

Magdalena Saryusz-Wolska

“Wo bleibt die Filmzensur?” Beschwerdebriefe des westberliner Kinopublikums in den 1950er-Jahren 2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22987>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Saryusz-Wolska, Magdalena: “Wo bleibt die Filmzensur?” Beschwerdebriefe des westberliner Kinopublikums in den 1950er-Jahren. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Historische Rezeption, Jg. 30 (2021), Nr. 2, S. 15–32. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22987>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2021_30_2_MontageAV/montage_AV_30_2_2021_15-32_Saryusz-Wolska_Wo-bleibt-die-Filmzensur.pdf

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.

«Wo bleibt die Filmzensur?»

Beschwerdebrieife des westberliner Kinopublikums in den 1950er-Jahren

Magdalena Saryusz-Wolska

Am 25. Oktober 1955 schrieb der Westberliner Bürger Erich Michaelis einen Brief an den Senator für Volksbildung Joachim Tiburtius, in dem er über die geplante Vorführung des Films DIE SAAT DER GEWALT (BLACKBOARD JUNGLE, Richard Brooks, USA 1955) klagte:

Der Filmverleih Metro-Goldwyn-Mayer [...] bringt in Kürze einen Film DIE SAAT DER GEWALT, Reklame Extrablatt anbei, in dessen Schlusdialog die Worte von einem Schüler gesprochen werden und die Schüler müssen ihren Lehrer erziehen. Gegen diesen Satz erhebe ich Einspruch, um die Autorität der Lehrer zu wahren. Die zuständigen Dienststellen müssen umgehend das Herausschneiden dieser Szene verfügen, bevor aber der Film zur Uraufführung bzw. zum Einsatz kommt. Sollte die Szene belassen werden, dann sind leider die große Zahl der Ruhestörer in den Klassen in ihrer Stellungnahme bekräftigt und der Lerneifer der übrigen Schüler wird behindert. (Michaelis, 25.10.1955)¹

Knapp zwei Wochen später antwortete ihm der Filmreferent Theodor Baensch zurück:

1 Die Archivquellen stammen aus dem Bestand des Berliner Landesarchivs, Sign. B Rep. 014, Nr. 351. In Klammern gebe ich den Verfasser sowie das Datum des Briefes an. Es wird die Originalschreibweise beibehalten.



1 Filmplakat DIE SAAT DER GEWALT (BLACKBOARD JUNGLE, Richard Brooks, USA 1955) nach einem Entwurf des Grafikers Heinz Bonné.

Für die Zulassung von Filmen zur öffentlichen Vorführung ist nach den geltenden Vereinbarungen allein die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft in Wiesbaden [...] zuständig. Nun hat der Film bei der Prüfung ein «Jugendverbot», also nur eine eingeschränkte Zulassung erhalten, so daß er vor Jugendlichen unter 16 Jahren nicht gezeigt werden kann. [...] Die Anteilnahme an unserem Filmgeschehen, die aus Ihren Zeilen spricht, hat mich gefreut. (Baensch, 4.11.1955)

Kurze Zeit später schrieb der Senator den Bezirksbürgermeister von Schöneberg an und überreichte die Bitte einiger Eltern aus den Schulen im Bezirk, etwas gegen die Vorführung von SAAT DER GEWALT «zu unternehmen». Die Forderung begründete er wie folgt: «Zwei Elternvertreter, die selbst Besitzer von Lichtspieltheatern sind, hatten den Film in einer Pro-

beaufführung bereits gesehen und sind der Ansicht, dass er für Jugendliche als äusserst bedenklich anzusehen wäre» (Wolff, 28.11.1955). Eine Beschwerde über den Film schickten ferner die Vertreter der Carl-Legien-Schule in Berlin-Charlottenburg. Auch in diesen Fällen wies Theodor Baensch auf die Entscheidung der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK) der Filmwirtschaft hin, fügte aber hinzu: «Der Wert des Filmes ist auch nach meiner Auffassung recht zweifelhaft» (Baensch, 8.12.1955). Schließlich formulierte er eine standardisierte Antwort, die bei ähnlichen Fragen zu DIE SAAT DER GEWALT zu verwenden war.

Briefe als Quellen der historischen Rezeptionsforschung

Im Berliner Landesarchiv befindet sich eine kleine Sammlung von 32 Briefen aus den Jahren 1949–1961, die Westberliner:innen an das Büro des Senators für Volksbildung sandten. Die Beschwerde von Erich Michaelis ist ein typisches Beispiel aus diesem Konvolut: Der Verfasser sorgt sich um die Auswirkung des Films auf die Moral der Jugend, wobei er ihn noch gar nicht selbst gesehen hat. Er fordert einen Eingriff der Zensur, um mögliche negative Einflüsse zu verhindern. Ebenso typisch ist die Antwort des Filmreferenten, in der auf die Entscheidung der FSK hingewiesen wird. Von den Beispielen der Berliner Sammlung ausgehend, widme ich mich im vorliegenden Aufsatz dem Zuschauerbrief als Quelle für historische Rezeptionsforschung.

Die historische Rezeptionsforschung ist eine vergleichsweise junge Subdisziplin der Filmwissenschaft. In den 1970er-Jahren entwickelte sich ein von Strukturalismus und Psychoanalyse inspirierter Ansatz, wonach die Eigenschaften des filmischen Apparats sowie des filmischen Textes Aussagen über die Zuschauer:innen ermöglichten. Der Blick des Zuschauers (üblicherweise männlich) und der damit verbundene hegemoniale Diskurs seien gewissermaßen in die Filmstruktur integriert – so die Klassiker:innen dieses Ansatzes, wie beispielsweise Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, Mary Ann Doane oder Jackie Stacey.² So erfolgreich dieses Konzept auch war, so wenig sagen uns die daraus entstandenen Analysen des «immanenten Zuschauers», der üblicherweise auf Englisch als *spectator*

2 Die Literatur zu diesem Thema ist sehr umfangreich. Einen guten Überblick bietet das Buch *Spectatorship. The Power of Looking on* von Michele Aaron, das in der Reihe «Introductions to Film Studies» erschien.

bezeichnet wird, über die Zuschauer:innen aus «Fleisch und Blut», also die *viewers* bzw. *cinema-goers*, die im Kino saßen (Biltreyst/Meyers 2018, 22).

Ein Grund für die lange Abwesenheit des «realen» Filmpublikums in der Forschung war der Quellenmangel. Die wohl offensichtlichste Möglichkeit, die Perspektive der Zuschauer:innen zu erfassen, ist, sie zu befragen. Es hat allerdings lange gedauert, bis die Möglichkeiten der *oral history* von der Filmwissenschaft erkannt wurden. Einen Durchbruch brachte das 2002 veröffentlichte Buch *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* von Annette Kuhn, die auf Erinnerungen britischer Kinogänger aufbaut und die britische Filmkultur der 1930er-Jahre aus der Perspektive des Publikums untersucht. Ebenfalls über biographische Interviews arbeitet man heute im Projekt *European Cinema Audiences*, das sich vor allem der Filmrezeption in ausgewählten europäischen Hafenstädten der 1950er-Jahre widmet (Ercole / De Vijver / Treveri Gennari 2020). Doch wie sollen wir vorgehen, wenn der im Mittelpunkt unserer Forschung stehende Zeitraum jenseits der *living memory* liegt? (Drotner 2019). Welche Quellen stehen uns zur Verfügung, um die Filmpräferenzen der Zuschauer:innen zu erfassen, die nicht mehr befragt werden können? Einerseits geben quantitative Methoden wie beispielsweise der anhand von Filmprogrammen berechnete POPSTAT-Index Auskünfte über die relative Popularität einzelner Filme (Sedgwick 2000; Pafort-Overduin 2013; Garncarz 2021). Ausgehend von einer statistischen Analyse der Laufzeiten aller im Filmprogramm erfassten Titel kann man feststellen, welche von ihnen beliebter waren als andere. Andererseits können die Meinungen der Zuschauer:innen auf der Grundlage von Umfragen und Filmkritiken qualitativ rekonstruiert werden (Weckel 2019; Skopal 2011; Fay 2008), wobei diese Quellen oft sehr lückenhaft sind und sich nur auf ausgewählte Filme konzentrieren.

Trotz der Verfügbarkeit diverser Methoden der Rezeptionsforschung bleibt der Zugang zum historischen Filmpublikum und seinen Sichtweisen nach wie vor begrenzt. Angesichts zahlreicher filmhistorischer Quellen, die hauptsächlich den Blick der Filmindustrie wiedergeben, rückt die Perspektive des einzelnen Zuschauers respektive der einzelnen Zuschauerin in den Hintergrund. Dabei bilden sie die mit Abstand größte Gruppe, die an der «Biografie» eines Films beteiligt ist. Jede Möglichkeit, mehr über sie zu erfahren, ist daher ein Gewinn für die Filmwissenschaft. Zuschauerbriefe spielen in dieser Hinsicht eine besondere Rolle, weil sie die zeitgenössischen Meinungen unmittelbar wiedergeben. Selbstverständlich sind sie nicht «repräsentativ» im sozialwissenschaftlichen Sinne des Wortes. Ulrike Weckel argumentiert jedoch überzeugend, dass sich dieses

methodische Grundprinzip sowieso schlecht auf die historische Rezeptionsforschung anwenden lässt. Diese – so ihr Plädoyer – sollte sich an der «Interpretation von Quellen anhand kritischer, problemorientierter Fragestellungen» orientieren (Weckel 2019, 123).

In der Geschichtswissenschaft gelten Briefe, neben Autobiografien, Memoiren, Tagebüchern usw., in der Regel als Ego-Dokumente (Elspass 2007), was nach der klassischen Definition von Jacques Presser «alle schriftlichen Quellen, in denen wir einem Menschen deutlicher und persönlicher begegnen als woanders» bedeutet. «Statt eines ‹namenlosen Menschen›» – erklärt Presser – «wird er somit zu einem ausgeprägten Ich» (Presser 1985, zit. n. Baggermann/Decker 2018, 90 f.). Nun sind aber Zuschauerbriefe eher kurze Reaktionen auf ein bestimmtes Medienprodukt, sodass sie kein ‹ausgeprägtes Ich› ihrer Autor:innen offenbaren. Dass es meistens um Meinungsäußerungen geht, zeigen unter anderem Weckels (2019, 138–143) Analyse von Hörerbriefen nach der Sendung des Hörspiels *Liebe 47*; Peter Krämers (2009) vielzitierte Aufsatz über die Fanpost an Stanley Kubrick oder Friedrich Knillis und Siegfried Zielinskis (1982, 223–292) Zusammenstellung der Zuschriften nach Ausstrahlung der Mini-Serie HOLOCAUST. Wo wir heute zur Tastatur greifen und Kommentare im Internet posten, nahmen einige Zuschauer:innen vor dem digitalen Zeitalter Briefpapier in die Hand und verschickten ihre Meinungen per Post. Dabei sind im Kontext der hier untersuchten Sammlung zwei Faktoren zu beachten: einerseits die Tatsache, dass in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre die Briefkultur noch sehr stark verbreitet war, andererseits die weitgehende Standardisierung des Briefmediums, dessen Form von festen Elementen wie Anrede oder Grußformel geprägt ist. Ein Teil dieser Korrespondenz ist heute in den Archiven der Rundfunkanstalten, in Nachlässen der Regisseure und Produzenten oder Privatsammlungen zu finden.

Beschwerden wie der an den Senator für Volksbildung adressierte Brief von Erich Michaelis stellen eine in der Forschung vernachlässigte Kategorie von Zuschauerbriefen dar. Zum einen wenden sich darin besorgte oder empörte Menschen an Filmproduzenten, Medien oder zuständige Behörden, um eine bestimmte Handlung zu bewirken (Hartford/Mahobook 2004). Anders als bei sonstigen Zuschauerbriefen, in denen es um die Meinung zu bestimmten Medienprodukten geht, wird hier eine Reaktion erwartet. Deshalb scheint in diesem Zusammenhang die narratologische Klassifizierung von Briefen passend: Sie bilden eine Form des Dialogs (Bourdon 2019, 355). Zum anderen weisen derartige Briefe auf das Engage-

ment des Publikums hin. Zuschauer:innen, die sich beschwerten, widersprechen der Vorstellung von passiven Rezipienten, die dem Film wehrlos ausgesetzt sind. Gleichzeitig werden viele Schreibende genau von folgender Vorstellung zum Handeln bewegt: Sie scheinen davon überzeugt, dass Filme eine unmittelbare Wirkung auf das Publikum haben, allen voran auf die Jugend. Ohne auf die lange medienpädagogische Debatte über die vermeintliche Wirkung der Filme auf ihre jungen Zuschauer:innen einzugehen (Gauntlett 2005, 13–21, 143–152),³ ist an dieser Stelle anzumerken, dass die Erforschung der Beschwerdebriefe einen wichtigen Beitrag zum Konzept des ‹aktiven Publikums› leisten kann. Klassische Publikationen über ‹aktive Zuschauer› wie John Fiskes (1992) Arbeiten zur Rezeption der TV-Serie *MARRIED ... WITH CHILDREN* oder Studien zur Filmrezeption jenseits der westlichen Kultur (Srinivas 2002) sind auf der Grundlage von ethnografischen Fallanalysen entstanden und widmeten sich dementsprechend dem zeitgenössischen Publikum. Beschwerdebriefe geben hingegen einen guten Einblick in die Aktivität des historischen Filmpublikums.

Zuschauerbriefe an den Berliner Senator für Volksbildung

Von den 32 erhaltenen Zuschauerbriefen an den Senator für Volksbildung betreffen 23 die (Sexual)Moral und den Jugendschutz; neun Briefe weisen auf andere Missstände hin, wobei auch dort die Sorge um den schlechten Einfluss des Kinos auf die Jugend zum Ausdruck kommt. Die spezifische Themenverteilung dieser Briefsammlung geht vermutlich auf die Zuständigkeit des Senators zurück. Ein kurzer Blick auf die Forschung zur Sozial- und Kulturgeschichte der 1950er-Jahre macht allerdings deutlich, dass die Moral der Jugendlichen ein oft diskutiertes Thema war. Debattiert wurde vor allem über die steigende Jugendkriminalität sowie das Schicksal der vielen Kinder, die nach Kriegsende von alleinerziehenden Eltern, vor allem Müttern, großgezogen wurden (Poiger 2000; Kurme 2006; Fisher 2007; Briesen/Weinhauer 2007; Seibel 2007). Zudem wurde 1949 die FSK gegründet und 1951 das Jugendschutzgesetz verabschiedet (Buchloh 2005). In Letzterem wurde der Kinobesuch durch Kinder und Jugendli-

3 Die medienpädagogische Literatur über die Wirkung von Filmen auf Jugendliche ist kaum noch zu überblicken. Ich verweise hier auf David Gauntletts *Moving Experiences* (2005), weil er eine kritische Bestandsaufnahme der wichtigsten Thesen und Konzepte zum Thema präsentiert.

che explizit erwähnt. Hinzu kam, dass sich die Altersstruktur des Kinopublikums in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre stark veränderte. Zwar verzeichneten die Kinos 1958 die Höchstzahl an Kinobesuchen, doch gleichzeitig waren die Zuschauer:innen im Schnitt wesentlich jünger als noch wenige Jahre zuvor (Institut für Demoskopie 1958, 96). Ein wichtiger Grund für diese Entwicklung war die Etablierung des Fernsehens, das sich in den 1950er-Jahren noch nicht an Kinder und Jugendliche richtete.

Die Zuschauerbriefe, die an den Senator für Volksbildung adressiert waren, sind also im Kontext eines gesellschaftlichen und medialen Wandels zu verstehen, in dessen Fokus vor allem die Jugend stand. Die dadurch ausgelösten Ängste und Sorgen der älteren Generation spiegeln sich in den Zuschriften wider. Beispielsweise fing im März 1958 eine Mutter die Beschwerde gegen den Film *LILLI – EIN MÄDCHEN AUS DER GROSSSTADT* (Hermann Leitner, BRD 1958) folgendermaßen an:

Man zerbricht sich den Kopf, wie man die Jugend bessern könnte. Man schiebt es auf die Lehrer, man leitet Elternversammlungen ein. Alles vergeblich. An der Verdorbenheit der Jugend sind die Filme schuld. (Hoffmann, 2.4.1958)

LILLI – EIN MÄDCHEN AUS DER GROSSSTADT erzählt von einer jungen attraktiven Journalistin, die eine kriminelle Bande überführt. Die empörte Mutter fügte deshalb dazu: «Der Film ist erstens unzüchtig, und zweitens ein Verbrecherfilm.» Interessanterweise bezeichnete die FSK ihn als eine «harmlose Kriminalgroteske [...] mehr dumm als komisch», die «für 12jährige eine harmlose Unterhaltung sein dürfte» (FSK Abschrift, 17.4.58). Offenbar gingen die Meinungen der Briefautorin und der FSK weit auseinander. Nicht jedem Beschwerdebrief in der Sammlung ist ein Auszug aus dem Protokoll der Sitzung der FSK beigelegt, sodass derartige Diskrepanzen nicht in jedem Fall nachweisbar sind. 23 Beschwerden hinterfragen jedoch die Altersbeschränkungen der jeweiligen Titel, woraus sich schließen lässt, dass man die Kriterien der FSK nicht teilte.

Etwa zur selben Zeit wie die Mutter, die sich über *LILLI – EIN MÄDCHEN AUS DER GROSSSTADT* aufregte, protestierte ein Vater gegen den Western *TOD ODER LEBENDIG* (*THE LAST OF THE BAD MEN*, Paul Landres, USA 1957):

Wer aber trägt die Schuld daran, dass die Jugend so ist? Die, die solche Filme zulassen! Das Elternhaus allein kann es dann nicht schaffen; denn böse Beispiele verderben gute Sitten! (Fichte, 9.4.1958)

In diesem Fall bestand die Kritik vor allem darin, dass Western-Filme an Wochenenden in Jugendvorstellungen gezeigt wurden. Dieselbe Sorge um den vermeintlich schlechten Einfluss der ‹Cowboy-Filme› auf das junge Publikum brachten fünf andere Mütter dazu, gegen das Sonntagsprogramm der lokalen Kinos gemeinsam zu protestieren:

Als deutsche Eltern erschrakten wir jedesmal, feststellen zu müssen, dass hier in den Charlottenburger Kinos ausnahmslos amerikanische Cowboy-Filme gegeben werden, die alles andere als Erbauungsfilme für Kinder sind. Es ist eine Schande und Skandal, der heranwachsenden Jugend unseres Volkes auf der Leinwand zu zeigen, wie sich die Menschen mit Revolver und Dolch gegenseitig bekämpfen, wie sie schmuggeln, wie sie ihre Geliebte betrügen, wie sie Recht und Gesetz verhöhnen. (Dittrich u. a., 18.6.1952)

Dass sich der Western besonderer Beliebtheit unter Kindern und Jugendlichen erfreute, ging schon aus dem 1953 von der UNESCO veröffentlichten Bericht *The Child Audience* hervor (Bauchard 1953, 38f.). Der Autor behauptete, die Struktur des Western gebe den Kindern gute Möglichkeiten, die Alltagsorgen kurz zu vergessen. Allerdings klagte er über die häufige Wiederholung der Plots, was das junge Publikum langweilen könnte (Bauchard 1953, 39). Die Bedenken der Berliner Eltern, die sich über die ‹Cowboy-Filme› beschwerten, waren jedoch eher entgegengesetzt: Sie sorgten sich, ihre Kinder würden zu tief in die Welt des Wilden Westens eintauchen und die negativen Helden in der realen Welt nachahmen.

Der Brief der Mütter veranschaulicht zudem, dass die Bedenken der Elterngeneration eine durchaus integrative Funktion haben konnten: Die Frauen agierten zusammen in einer gemeinsamen Sache. Dass es sich dabei um keinen Einzelfall handelte, zeigt auch eine Zuschrift aus Alt-Lichterfelde:

Auf unserer letzten Nachbarschaftsversammlung wurde darüber geklagt, dass der mit recht so oft kritisierten Verwilderung der heutigen Jugend durch Raub- und Mordfilme in Jugendvorstellungen der Kinos regelrecht Vorschub geleistet werde. Diesem Übel müsse Einhalt geboten werden. (Jaczebowski u. a., 31.3.1951)

Eine andere Gruppe klagte wiederum über die Arbeit der FSK «da die dort gefällten Werturteile im allgemeinen nicht der Urteilsbildung des Film-

publikums entsprächen» (Mächler u. a. 14.10.1952). Derartige kollektive Stimmen geben einen kleinen Einblick in die Gespräche über Filme, die auf lokaler Ebene geführt wurden. Im Berlin der frühen Nachkriegszeit war der Kinobesuch ein Erlebnis, das vor allem im eigenen Bezirk stattfand (Saryusz-Wolska 2015a). In der *Berliner Morgenpost*, der größten lokalen Tageszeitung, erschien deshalb das Kinoprogramm unter der Überschrift «Feierabend in der Nachbarschaft». Die Briefe zeigen, dass sich das lokale Filmangebot auch auf die Themen auswirkte, die in der Nachbarschaft diskutiert wurden.

Die besorgten Nachbarn wiesen zudem auf die ausländische Herkunft der Filme hin:

Gleichzeitig brachten die anwesenden Nachbarn ihre Verwunderung darüber zum Ausdruck, dass Deutschland eine verhältnismässig grosse Anzahl ausländischer Filme einführt, die nicht dazu angetan sind, die Bevölkerung in volkserzieherischer Hinsicht zu beeinflussen. Obwohl wir froh sind, nach der langen Zeit der Abgeschlossenheit künstlerisch wertvolle ausländische Filme hereinzubekommen, erlauben wir uns, die Frage zu stellen, inwiefern wir verpflichtet sind, eine derartige Invasion schlechter Filme über uns ergehen zu lassen. (Mächler u. a. 14.10.1952)

In der Tat waren 81 Prozent der in den deutschen Kinos gezeigten Filme 1958 im Ausland produziert (Mühl-Benninghaus/Friedrichsen 2012, 167), wohingegen acht von zehn der erfolgreichsten Titel aus Deutschland kamen (Garncarz 2013, 190). Der Brief der Nachbarn bezog sich daher auf das Ungleichgewicht zwischen dem Angebot und der Nachfrage. Ähnlich wie die Beschwerden gegen die «Cowboy-Filme» ging es aber auch gegen die voranschreitende Amerikanisierung der westdeutschen Kultur (Willet 1989).

Einige der Schreibenden bemühten sich, Vorschläge für die Lösung der genannten Probleme zu formulieren. So schlug eine der Gruppen «eine durch Gesetz geregelte Filmkontrolle» vor (Jaczebowski u. a., 31.3.1951). Frau Annelise Boese aus Berlin-Steglitz fragte unmissverständlich: «Wo bleibt die Filmzensur?» (Boese, 27.5.1958). Interessanterweise sah sie in ihrer Forderung keinen Widerspruch zu der in Paragraph 5 des Grundgesetzes verankerten Regel «Eine Zensur findet nicht statt.» Im Gegenteil: Sie argumentierte, dass gerade «in dem freien Teil Deutschlands» kein «Dreck» gezeigt werden dürfe. Derartige Wünsche nach einer intensiver-

en staatlichen Aufsicht sind in fast allen Briefen der Sammlung sichtbar. Obwohl sich diese Forderungen nicht auf das gesamte Publikum übertragen lassen, denn Beschwerdebriefe werden gemeinhin von besonders besorgten oder empörten Zuschauer:innen verfasst, bleibt diese Erkenntnis bemerkenswert. Schließlich hatten alle erwachsenen Berliner:innen der 1950er-Jahre eigene Erinnerungen an die NS-Zeit. Und dennoch sahen zumindest einige von ihnen in der Abschaffung der Zensur eine Gefahr, obwohl sie – wie Frau Boese – gleichzeitig meinten, die Demokratie unterstützen zu wollen. Dass es sich hierbei um keine Einzelstimme handelte, zeigt eine Artikelreihe, die 1964 in den *Frankfurter Heften* erschien: Der Filmpublizist Lothar Hack ging darin auf mehrere Forderungen nach Filmzensur ein, um zu argumentieren, dass die Zensur die Demokratie bestenfalls zur Farce mache (Hack 1964, 713).

In ihren umfangreichen Antworten auf die Beschwerdebriefe wurden die Forderungen nach Zensur entweder verschwiegen oder zurückgewiesen. Gleichwohl vermittelten die Mitarbeiter des Filmreferats auf verständnisvolle Weise, dass ihnen das Wohl der Kinder und Jugend ebenfalls am Herzen lag: «Mit Ihrer Zuschrift haben Sie auf einen Mißstand aufmerksam gemacht, der auch die Verwaltungsbehörden in Berlin und in der Bundesrepublik seit langem beschäftigt», – schrieb Theodor Baensch an eine der besorgten Mütter (23.3.1957). Die Antworten wiesen zudem konsequent auf die Zuständigkeit der FSK hin: «Die in einem umständlichen Verfahren gewonnenen Entscheidungen der Prüfungsausschüsse sind gleichwohl für die Behörden und die Filmwirtschaft verbindlich anzusehen» (Baensch, 23.3.1957).

Der Briefaustausch über DIE SAAT DER GEWALT

Der eingangs zitierte Briefaustausch über den Film *DIE SAAT DER GEWALT* gibt einen besonders guten Einblick in die Spezifik der Berliner Briefsammlung. Der Film wurde nämlich im Kontext der international geführten medienpädagogischen Debatten der 1950er-Jahre gründlich erforscht, was eine genauere Kontextualisierung der Briefe ermöglicht (McCoy 1998; Poiger 2000, 71–105; Biltereyst 2007; Seibel 2007; Golub 2009 und 2015). Der Film – eine Adaption des gleichnamigen Romans von Evan Hunter – handelt von einem Lehrer, der wenige Jahre nach Kriegsende eine Stelle in einer amerikanischen Großstadtschule antritt. Im heutigen Jargon lässt sich sein neuer Arbeitsplatz als «Brennpunktschule» bezeichnen. Nach

mehreren Schwierigkeiten gelingt es ihm jedoch, seine Autorität zu bewahren. Ein ›Problemschüler‹ sieht seine Fehler ein, andere werden bestraft. Der Plot folgt daher dem bewährten Muster: Das Gute gewinnt, das Böse verliert.

Dennoch hat DIE SAAT DER GEWALT bereits kurz nach der Premiere Kontroversen in den USA ausgelöst, und in Großbritannien wurde er aufgrund der befürchteten schädlichen Inhalte nur in einer stark gekürzten Fassung gezeigt (Golub 2009 und 2015; Biltereyst 2007). Zahlreiche andere Länder führten Altersbeschränkungen ein – aus Angst, die jungen Zuschauer:innen könnten die rebellierenden Filmhelden nachahmen. In der Bundesrepublik lies die FSK den Film erst ab dem Alter von 16 Jahren zu. Im Zusammenhang mit weltweiten Diskussionen über DIE SAAT DER GEWALT bereitete Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) im Oktober 1955 eine Information für ausländische Kinobetreiber vor, wie der Film gegen Kritik verteidigt werden könne (Golub 2015, 4). Im Einklang mit diesem Dokument fand in Frankfurt eine interne Vorführung «vor zweihundert Jugendpsychologen, Kriminalbeamten, Lehrern und Vertretern der Kirchen und Jugendverbände» statt (pr 1955, 5).

Die öffentliche Uraufführung von DIE SAAT DER GEWALT am 28. Oktober 1955 wurde zunächst auf Frankfurt, Köln und München beschränkt. Anschließend veröffentlichte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* neben der regulären Besprechung auch Meinungen der Lehrer:innen im Feuilleton (Korn 1955; Klages 1955). In anderen überregionalen Zeitungen und Magazinen wurde der Film meistens nur kurz erwähnt. In West-Berlin lief er erst ab dem 4. Dezember 1955. Auch hier wurde die erste Vorführung von einer öffentlichen Diskussion mit dem Titel «Darf man derartige Filme drehen und öffentlich zeigen?» begleitet. Debattiert haben «massgebende Persönlichkeiten des Berliner öffentlichen Lebens, Vertreter des Strafrechtwesens, der Jugenderziehung, Kirchen, der Freien Universität und verschiedenen Schulen sowie die Berliner Presse» (Kolberg, 25.11.1955). Allerdings fand dies in den lokalen Zeitungen kaum Beachtung. DIE SAAT DER GEWALT lief anschließend bis Weihnachten 1955 im Gloria-Palast – einem großen Kino in der Nähe der Gedächtniskirche.

Es fällt auf, dass die Beschwerdebriefe den Senat bereits vor der Berliner Premiere erreichten. Erich Michaelis schrieb noch vor der deutschen Uraufführung und bezog sich darin auf die Zusammenfassung im Programmheft. Anders als er behauptet, spricht der Text des Flugblatts jedoch nicht davon, dass die Schüler den Lehrer erziehen mussten. Wie im Film und in der Werbung ist lediglich davon die Rede, dass Lehrer

in ihrem Beruf stets Neues dazulernen. Betont wird dabei die gemeinsame Erziehungsarbeit der gesamten Schulgemeinschaft: «Der Kampf ist entschieden» – lesen wir – «Mit gutem Willen, entsetzlicher Geduld, viel Verantwortungsgefühl und Mut wurden aus einer verirrtten und verwirrten Schaar junger Menschen anständige Staatsbürger.»⁴ Auch die Eltern aus den Schöneberger Schulen, die sich unter Vermittlung des Bezirksbürgermeisters über den Film beschwerten, haben *DIE SAAT DER GEWALT* selbst nicht gesehen. Sie beziehen sich auf die Meinung von zwei Kinobesitzern, die den Film bereits sichten durften. Allerdings konnten die Eltern die Diskussion in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* bereits verfolgen. Die kritischen Zuschriften, die beim Senator für Volksbildung eingingen, basierten also auf Indizien, Vermutungen und Meinungen anderer Leute statt auf eigener Erfahrung.⁵ Dies ist charakteristisch für *moral panics*: Die Sorge vor dem drohenden Kollaps der sozialen Ordnung wird in der Regel über Medien vermittelt (Krinsky 2013, 13). MGM versuchte gezielt, dagegen zu steuern, indem man Podiumsdiskussionen – wie wir sie heute nennen würden – unter Mitwirkung der Presse veranstaltete.

Im internationalen Vergleich waren die Berliner Reaktionen auf *DIE SAAT DER GEWALT* eher typisch. Fast überall, wo der Film gezeigt wurde, löste er eine *moral panic* aus. Golub (2015) und Biltereyst (2007) untersuchten seine öffentliche Wirkung auf der Grundlage von Dokumenten im MGM-Archiv, Akten aus den Zulassungsbehörden, der Autobiografie des Produzenten Dore Schary sowie zahlreichen Filmkritiken aus der Fachpresse. Die Forscher erzählten daher die Rezeptionsgeschichte von *DIE SAAT DER GEWALT* aus der Perspektive der Filmindustrie. Dass die brancheninternen Diskussionen die Sorgen des «herkömmlichen» Publikums tatsächlich reflektierten, zeigen erst Quellen wie die eingangs zitierten Briefe; vor allem aber geben sie Einblick in die Argumente, die gegen den Film erhoben wurden. In diesem Fall war es wohl die Angst vor dem Autoritätsverlust der Lehrer – Erich Michaelis formulierte es ausdrücklich, aber auch der Schöneberger Bürgermeister, der die Schulen in seinem

4 *DIE SAAT DER GEWALT*. Programmbroschüre der *Illustrierten Film-Bühne* Nr. 3028 (1955).

5 Bei der Analyse der Rezeption von anderen Filmen ist das Verhaltensmuster, nach dem Urteile auf der Grundlage von Rezensionen, Besprechungen, Gerüchten anstatt der Sichtung eines Films gefällt werden, oft zu finden. So konnte ich derartige Phänomene u. a. in der Rezeption von *DAS MASSAKER VON KATYN* (Andrzej Wajda, PL 2007) und der TV-Serie *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (Philipp Kadelbach, D 2013) ebenfalls feststellen (Saryusz-Wolska & Piorun 2014; Saryusz-Wolska 2015b).

Bezirk vertrat, wies darauf hin. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Ängste der Schreibenden der Aussage des Films widersprechen. DIE SAAT DER GEWALT ist ein Plädoyer für Lehrer mit starker Autorität, die sich für die Erziehung rebellierender Jugendlicher einsetzen. Um den Zuschauer:innen möglichst wenig Raum für eigene Interpretationen zu belassen, erklärte eine Texttafel gleich nach dem Vorspann diese Absichten unmissverständlich.

Ungeachtet der umfangreichen Maßnahmen zur Erläuterung der Intention der Filmemacher mussten die Produzenten, Verleiher sowie die FSK die Vorführungen von DIE SAAT DER GEWALT stets gegen Beschwerden verteidigen. Die Diskrepanz zwischen der filmimmanenten Aussage und den entgegengesetzten Meinungen einiger Zuschauer:innen öffnet ein weites Feld für Debatten über Bildungskonzepte der Nachkriegszeit. Offenbar konnte zumindest ein Teil des westdeutschen Publikums die im Film propagierte Figur des konsequenten und zugleich verständnisvollen Pädagogen nicht akzeptieren. Die Beantwortung der Frage, inwiefern das preußische Schulmodell, das sowohl in der NS-Zeit als auch in der Bundesrepublik Geltung behielt, diese Ängste förderte, bleibt ein Forschungsdesiderat.

Fazit

Die Publikumszuschriften aus der Sammlung des Berliner Landesarchivs zeigen nur einen kleinen Ausschnitt der Meinungen. Dennoch geben sie einen unmittelbaren Einblick in Themen, die in der westberliner Öffentlichkeit der 1950er-Jahre diskutiert wurden. Während Filmkritiken und in der Presse veröffentlichte Zuschauerbriefe dem *gatekeeping*-Verfahren der Redaktionen (Schoemaker/Vos 2009) standhalten mussten, sind die Briefe im Archiv gewissermaßen «unfiltriert». Sie spiegeln die Meinungen von sowohl gebildeten Bürger:innen mit akademischen Titeln als auch weniger gebildeten Menschen wider, was sich in manchen Fällen an Sprache und Stil erkennen lässt. Sie repräsentieren sowohl individuelle als auch kollektive Stimmen – wie die Korrespondenzen mit den Nachbarschaften zeigen. Beschwerden gegen «unmoralische» oder «unzumutbare» Filme liefern zudem fruchtbares Material für Studien zur Geschichte der *moral panics*.

Für die historische Rezeptionsforschung sind dreierlei Erkenntnisse von Belang. Erstens offenbaren die Beschwerdebriefe die unterschiedli-

chen Lesarten der Filme. Während DIE SAAT DER GEWALT oder LILLI – EIN MÄDCHEN AUS DER GROSSSTADT sowohl für die damaligen Prüfer:innen der FSK als auch für heutige Filmwissenschaftler:innen relativ «harmlos» erscheinen, lösten sie bei manchen Eltern ernste Sorgen aus. Dies ist ein Hinweis darauf, dass sich die Reaktionen der einzelnen Zuschauer:innen kaum aus der Analyse des «immanenten Zuschauers» ablesen lassen. Die «Erwartungshorizonte» (Jauß 1979) des professionellen und nicht-professionellen, heutigen und zeitgenössischen, europäischen und amerikanischen Publikums unterscheiden sich zum Teil gravierend voneinander. Ohne eine entsprechende Kontextualisierung ist die historische Rezeptionsforschung, die sich auf Menschen aus «Fleisch und Blut» bezieht, kaum denkbar.

Zweitens unterstützen die Zuschauerbriefe das Konzept eines «aktiven Publikums», allerdings nicht im kognitiven Sinne der Beteiligung an der Sinnherstellung (Winter 2010), sondern im Sinne der Beteiligung am lokalen gesellschaftlichen Leben (Srinivas 2002). Während die meisten Autor:innen von der ebenso unmittelbaren wie unverhandelbaren Wirkung der Filme überzeugt waren, griffen sie zur Feder oder Schreibmaschine, um Änderungen im Kinoprogramm oder in den Filmen zu bewirken. Sie engagierten sich sowohl individuell als auch kollektiv und strebten dabei einen Austausch mit lokalen Behörden an. Das Bild der westberliner Kinogänger:innen, das sich daraus ergibt, ist demnach widersprüchlich: einerseits verlangten die besorgten Eltern eine Stärkung der Zensur; andererseits waren sie von dem eigenen politischen Mitspracherecht überzeugt.

Drittens haben Beschwerdebriefe einen performativen Charakter: Sie teilen den Widerspruch nicht nur mit, sondern sind Akte des Widerstands. In den Zuschriften an den Senat erklären die Autor:innen zudem, warum sie bestimmte Inhalte ablehnen. Wir können heute die Präferenzen des historischen Publikums statistisch relativ gut einschätzen (Sedgwick 2000; Garncarz 2021), wissen aber nach wie vor wenig darüber, wieso manche Filme auf weniger Akzeptanz stießen als andere. Die Beschwerdebriefe des westberliner Publikums zeigen unmissverständlich, dass wir uns in der «Nicht-Besucherforschung» (Renz 2015) intensiver den moralischen statt den politischen oder ästhetischen Aspekten der Filmkultur widmen sollten.

Literatur

- Aaron, Michele (2007) *Spectatorship. The Power of Looking on*. London: Wallflower.
- Bagermann, Arianne / Dekker, Rudolf (2018) Jacques Presser, Egodocuments and the Personal Turn in Historiography. In: *The European Journal of Life Writing* VII, S. 90–110.
- Biltreyst Daniel (2007) American Juvenile Delinquency Movies and the European Censors. The Cross-Cultural Reception and Censorship of THE WILD ONE, BLACKBOARD JUNGLE, and REBEL WITHOUT A CAUSE. In: *Youth Culture in Global Cinema*. Hg. v. Timothy Shary & Alexandra Seibel. Austin: University of Texas Press, S. 9–26.
- / Meers, Philippe (2018) Film, Cinema and Reception Studies. Revisiting Research on Audience's Filmic and Cinematic Experiences. In: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Hg. v. Elena Di Giovanni & Yves Gambier. Amsterdam: John Benjamins, S. 21–42.
- Bauchard, Philippe (1953) *A Report on Press, Film, and Radio for Children*. Paris: UNESCO.
- Bourdon, Jerome (2019) The Internet of Letters: Comparing Epistolary and Digital Audiences. In: *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 16 (2), S. 350–373.
- Briesen, Detlef / Weinhauer, Klaus (Hg.) (2007) *Jugend, Delinquenz und gesellschaftlicher Wandel. Bundesrepublik Deutschland und USA nach dem Zweiten Weltkrieg*. Essen: Klartext.
- Buchloh, Stephan (2005) «Intimitäten» und «gefährdungsgerechte» Jugendliche. Über die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft. In: *Handbuch Medienselbstkontrolle*. Hg. v. Achim Baum. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 65–77.
- Drotner, Kirsten (2019) Media Audience Practices Beyond Living Memory: Modelling Theoretical and Methodological Issues. In: *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 16 (2), S. 327–349.
- Elspaß, Stephan (2007) Briefe und Tagebücher als Quellen der Alltags- und Alltagssprachgeschichte. In: *Der Deutschunterricht* 3, S. 42–51.
- Ercole, Pierlugi / Van de Vijver, Lies / Treveri Gennari, Daniela (2020) «Challenges to Comparative Oral Histories of Cinema Audiences». In: *Journal of Media History* 23, S. 1–19.
- Fay, Jennifer (2008) *Theaters of Occupation. Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany*. Minneapolis/London: University of Minneapolis Press.

- Fisher, Jaimey (2007) *Disciplining Germany: Youth, Reeducation and Reconstruction after the Second World War*. Detroit: Wayne State University Press.
- Fiske, John (1992) Audiencing. A Cultural Studies Approach to Watching Television. In: *Poetics* 21 (4), S. 345–359.
- Garncarz, Joseph (2013) *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990*. Köln: Stroemfeld.
- (2021) *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen in der NS-Zeit*. Köln: Herbert von Halem.
- Gauntlett, David (2005) *Moving Experiences: Media Effects and Beyond*, Herts: John Libbey Publishing.
- Golub, Adam (2009) They Turned a School into a Jungle! How THE BLACKBOARD JUNGLE Redefined the Education Crisis in Postwar America. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31 (1), S. 21–30.
- (2015) A Transnational Tale of Teenage Terror: THE BLACKBOARD JUNGLE in Global Perspective. In: *Journal of Transnational American Studies* 6 (1), S. 1–10.
- Hack, Lothar (1964) Filmzensur in der Bundesrepublik: I. Das gefährliche Zelluloid. In: *Frankfurter Hefte* 19 (10), S. 705–716.
- Hartford, Beverly / Mahobon, Ahmar (2004) Models of Discourse in the Letter of Complaint. In: *World Englishes* 23 (4), S. 585–600.
- Institut für Demoskopie (1958) *Die Freizeit: Eine sozialpsychologische Studie unter Arbeitern und Angestellten* [Im Auftrag des Verlags Heim und Werk GmbH]. Allensbach.
- Jauß, Hans Robert (1979) Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Rezeptionsästhetik*. Hg. v. Rainer Warning. 2. Aufl. München: Fink 1979, S. 126–162.
- Klages, Dörte (1955) Im Dschungel der Schwarzen Schiefertafeln. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 8. Dezember, S.10.
- Knilli, Friedrich / Zielinski, Siegfried (1982) *Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers*. Berlin: Elefant Press.
- Korn, Karl (1955) Ein entlarvender Film. BLACKBOARD JUNGLE in deutscher Synchronisation. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 29. Oktober, S. 20.
- Krämer, Peter (2009) «Dear Mr. Kubrick»: Audience Responses to 2001: A SPACE ODYSSEY in the Late 1960s. In: *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 6 (2), S. 1–20.
- Krinsky, Charles (2013) Introduction: The Moral Panic Concept. In: *The*

- Ashgate Companion to Moral Panics*. Hg. v. Charles Krinsky. London: Routledge.
- Kuhn, Annette (2002) *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. London: I. B. Tauris.
- Kurme, Sebastian (2006) *Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang / Friedrichsen, Mike (2012) *Geschichte der Medienökonomie: Eine Einführung in die traditionelle Medienwirtschaft 1750 bis 2000*. Baden-Baden: Nomos.
- McCoy, Beth (1998) Manager, Buddy, Delinquent: BLACKBOARD JUNGLE'S Desegregating Triangle. In: *Cinema Journal* 38 (1), S. 25–39.
- Pafort-Overduin, Clara (2013) Watching Popular Films in the Netherlands, 1934–36. In: *Watching Films. New Perspective on Movie-going, Exhibition and Reception*. Hg. v. Karina Aceyard & Albert Moran. Bristol/Chicago: Intellect, S. 331–349.
- Poiger, Uta (2000) *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in Divided Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Pr. (1955) BLACKBOARD JUNGLE. Für und wider einen Film. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 28. Oktober, S. 5.
- Presser, Jacques (1985) *Louter verwachting. Autobiografische schetsen 1899–1919*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Renz, Thomas (2015) *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*. Bielefeld: Transcript.
- Saryusz-Wolska, Magdalena (2015a) Watching Films in the Ruins. Cinema-going in Early Post-war Berlin. In: *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 12 (1), S. 762–782.
- (2015b) Zur Rezeption von Andrzej Wajdas DAS MASSAKER VON KATYŃ. In: *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbeziehungen*. Hg. v. Brigitte Braun, Andrzej Dębski & Andrzej Gwóźdź, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 325–344.
- / Piorun, Caroline (2014) Verpasste Debatte. ‹Unsere Mütter, unsere Väter› in Deutschland und in Polen. In: *Osteuropa* 11–12, S. 115–132.
- Schoemaker, Pamela / Tim P. Vos (2009) *Gatekeeping Theory*. London u. a.: Routledge.
- Sedgwick, John (2000) *Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter: Exeter University Press.
- Seibel, Alexandra (2007) Criminal Guys and Consumerist Girls in Postwar Germany and Austria. In: *Youth Culture in Global Cinema*. Hg. v. Timothy Shary & Alexandra Seibel. Austin: University of Texas Press, S. 27–33.

- Skopal, Pavel (2011) 'It's not enough we have lost the war – now we have to watch it!' Cinemagoers' Attitudes in the Soviet Occupation Zone from Germany (a Case Study from Leipzig). In: *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 8 (2), S. 497–521.
- Srinivas, Lakshmi (2002) The Active Audience. Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. In: *Media Culture and Society* 24 (2), S. 155–173.
- Weckel, Ulrike (2019) Plädoyer für Rekonstruktionen der Stimmenvielfalt. Rezeptionsforschung als Kulturgeschichte. In: *Geschichte und Gesellschaft* 45, Heft 1, S. 120–150.
- Willet, Ralph (1989) *The Americanization of Germany 1945–1949*. London: Routledge.
- Winter, Rainer (2010) *Der Produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. 2. Aufl. Köln: Herbert von Halem.