

Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Von Moltke, S. 135-169.

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

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

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

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

Radio im ›Dritten Reich‹

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

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

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

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

Radio und Fernsehen in der BRD der 1950er Jahre

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

17 Hickethier 2009, S. 204.

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

19 Sarkowicz, S. 231.

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

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

22 Jörg Koch, S. 267.

23 Schildt, Axel 1998, S. 458.

24 Vgl. ebd., S. 459.

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

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

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

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

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

27 Vgl. ebd., S. 215.

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

29 Schildt 1998, S. 458.

30 Schildt 1995, S. 223.

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

32 Schildt 1995, S. 274.

33 Vgl. ebd., S. 289.

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

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

Die Mediendiskurse der 1950er Jahre

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

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

35 Schildt 1995, S. 297.

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

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

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

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

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

37 Vgl. Schäffner, S. 96.

38 Schildt 1995, S. 278.

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

40 Ebd.

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

42 Segeberg 2009a, S. 143f.

43 Ruchatz, S. 142.

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

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

Stimmen, Wunschkonzerte und Sommermelodien

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Hufendiek, S. 180.

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

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

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

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

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

Die Heimatfilme der 1950er Jahre

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

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

53 Hickethier 2009, S. 199.

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Ruchatz, S. 146.

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

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

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

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

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

Fazit

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

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

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

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