zum Thema *Vergangenheit und traumatisierte Gesellschaft im Heimatfilm der Fünfziger Jahre*. Derzeit Promotion an der Universität Bonn zum Thema «Zeitgenössische Diskurse und Selbstreflexivität im deutschen Heimatfilm». Arbeitet als freie Mitarbeiterin im ARD-Hauptstadtstudio.

Wolfgang Mühl-Benninghaus, geb. 1953, Professor für Theorie und Geschichte des Films an der Humboldt-Universität Berlin. Schwerpunkte: Film-, Fernseh- und Hörfunkgeschichte. Buchpublikationen u.a.: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Schriftenreihe des Bundesarchivs, Bd. 54), Düsseldorf 1999; *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der*

deutsche Film im Ersten Weltkrieg, Berlin 2004; (mit M. Friedrichsen) *Geschichte der Medienökonomie. Eine Einführung in die traditionelle Medienwirtschaft von 1750 bis 2000*, Baden-Baden 2012; *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte*, ersch. Frankfurt/M. 2012.

Irmbert Schenk, geb. 1941, Professor em. für Medienwissenschaft, Universität Bremen. Arbeitsschwerpunkte: Film- und Mediengeschichte. Bücher als Autor oder Herausgeber zuletzt: *Experiment Mainstream? Uniformierung und Differenz im populären Kino* (Berlin 2006); *Kino und Modernisierung – Von der Avantgarde zum Videoclip* (Marburg 2008); *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre* (München 2008); *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (Marburg 2010).

Matthias Steinle, geb. 1969, Dr. phil., Maître de conférences am Fachbereich Cinéma et audiovisuels der Universität Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Studium der Film- und Medienwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Marburg und Paris. 2002 Promotion im Rahmen einer Cotutelle über *Die gegenseitigen Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm* (Reihe Close Up Bd. 18, Konstanz 2003). Veröffentlichungen zur Rundfunk- und Filmgeschichte, zuletzt *Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg. Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien*, Hg. mit Burkhard Röwekamp, Themenheft *Augenblick*, 44/2009. Forschungsinteressen: mediale Geschichtsdarstellung, Dokumentarfilm, deutsch-deutsche sowie deutsch-französische Medienbeziehungen.

Jonas Wegerer, geb. 1982, Studium Neuere und Neueste Geschichte und Soziologie an den Universitäten Tübingen, Rotterdam und Freiburg i.Br. mit dem Schwerpunkt historische Bildwissenschaft. Buchveröffentlichung: *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960)*, Stuttgart 2011. Ende 2012 erscheint ein gemeinsam mit Cornelia Brink herausgegebenes Heft der Zeitschrift *Fotogeschichte* zum Thema Fotografie & Gewalt. Jonas Wegerer arbeitet als Lektor und Autor und lebt in München.