

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 «Abwehrpädagogen» 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 unbekannten Prozesse gesellschaftlicher Veränderungen ideologisch gerahmt sind durch die *Restauration* 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 Kriego- 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