

Irmbert Schenk

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

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2590>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schenk, Irmbert: BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR) (2012), S. 62–77. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2590>.

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.

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.

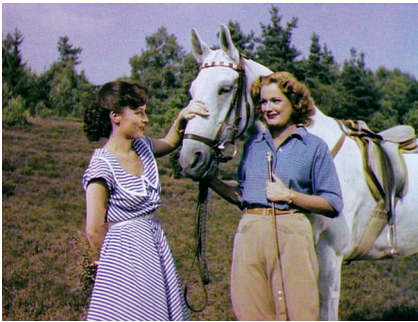
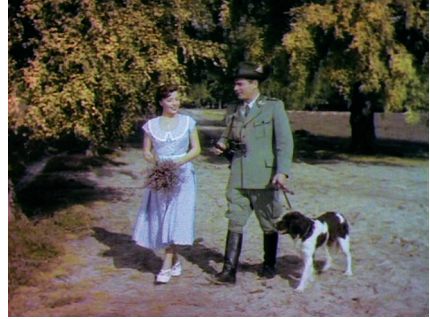
Zur Verständigung seien hier telegrammartig ein paar Hypothesen zur Filmwirkung eingefügt: Film als widersprüchliche Vorlage für Widerspruchsauflösung wird

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 erfolgreicherem 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)

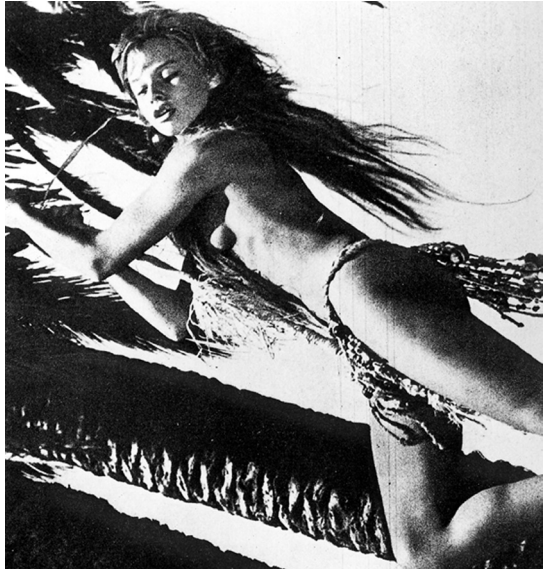
Mit «Alt und Neu» hängen auch zwei weitere Argumentationsmuster bezüglich Zeit und Geschichte zusammen, die zumindest als Subtext von Modernisierung in vielen Filmen aufscheinen. Das eine ist im Gegensatz von alter, natürlicher Zeit und moderner, linearer Zeit eingefangen (was der außerordentlich massiven 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 «vormoderner» 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.)