

Thomas Bräutigam

Gefesselt im dunklen Raum
Filmrezeption in der Nachkriegszeit
(1945–1960)

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung	9
1 Kino nach der Katastrophe	21
Die beschädigte Nation	21
Schock und Scham	25
Kino für die beschädigte Nation	29
Der unmündige Rezipient	35
Unterhaltung und Sozialismus	40
2 Amerikanisierung mit Vorbehalten	
Die Rezeption des Hollywood-Films	45
Türen in der geschlossenen Gesellschaft	45
Hollywood unter Ruinen	48
Die Neue Welt in der Alten	53
Impulse der Leidenschaft	56
Kino der Kontraste	62
Amerikanisierung in Etappen	66
Späte Begegnung: Hollywood goes to Trabi	68
3 Der «antideutsche Hetzfilm»	73
Die große Illusion	73
Verbieten, verbiegen, verschieben	76
Hass und Versöhnung	83
Die Entdeckung der Delta-Strahlen	90
Ein Herr aus Tel Aviv	95

4 Der Rezeptions-Support	
Synchronisation als Alteritätsreduzierung	103
Die Revolution des Tonfilms	103
Oberhemd mit Abknöpfärmeln	105
Die Schwerkraft des Daheimseinwollens	111
Stimmen-Theater	113
5 Jugend in Gefahr	
Filmrezeption und Pädagogik	119
Der dämonische Miterzieher	119
Im Visier der Wissenschaft	125
Take-off durch Film	133
6 «Wir wollen endlich wieder reine Luft atmen!»	
Die Rezeption des deutschen Nachkriegsfilms	137
Der Kelch des Leidens	137
Im Harlan-Flow	146
Kino als Kursaal	152
Spielräume des Realismus	161
Der Vertrauensspender	166
7 Fazit	171
Filmverzeichnis	175
Bibliografie	184

Er spürte, dass das Kino zu den wirklichen Naturereignissen gehörte. Man suchte es auf, wie man an einem heißen Sommertag den Schatten eines Baumes aufsucht, wie man im späten Winter in ein Quadrat Sonne tritt und den Körper der Wärme inhält.

– *Martin Walser: Ehen in Philippsburg, 1957*

Einleitung

Der Titel dieser Publikation versammelt eine Anzahl von Begriffen, die eine gewisse Komplexität des Vorhabens ahnen lassen. «Filmrezeption» umfasst semantisch ein Medium und seine Nutzer sowie die Interaktion zwischen ihnen. «Nachkriegszeit» bezeichnet einen fast acht Jahrzehnte zurückliegenden Zeitraum, der die zu untersuchende Interaktion absteckt: 15 Jahre zwischen 1945 und 1960. «Gefesselt» verweist auf einen bestimmten Rezeptionsmodus, das intensive Involviertsein in den Medieninhalt, ist aber doppeldeutig durch die spezifische Rezeptionssituation, die ein Unterbrechen dieses Vorgangs zwar faktisch nicht unmöglich macht, aber doch mit erheblichen Hindernissen beschwert: das Sitzen an einem von anderen sitzenden Zeitgenossen nach allen Seiten begrenzten Platz in jenem «dunklen Raum», der durch Angabe des niedrigen Helligkeitsgrades eine leicht sinistre Tönung erfährt, also kurz – wir ahnen es schon – dem Kino.

Diese Koinzidenz von historischen, räumlichen und psychologischen Aspekten erschwert eine exakte Definition von Gegenstand, Erkenntnisziel und Methode. Die Filmwissenschaft in ihrer herkömmlichen Fixiertheit auf Werk und Autor liefert nicht die erforderlichen Parameter. Während die Literaturwissenschaft schon vor über einem halben Jahrhundert mit der sogenannten «Rezeptionsästhetik» einen Paradigmenwechsel vollzog, machte die Filmwissenschaft diesen *turn* nicht mit, obwohl doch der Kinogänger – im Unterschied zum schwer zu ortenden Leser – in seiner allgegenwärtigen physischen Präsenz ein stets sichtbares, am Ort der Rezeption immer auffindbares und studierbares Objekt darstellt.

Gewiss, die Klassiker der Disziplin von Emilie Altenloh bis Siegfried Kracauer nahmen sich seiner an, eine Schule bildete sich daraus nicht. Seit einigen Jahrzehnten existiert eine in den USA schon vor dem Zweiten Weltkrieg initiierte empirische Filmrezeptionsforschung, die sich jedoch oft als Medienwirkungs- bzw.

Medienrezeptionsforschung aus gibt und aus dieser herauszulösen ist, wobei jedes Mal zu klären ist, ob Film überhaupt als «Medium» gilt oder nicht.

Zudem macht die Einschränkung auf einen 70 bis 80 Jahre zurückliegenden Zeitraum das Instrumentarium dieser empirischen Studien nur bedingt verwendbar. «Historische Rezeptionsforschung» nennt sich der Randbereich, in den wir uns verirrt haben. Empirische Forschungen auf diesem Feld sind nicht mehr durchführbar, weil sich die damaligen Protagonisten nicht mehr befragen und beforschen lassen (allenfalls die Überlebenden dieser Epoche ließen sich zum Rückblick auffordern, doch wäre das *oral history* oder *biographical memory* – ein völlig anderer Ansatz).

«Nachkriegszeit» ist eine Epochenbezeichnung aus der Geschichtswissenschaft, und hier betritt man endlich gesichertes Terrain durch ein ordentlich bestelltes Forschungsfeld, das zwar längst nicht abgeerntet ist, aber verlässliche Informationen über die Besatzungspolitik und die Entwicklung der beiden deutschen Staaten bereitstellt. Wann diese Nachkriegszeit beginnt, ist eindeutig, wann sie endet nicht. Manche wollen sie gar bis 1990 verlängert wissen, das Ende bei 1960 anzusetzen ist etwas willkürlich, wir werden diese Grenze bei Bedarf überschreiten. Die filmgeschichtliche Zäsur von 1962 (also «Oberhausen») ist für die Rezeptionsgeschichte ohne Belang.

Die damaligen Kinogänger ins Visier zu nehmen, heißt, die *Nachkriegsgesellschaft* ins Auge zu fassen, um den sozialen Kontext auszuschreiten, in dem die Rezeption von Kinofilmen vonstattenging. Damit ist die Soziologie angesprochen oder genauer die Sozialpsychologie, geht es doch um Menschen, die sich 1945 in einer aus den Fugen geratenen Welt (re-)orientieren mussten und dann überraschend schnell die Fassung wiedergewannen – zumindest dem äußeren Anschein nach. Es war eine Epoche umwälzender Transformationen. Existenzielle Bedrängnisse sowie die Forderung nach dem Austausch kompletter Weltbilder und politischer Systeme lösten Unruhe und Zukunftsängste aus, was ein permanentes Ringen um Stabilität zur Folge hatte. Zu den verstörenden Erscheinungen, die diese Zusammenbruchgesellschaft bestimmen, gehört das Bewusstwerden eines ungeheuerlichen singulären Makels mitsamt den mehr oder weniger subtilen Strategien, sich seiner zu entledigen. Darunter war die Täter-Opfer-Umkehr die effizienteste.

Diese Anhäufung destrukturierender und konfliktstiftender Faktoren führt zur Frage nach einer mentalitätsgeschichtlichen Zäsur oder Kontinuität. «Mentalität» lässt sich definieren als das «Ensemble der Weisen und Inhalte des Denkens und Empfindens, das für ein bestimmtes Kollektiv in einer bestimmten Zeit prägend ist.»¹ Die Zeitgenossen der jeweiligen Epoche können die Mentalität nicht selbst reflektieren, weil damit der «unpersönliche Gehalt ihres Denkens» ange-

1 Peter Dinzelbacher (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte*, Stuttgart 1993, S. XXI.

zeigt ist (Jacques Le Goff). Wenn auch für Mentalitäten meist eine *longue durée* konstitutiv ist, kann dieser Begriff für kürzere Zeitperioden sinnvoll sein, wenn Krisenerfahrungen, ein Zusammenbruch von Systemen, ein Ideologietransfer ältere Mentalitätsstrukturen zwar nicht eliminieren, aber doch überlagern und modifizieren.

In diesem historischen, sozialpsychologischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontext ist die Kommunikation über das Medium Film zu situieren, die Bereitstellung filmischer Bilder seitens der Produktion und die Aneignungspraxis der Rezipienten. Aussagen über Filmrezeption könnten sich dann als Bausteine für eine Rekonstruktion dieser Epoche erweisen.

Rezeption ist zu verstehen als ein Prozess der Deutung und Sinnproduktion mittels Filmlektüre, nicht gleichzusetzen mit Interpretation,² denn die Funktionen «Unterhaltung», «Ablenkung», «Zerstreuung» wären bereits ein solcher «Sinn». Dieser Vorgang setzt, gewissermaßen als Input, die spezifischen kulturellen, sozialen, mentalen und ideologischen Verhältnisse der zu untersuchenden Epoche voraus, der Sinn ergibt sich nur im «Rahmen des lebensweltlichen Horizonts der Zuschauer.»³

Die Rezeptions- und Wirkungsforschung geht von einem aktiven Rezipienten aus, dessen Handeln auf Nutzen und Belohnung («uses and gratifications») ausgerichtet ist. Er wählt bestimmte Medien aus, die eine Bedürfnisbefriedigung versprechen (z. B. Unterhaltung, Information, Ablenkung, Kunstgenuss).

Wenn er sich für das Medium Film entscheidet und ein Kino aufsucht, bleibt er auch dort ein aktiver Rezipient, indem er im Rezeptionsakt seine individuelle Lesart des Films konstruiert. Dieser primäre Rezeptionsakt, also die prima-vista-Situation im Kinosaal, ist rein selbstreferenziell, der Zuschauer hat in diesem Moment nur sein eigenes Wissens- und Bewusstseinssystem für eine Deutung zur Verfügung.⁴ Die ad-hoc-Deutung kann in der Anschlusskommunikation, von den Fesseln der Illusion befreit, beeinflusst und vielfältig variiert werden.

In der Film-Zuschauer-Relation korrelieren somit zwei komplexe Systeme. Ein externes fiktionales Artefakt stößt auf das «interne Modell» des Zuschauers, wobei die fiktive Realität auf das «Strukturangebot der realen Lebensprozesse Bezug nimmt bzw. es partiell repräsentiert.»⁵ Das heißt, die Inhalte der Fiktionen bezie-

2 Interpretation und Analyse sind Verfahren, die eine hohe Text-Adäquatheit voraussetzen, Rezeption hingegen ist frei, offen und keinen Einschränkungen unterworfen. Von der professionellen Filmkritik wird eine gewisse Adäquatheit zumindest erwartet.

3 Lothar Mikos: «Film und die Repräsentation von Gesellschaft», in: *Handbuch Filmsoziologie*, Band 1, Wiesbaden 2021, S. 205–220, S. 210 f.

4 Achim Hackenberg: *Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess*, Berlin 2004, S. 31.

5 Peter Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, Berlin 1999, S. 53 f.

hen sich auf die Realwelt der Rezipienten, sie entsprechen mehr oder weniger dem sozial geteilten Wissen.⁶

Aufgrund der prinzipiellen Ambivalenz von Filmbildern sind die von der Produktionsseite (Autoren, Produzenten, Regisseure, Verleiher) mutmaßlich intendierten Bedeutungen oder «Botschaften» nicht mit den im Rezeptionsvorgang durch den individuellen Zuschauer aktivierten Sinngehalten identisch, es gibt allenfalls Schnittmengen. Die Differenz ist besonders hoch, wenn Film und Rezipient unterschiedlichen kulturellen Sinnsystemen angehören und daher unterschiedliches kulturelles Wissen aufgerufen wird. Bei der Rezeption ausländischer Filme divergieren die vorausgesetzten und beim Zuschauer verfügbaren Sinnsysteme. Bei der Rezeption von deutschen Heimatfilmen sind sie mehr oder weniger kongruent.

Wenn Filme (bzw. generell Medienangebote) Persuasionsabsichten haben (im Untersuchungszeitraum z. B. innerhalb der Reeducation-Politik der Alliierten), so finden Veränderungen von Bewusstseinsystemen nur statt, wenn empfindliche und kritische Parameter eines Systems bedient und «persönliche Druckpunkte des Individuums» berührt werden.⁷

Der Kinobesucher handelt schon im Vorfeld selektiv. Er entscheidet sich für einen bestimmten Film in einem bestimmten Theater zu einer bestimmten Zeit. Diese Selektionen können vielfältig motiviert sein, doch die zentrale Motivation für den Kinobesuch dürfte das Erleben positiver Stimmungen sein. Der Zuschauer geht (in der Regel) nicht als Masochist ins Kino, sondern als Hedonist. Die Stimmungsregulierung («mood management») während des eigentlichen Rezeptionsvorgangs, also des Filmlebens vollzieht sich primär durch Identifikation. Der Rezipient identifiziert sich mit einer Filmfigur, wenn dieses Vorbild seine Bedürfnisse und Wünsche stellvertretend befriedigt und ihn so in die Lage versetzt, «die mit dem Vorbild verbundenen positiven Gefühle und Merkmale teilnehmend und in Stellvertretung selbst mitzuerleben».⁸ Unabhängig von der Identifikation bewertet der Rezipient die Protagonisten moralisch, was zu positiven bzw. negativen Affekten führt sowie zu entsprechenden Hoffnungen bzw. Befürchtungen hinsichtlich des Ausgangs der Handlung.⁹

Doch für die Generierung von Emotionen ist nicht allein der Film verantwortlich, sondern die gesamte Rezeptionssituation. Neben dem Film sind die Rezeptionsumgebung (Kinosaal) und die soziale Komponente (Kopräsenz der anderen Zuschauer) relevante Faktoren.¹⁰

6 Markus Appel: *Realität durch Fiktionen. Rezeptionserleben, Medienkompetenz und Überzeugungsänderungen*, Berlin, 2005, S. 205 f.

7 Alexander Geimer: *Filmrezeption und Filmaneignung*, Wiesbaden 2010, S. 75.

8 Heinz Bonfadelli / Thomas N. Friemel: *Medienwirkungsforschung*, Konstanz 2017, S. 115.

9 Ebd., S. 128.

10 Werner Wirth: «Emotion», in: *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 29–43; 37.

Damit ist wieder die besondere «Infrastruktur» der Filmrezeption angesprochen. Im Unterschied zur heutigen Ubiquität der Bewegtbilder musste damals, wer ihrer teilhaftig werden wollte, sich zu einer bestimmten Zeit in eine eigens dafür vorgesehene Abspielstätte begeben, in der Regel ein Kino, im Idealfall ein «Filmpalast» oder eine «Lichtburg», u. U. aber auch nur eine improvisierte Lokalität. Filmlektüre erforderte somit eine bewusste, zielgerichtete Aktivität, obendrein ein zu organisierendes Verlassen der privaten Sphäre und am Zielort eine Eingliederung in ein Gefüge von Menschen mit ähnlichen Intentionen. Der schon vor der Rezeption zu investierende Aufwand signalisiert die Differenz zur Nutzung anderer Medien. Während sich die Zeitung flüchtig durchblättern lässt, Radio und Fernsehen als Hintergrundkulisse fungieren können, setzt die Rezeption eines Films im Kino eine wesentlich konzentriertere Zuwendung und größere Aufmerksamkeitsleistung voraus.

Der gezeigte Film muss nicht unbedingt der Auslöser für den Kinobesuch sein, soziale Motive können die cineastischen überlagern, z. B. Gesellungsabsichten, Treffen mit der *peer group* etc. oder gar erotische Aktivitäten, begünstigt von der am Zielort zu erwartenden Dunkelheit. Aber auch diese filmexternen Motivationen sind Teil des «mood managements».

Dieser Vorgang «Kinobesuch» läuft zwar heute nach den gleichen Prinzipien ab, doch hat er nicht mehr diesen kulturellen und gesellschaftlichen Stellenwert wie ehemals, da er für die Rezeption von Filmen nicht zwingend erforderlich ist. Umgekehrt konnte man damals den Bewegtbildern mühelos ausweichen und dennoch ein sinnvolles Leben führen. Das scheint heute unmöglich.

Diese Singularitäten verleihen dem gesamten interaktiven Themenkomplex Film – Zuschauer – Gesellschaft eine Relevanz, die ein entsprechendes Forschungsinteresse provoziert. Zu den Kontextfaktoren des kulturellen und sozialen Phänomens «Kinobesuch» sind selbstverständlich noch Politik und Ökonomie hinzuzurechnen, z. B. die Reeducation-Projekte der Militärregierungen, Währungsreform, Kalter Krieg, Remilitarisierung, Wirtschaftswunder etc.

Das Thema Filmrezeption umfasst, etwas konkreter definiert, den Umgang und die Auseinandersetzung der Kinogänger mit dem Medium Film an sich, einzelnen Filmen oder Genres im speziellen, den damit verbundenen artikulierten (oder auch verborgenen) Erwartungen, Hoffnungen, Befürchtungen etc. Es gilt dann nach Spuren zu fahnden, die Aussagen über diesen Umgang zulassen. Die Aktivitäten des Medienpublikums hinterlassen jedoch generell nur wenige Spuren hinsichtlich der Nutzung, Rezeption und Aneignung von Medienangeboten.¹¹ Während die aktuelle Rezeptionsforschung dies mit eigenen Umfragen,

11 Vgl. Hans-Jörg Stiehler: «Möglichkeiten einer Rezeptionsforschung in historischer Perspektive», in: Thomas Birkner u. a. (Hg.): *Historische Medienwirkungsforschung*, Köln 2020, S. 80–110; 83.

Recherchen, Datenerhebungen kompensieren kann, ist die historische Rezeptionsforschung auf die im Untersuchungszeitraum gefertigten und überlieferten Dokumente angewiesen, weil sie selbst keine eigenen neuen Daten und Quellen erzeugen kann.¹²

Als primäre und meistens ausschließliche Quelle in der Filmrezeptionsforschung gelten die in den zeitgenössischen Printmedien veröffentlichten Kritiken, schon allein wegen ihrer quantitativen Vorteile. Sie sind über ausnahmslos jeden Kinofilm vorhanden (für lückenlose Vollständigkeit sorgten schon die kirchlichen Periodika) und obendrein über die einschlägigen Archive leicht zugänglich. Das ausdifferenzierte Zeitungs- und Zeitschriftenangebot der 1950er-Jahre legt zudem ein relativ breites Meinungsspektrum nahe.

Zweifellos handelt es sich bei Filmkritiken um Rezeptionsdokumente, weil Kritiker auch Rezipienten sind, freilich mit zusätzlichen Qualifikationen: Sie haben einen professionellen, in der Regel journalistischen Zugang zum Objekt, ein mehr oder weniger großes Vorwissen und sie verfassen ihren Text nach bestimmten Kriterien und zu einem bestimmten Zweck, der Bereitstellung von Informationen und Bewertungen. Diese Form der Rezeption ist somit nicht frei, sondern an Bedingungen gebunden. Dennoch ist der Quellenwert für rezeptionsgeschichtliche Aussagen hoch, da die Kritiker selbst Teil der Gesellschaft sind, an ihren Mentalitätsstrukturen und Normvorstellungen partizipieren und sich mit ihren Kommunikaten wiederum an eine vielschichtige Empfängerschaft richten, primär an Leser des jeweiligen Printmediums, sekundär an andere (zumindest potenzielle) Filmrezipienten. So entsteht ein Überblick über das Spektrum von möglichen Meinungen über Film, aber auch über deren Grenzen. Das Nicht-Gesagte, Tabuisierte ist ein ebenso aussagekräftiger Faktor.

Die Filmkritiker sahen den Film, über den sie schreiben wollten oder mussten¹³ in der Regel nicht isoliert in einer *pre-view*, sondern, wie im Theater, zusammen mit dem Premierenpublikum bei der Uraufführung und sie schrieben ihren Text unmittelbar unter diesem *prima-vista*-Erlebnis, das die Kopräsenz der anderen Mitrezipienten einschließt. Wenn in die Kritik die beobachteten Reaktionen der anderen (ebenfalls *prima-vista*-)Zuschauer mit einfließen, ergibt sich unversehens eine zusätzliche Rezeptionsquelle, die (freilich durch die Perspektive der Kritiker relativierte) Aussagen zulässt über die Rezipienten, denen das vorrangige Interesse gilt, die sogenannten «durchschnittlichen» Zuschauer, mithin nicht-professionelle, freizeitorientierte, vergnügungsinteressierte, jedenfalls anders motivierte Konsumenten.

12 Vgl. Kaspar Maase: «Kommunikation als materielle Praxis – Zur historischen Analyse von Medieneffekten am Beispiel des ›Schundkampfs‹ um 1900», ebd., S. 126–142; 127.

13 Ein beruflicher Zwang beeinflusst den Rezeptionsvorgang erheblich und unterscheidet ihn von der Unterhaltungsmotivation der anderen Zuschauer.

Für dieses fokussierte Untersuchungsobjekt eröffnet sich eine weitere, bislang übersehene Quelle, die z. T. spektakuläre Rezeptionsdokumente bereitstellt: die Publikumsfilmzeitschriften mit ihren Leserbrief-Seiten. Diese Publikationen, Teil einer damals reichhaltigen Filmpublizistik, sind abzugrenzen sowohl von den Organen der Filmwirtschaft (*Film-Echo*, *Filmblätter*, *Filmwoche* etc.), den klerikalen Periodika (katholischer *Filmdienst* und *Evangelischer Filmbeobachter*) und denen der Filmclubs (*Filmforum*), erst recht von der 1957 gegründeten *Filmkritik*, die sich einer intellektuellen Cineastik verpflichtete.¹⁴ Die Publikumszeitschriften (z. B. *Film-Revue*, *Star-Revue*, *Film und Frau*, *Film-Journal*) waren Illustrierte mit sehr hohen Auflagen (z. T. über 400.000). Sie enthielten vorwiegend Berichte über Stars und Sternchen, Homestories, Atelierberichte, Filmkritiken oder -betrachtungen unterschiedlichen Niveaus und jede Menge Reklame. Die Leserbrief-Rubriken speisten sich überwiegend aus den Zuschriften der Star-Fans, die sich ihrerseits in zahllosen Fanclubs organisierten und z. T. aggressiv Star-Konkurrenzen ausfochten.

Jenseits dieser Fan-Diskurse kam es in der Leserbrief-Arena immer wieder zu von Filmen provozierten Repliken auf das teils verhandelte, teils beschwiegene zentrale Dilemma der Nachkriegszeit, das sich als Täter/Opfer- bzw. Schuldssyndrom bezeichnen lässt. Die Vehemenz dieser oft überraschend unverblühten Äußerungen blendet eine narzisstisch gekränkte bzw. traumatisch markierte Nation auf. So löste etwa die Tribunalisierung von Veit Harlan einen lang anhaltenden Sturm der Entrüstung mit NS-apologetischen Akzenten aus. Es kam ferner zu Emigranten-Beschimpfungen oder barschen Disqualifizierungen ausländischer Künstler, wenn sie sich deutschlandkritisch äußerten, aber vor allem zu einer nicht enden wollenden, jedenfalls sich über den gesamten Untersuchungszeitraum hinziehenden energischen Zurückweisung einer von ausländischen Filmen angeblich insinuierten Kollektivschuld und einer fortwährend aktualisierten Forderung nach dem «Schlussstrich».

Wenn es gilt, zu rekonstruieren, was «in den Köpfen» der Nachkriegsgesellschaft vorging, so eröffnet sich hier ein bemerkenswerter Fundus. Doch sind solche Äußerungen repräsentativ? Zu berücksichtigen sind der Selektionsvorgang der jeweiligen Redaktion und der spezielle Typus «Leserbriefschreiber», dessen Mitteilungseifer auf einen besonders aktiven Rezipienten schließen lässt, der sich vor allem dann äußert, wenn es Kritik zu üben gilt, nicht, wenn er zufrieden ist (zum Heimatfilm gab es nur wenig Kommunikationsbedarf). Ob dieser aktive Leser für die passive, öffentlich schweigende Masse mitspricht, muss dahingestellt bleiben. «Beweisen» lässt sich mit dieser Quelle wenig, aber Indizien liefert sie zuhauf: für das Kino als Instanz, die gesellschaftsrelevante Debatten stimulieren

14 Vgl. den Gesamtüberblick bei Ulrich von Thüna: «Filmzeitschriften der fünfziger Jahre», in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt 1989, S. 248–262.

konnte (und sei es aus der Defensive) und für die Rezipienten, die dieses Medium so ernst nahmen, dass es ihren kultivierten Opfer- oder Leiden-Status bestätigen oder bedrohen konnte.

Zusammengefasst ergibt der Quellenbefund keine ausreichende Basis für eine wissenschaftlich exakte Forschungsarbeit mit klar verifizierbaren Aussagen. Eine Zuflucht gewährt die Gattung Essay mit ihrer Lizenz zum freieren und unsystematischen Diskurs. Essay heißt passenderweise «Versuch», und der hier unternommene Versuch besteht darin, Schneisen in ein noch unbearbeitetes Terrain zu schlagen und bislang kaum gestellten Fragen nachzugehen: Welche Funktion hatte das Kino der 1950er-Jahre aus der Rezipientensicht? Sahen diese ihre Interessen berücksichtigt oder brüskiert? Und wie entstanden diese Interessen unter den spezifischen Bedingungen der Nachkriegsgesellschaft und der mentalen Dispositionen? Ließ sich die Rezeption von der Produzentenseite steuern oder gar manipulieren?

Die bisherigen Feststellungen legen eine interdisziplinäre Orientierung nahe. Geschichte, Soziologie und Psychologie liefern die entscheidenden Referenzen, ohne deswegen die Erträge der Filmgeschichtsschreibung in den Wind zu schlagen. Nicht zielführend ist das gängige Vorgehen, ein Theoriegebäude zu errichten, um es mit Quellenbefunden zu möblieren, die sich dann überraschend passgenau in die vorgegebene Architektur einfügen.

Kapitel 1

Zunächst ist ein Blick zu werfen auf die mentale Disposition jener Zusammenbruchgesellschaft, aus der sich 1945 die ersten Kinogänger nach der Katastrophe rekrutierten. Die Bilder, mit denen die Sieger die Besiegten, für die bislang der Nationalsozialismus der entscheidende Referenzrahmen war, konfrontierten, erzeugten einen vernehmlichen Aufprall. Mit Aufnahmen aus den befreiten Konzentrationslagern sollte möglichst allen Deutschen schockartig zur Erkenntnis gebracht werden, was sie angerichtet hatten. Das Ergebnis war zwiespältig. Die Erwartungen der Alliierten, besonders der Amerikaner, waren mit denen einer vielfach beschädigten, sich in Selbstmitleid ergehenden Nation nicht so ohne Weiteres zu koordinieren. Selbst wenn die Adressaten, wie von den Alliierten erwartet, Entsetzen und Erschütterung bekundeten, sahen sie sich durch diese Bilder in eine fatale Nähe zu den Verbrechen gesetzt. Darauf antworteten sie mit einer Selbstviktimisierung als doppeltes Opfer von Nationalsozialismus und Krieg, und dieses Narrativ bestimmte die Gründungsphase der Bundesrepublik.¹⁵

Für das Austeilen historischer Lektionen eignet sich das Kino nicht, wenn die Adressaten auf Unterhaltung erpicht sind. Unterhaltung bekamen sie dann reichlich von Hollywood und der nur langsam aus der Asche hervorkriechenden und

15 Vgl. Habbo Knoch: *Die Tat als Bild*, Hamburg 2001, S. 15.

im Unterschied zur Konzernstruktur der Vorkriegszeit zersplitterten deutschen Filmindustrie. Deren in den 1950er-Jahren voll ausgebildete Strukturen sind näher zu betrachten, weil sie in einem engen Interessengeflecht mit den Rezipienten verbunden waren. Teil dieser Filmwirtschaft war auch eine Zensurinstanz, die wegen ihrer rezeptionssteuernden Funktion uns das gesamte Buch hindurch beschäftigt wird: die Freiwillige Selbstkontrolle.

Im schroffen Kontrast zur kapitalistischen Filmwirtschaft im Westen vollzog sich die Entwicklung in SBZ und DDR mit entsprechenden Folgen für die Rezipienten, die wie in der Bundesrepublik auf ihren Unterhaltungsanspruch pochten, den aber die DEFA nur unzureichend bedienen konnte oder wollte.

Kapitel 2

Während im Osten Hollywood bis 1957 ausgesperrt blieb, setzte in den westlichen Kinos ein langsamer Amerikanisierungsprozess ein, der auf Vorbehalte stieß und erst in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre vor dem Hintergrund des «Wirtschaftswunders» seinen Durchbruch hatte. Zu untersuchen ist, wie die mit den Ufa-Produktionen der 1930er-Jahre sozialisierten Rezipienten auf Gesellschaftsbilder reagierten, die den «American Way of Life» vorführten, in Filmen, die nicht primär an sie adressiert waren und die sich mit den tradierten deutschen Denkmustern nicht auf Anhieb ordnen ließen: andere Familienverhältnisse, andere Geschlechterbeziehungen, freiere Individuen. Von Ablehnung bis Bewunderung sind hier zwar äußerst heterogene Reaktionen zu registrieren, aber dem Faszinosum, das von der amerikanischen Traumfabrik ausging, konnte sich keiner entziehen. Diese Attraktionen waren schon in den zwanziger und 1930er-Jahren wirksam, bevor sie vom Zweiten Weltkrieg unterbrochen wurden.

Kapitel 3

Wenn ausländische Filme, die Krieg und NS-Terror thematisierten, es wagten, negativ markierte deutsche Figuren auftreten zu lassen, und sei es nur in Nebenrollen, verlief die Rezeption in Deutschland äußerst schrill. Diese Produktionen wurden als «antideutsche Hetzfilme» disqualifiziert, weil sie die über die deutsche Vergangenheit verhängte Friedhofsruhe störten und den extrem empfindlichen Kollektivschuld-Nerv traktierten. Eine solche nahezu einhellige Renitenz ist nur vor dem Hintergrund des defizitären Umgangs mit dieser Vergangenheit zu verstehen. Die Rezeptionsdokumente zeigen aber auch, dass die NS-Verbrechen keineswegs verdrängt, sondern aus – sogar explizit artikulierter – Scham verschwiegen werden sollten.

Kapitel 4

Nicht zuletzt, um den Aufprall solcher Dissonanzen zu mildern, hatte die Filmrezeption einen treuen Helfer: die Synchronisation. Ihre eigentliche Bedeutung liegt

nicht in der Übersetzung der Dialoge, sondern in der durch den Sprachentransfer bewirkten Assimilierung des «Fremden» an das «Eigene». Die anbiedernde Wärme der Muttersprache verschafft den Rezipienten eine Entlastung mittels Alteritätsreduzierung, die die fremden Bilder leichter an die eigene Lebenswelt andocken lässt. Ohne Synchronisation wäre die Amerikanisierung im Kino gar nicht möglich gewesen. Die eigentümliche Beziehung der Deutschen zu dieser Art der Filmvermittlung ist nur durch einen Rückblick auf die Vorgeschichte zu erklären. Dann entpuppt sie sich nämlich als «Amour fou».

Kapitel 5

Seit seinen Anfängen begleitet den Film die Klage, er sei ein Verführer und Verderber der Jugend. Dieses Verdikt erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg eine Renaissance. Die Aktualisierung moralischer und sittlicher Vorstellungen aus wilhelminischen Zeiten in den 1950er-Jahren – nicht zuletzt durch den Einfluss der Kirchen – veranlasste eine stattliche Anzahl von cineastisch angehauchten Pädagogen und Psychologen, die Filmrezeption von Kindern und Jugendlichen zu steuern, d. h. in die «richtigen», normenkonformen Bahnen zu lenken. Dieser Vorgang ging nicht nur mit einer aufwendigen Argumentationsstrategie im Sinne der Bewahrpädagogik einher, er war auch von empirischen Rezeptionsstudien flankiert. Wie groß die Diskrepanz dieser Bemühungen zu den tatsächlichen Interessen der Jugendlichen war, zeigt der Durchbruch der amerikanischen Populärkultur mit den neuen Idolen James Dean und Elvis Presley. Hier fand eine im Kino initiierte Kulturrevolution statt, die die auf Zucht und Ordnung, Sitte und Moral basierenden Gesellschaftsnormen der 1950er-Jahre gewaltig erschütterte und die längst angekränkelte Geltung von Autoritäten vollends erodierte.

Kapitel 6

Das Beste zum Schluss. Deutsche Filme waren den gesamten Untersuchungszeitraum hindurch die Favoriten im Kino. Der Rezeptionsstart war freilich holprig. Die «Trümmerfilme» stießen auf wenig Gegenliebe. Die beschädigte Nation wollte ihre Beschädigungen nicht nochmals auf der Leinwand gespiegelt sehen. Erst als die Produktion komplett auf Unterhaltung durch Illusionen umstellte, begann die Hochzeit des deutschen Nachkriegsfilms. Hier ist zu fragen, wie die Harmonieoffensive, die mit dem Heimatfilm ein ikonisches Genre bereitstellte, mit den Neurasthenien und Traumatisierungen der Nachkriegsgesellschaft korrespondierte, denn der Entwurf heiler Welten im heimischen Film und die hysterische Abwehr deutschlandkritischer Tendenzen im ausländischen bedingen sich gegenseitig. Das Opfer- und Leidens-Narrativ fand seine Bestätigung unverhohlen im Kriegsfilm, während die melodramatischen Problem- oder Zeitfilme gesellschaftsstabilisierende Funktion hatten. Ästhetisch sind zwar keine Innovationen zu verzeichnen, dennoch war selbst dem kitschigsten Heimatfilm in ir-

gendeiner Form die Moderne eingeschrieben, weil auch er die Gegenwart reflektieren musste. Es war wohl der Kompromiss zwischen Tradition und Moderne, den die Rezipienten an dieser voll und ganz auf sie abgestimmten Produktion schätzten. Die Gratifikation bestand in einer Entlastung vom und einer Art Kraftfutter für den Alltag, in den eine rasante Modernisierung Einzug hielt. Der affirmative Bezug zur Gesellschaft, der das Kino der 1950er-Jahre für Filmhistoriker so langweilig macht, könnte wesentlich zur – nicht selbstverständlichen – Anpassung an Demokratie und Pluralismus beigetragen haben.

Wenn die Zuschauer «mit der Rezeption von Filmen und deren Einbindung in ihr Alltagsleben und ihre Lebenswelt den Prozess der kulturellen und gesellschaftlichen Dynamik vorantreiben»¹⁶, dann sind Forschungen zur Filmrezeption Sonden in die Sozial- und Mentalitätsgeschichte, auch wenn sie sich nicht sofort zu kohärenten Ergebnissen summieren und in ein Gesamtbild bringen lassen. Damit ist wieder das interdisziplinäre Profil aufgerufen. Rezeptionsgeschichtliche Erträge stellen Material für Historiker, Soziologen und Psychologen bereit, während sich für die traditionellen Teile der Filmwissenschaft, die sich noch nicht den *cultural studies* angeschlossen haben, eine Horizonterweiterung auftut.

Eine Filmindustrie, die der Gesellschaft die Bilder vorsetzt, die sie zu sehen wünscht, macht das Nicht-Gezeigte bzw. die Inhalte, denen sich die Rezipienten verweigern, ebenso aufschlussreich wie das Präsentierte, denn «die Gesellschaft ist viel zu mächtig, um andere Bilder als die ihr genehmen zu gestatten.»¹⁷ Für eine Gesellschaft mit einer alpträumhaften Vergangenheit im Rücken gilt dies in besonderem Maße.

16 Mikos 2021, S. 210.

17 Siegfried Kracauer, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1977, S. 279f.