

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 anlehnenen 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 unbekanntem 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.