

## Ulrike Weckel

### Begrenzte Spielräume. Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.489>

Reprint von:

Ulrike Weckel, Begrenzte Spielräume. Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, in: Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, herausgegeben von Thomas Lindenberger, Böhlau Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 33), ISBN 3-412-23105-3, S. 25-47

Copyright der digitalen Neuausgabe (c) 2017 Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e.V. (ZZF) und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk wurde vom Autor für den Download vom Dokumentenserver des ZZF freigegeben und darf nur vervielfältigt und erneut veröffentlicht werden, wenn die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de>



Zitationshinweis:

Ulrike Weckel (2006), Begrenzte Spielräume. Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.489>

Ursprünglich erschienen als: Ulrike Weckel, Begrenzte Spielräume. Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, in: Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, herausgegeben von Thomas Lindenberger, Böhlau Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 33), ISBN 3-412-23105-3, S. 25-47

# Inhalt

THOMAS LINDENBERGER

Einleitung .....	9
Massenmedien als Teil der Geschichte des Kalten Krieges.....	11
Der Kalte Krieg als Teil der Geschichte der Massenmedien .....	14
Massenmedien als Gegenstand der zeithistorischen Forschung.....	17
Zu den Beiträgen.....	19
Danksagungen.....	23

## *I. Film als Grenzüberschreitung im Kalten Krieg*

ULRIKE WECKEL

Begrenzte Spielräume: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg .....	25
Grenzgänger Staudte: Selbstinszenierung und die Macht der Verhältnisse .....	27
Schwierigkeiten beim grenzüberschreitenden Verleih: <i>Der Untertan</i> .....	31
Streit um eine Szene: <i>Rosen für den Staatsanwalt</i> .....	35
Beschränkte Wahrnehmung eines filmischen Angebots: <i>Kirmes</i> .....	37
Begrenzte Spielräume .....	46

BERND STÖVER

„Das ist die Wahrheit, die volle Wahrheit“. Befreiungspolitik im DDR-Spielfilm der 1950er und 1960er Jahre.....	49
Film als Quelle zur Geschichte des Kalten Krieges.....	49
Die <i>Liberation Policy</i> als Thema der DEFA.....	52
Der Film als Beweis: Befreiungspolitik und Mauerbau.....	59

Abschluss einer öffentlichen „Beweisführung“: Der Film „For Eyes Only“ .....	62
Ein Fazit: Spielfilmwahrheiten des Kalten Krieges .....	75

## LARS KARL

Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945–1965 .....	77
Die SMAD wird aktiv .....	79
Filmeinsatz und Publikumsreaktion .....	80
Stalinkult in der DDR.....	82
Eine Ode auf den Feldherrn – <i>Der Fall von Berlin</i> (1949/50) .....	83
<i>Der Fall von Berlin</i> in der Kasernierten Volkspolizei (KVP).....	86
Die Spielplanpolitik im „Neuen Kurs“ (1953–55).....	88
Das Eis bricht – <i>Die Kraniche ziehen</i> (1957).....	90
Der Einzelne als Spielball der Geschichte – <i>Ein Menschenschicksal</i> (1959).....	93
Der Krieg als Alltagserlebnis – <i>Die Ballade vom Soldaten</i> (1959).....	99
Der Krieg als Albtraum – <i>Ivans Kindheit</i> (1962).....	101
Der Krieg des georgischen Weinbauern – <i>Der Vater des Soldaten</i> (1964).....	105
Resümee .....	108

## II. Kalte Krieger und Klerus

### MARCUS M. PAYK

Antikommunistische Mobilisierung und konservative Revolte. William S. Schlamm, Winfried Martini und der „Kalte Bürgerkrieg“ in der westdeutschen Publizistik der späten 1950er Jahre.....	111
Zwei „Streitschriften“ des „Kalten Bürgerkrieges“ .....	113
Antikommunistische Appellation an die Öffentlichkeit.....	120
Das konservative Menetekel: Sicherheit und Wehrbereitschaft in der Demokratie .....	128
Mobilisierung und Revolte. Zur konservativen Erfahrung der frühen Bundesrepublik .....	134

## CHRISTINE BARTLITZ

„Hütet euch vor falschen Propheten!“ Hörfunkkommentare der katholischen Kirche aus Berlin 1950–1962 .....	139
Kalter Krieg, Massenmedien und Religion .....	140
Bistum Berlin .....	145
Hörfunkkommentare aus katholischen Kreisen .....	150
Frieden oder Freiheit? .....	154
Von der braunen zur roten Diktatur .....	161
Rechristianisierung und Öffentlichkeiten .....	164
Resümee und Ausblick .....	167

*III. Repräsentationen von Geschlecht und Politik*

## UTA C. SCHMIDT

„Das Problem heißt: Schlüsselkind“. Die „Schlüsselkinderzählung“ als geschlechterpolitische Inszenierung im Kalten Krieg. Einführende Überlegungen zu „Geschlecht“ und „Kalter Krieg“ .....	171
Einführung: „Schlüsselkinder“ im Kalten Krieg .....	171
Sozialstrukturelle Dimensionen des Schlüsselkindphänomens .....	175
Geschlechterpolitische Dimensionen der „Schlüsselkinderzählung“ .....	180
Diskursive und kommunikative Dimensionen der „Schlüsselkinderzählung“ .....	182
Kirchen, Gewerkschaften, Parteien .....	187
Die DDR als „Kontrahent“ im öffentlichen Kommunikationsraum .....	191
Die „Schlüsselkinderzählung“ als geschlechterpolitische Inszenierung im Kalten Krieg .....	194
Zusammenfassung: Geschlecht und Kalter Krieg .....	199

## UTA SCHWARZ

Der blockübergreifende Charme dokumentarischer Bilder: Tradition, Ideologie und Geschlecht in der Repräsentationsordnung der bundesdeutschen und der DDR-Wochenschau der 1950er Jahre.....	203
Audiovision als Dispositiv der Körper.....	203
Die diskursive und politische Etablierung der neuen Wochenschauen.....	207
Arbeitskörper.....	213
Konsumkörper.....	219
Wochenschauen und ihr Publikum.....	225
Zwei Repräsentationsordnungen?.....	229

*IV. Fernsehen im Systemkonflikt*

## THOMAS HEIMANN

Television in Zeiten des Kalten Krieges. Zum Programmaustausch des DDR-Fernsehens in den sechziger Jahren.....	235
Eurovision/Intervision.....	237
Probleme des DDR-Fernsehfunks als journalistisch-publizistisches Medium in den fünfziger Jahren.....	239
Die DDR und ihr Fernsehprogramm an der Nahtstelle der Blöcke.....	244
Einkauf von Filmen und Lizenzen im Programmaustausch.....	247
Stellenwert des Programmaustauschs in der Programmgestaltung.....	249
Feindliche Ideologien im DDR-Fernsehprogramm?.....	254
Westernisierung in der Blockkonfrontation?.....	260

## ANHANG

Zu den Autoren.....	263
Abkürzungsverzeichnis.....	267
Literaturverzeichnis.....	269

## Begrenzte Spielräume: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg

Wollte ich den Kalten Krieg als Thema deutscher Spielfilme<sup>1</sup> analysieren, könnte ich mir keinen verkehrteren als den Regisseur Wolfgang Staudte aussuchen. Staudte hat die Ost-West-Konfrontation nie in Szene gesetzt. In seinen Filmen gibt es keine finsternen Agenten, die militärische Geheimnisse der Gegenseite ausschnüffeln, keine Wissenschaftler, die an tückischen Massenvernichtungswaffen für den finalen Schlagabtausch der Systeme basteln, nicht einmal vertrackte west-östliche Romanzen, in denen entweder das Land oder die geliebte Person verlassen werden muss.<sup>2</sup> Den Kalten Krieg und die deutsche Teilung hielt Staudte zeit seines Lebens für eine kapitale Fehlentwicklung.<sup>3</sup> Er konnte jedoch nicht verhindern, dass auch seine Filme in den Strudel permanenter Systemkonkurrenz und entsprechenden Misstrauens gerieten. Insofern lässt sich gerade an diesen – den Kalten Krieg auf der Handlungsebene bewusst aussparenden – Filmen studieren, wo und wie Versuche eines Ausstiegs aus dem Blockdenken an Grenzen stießen. Wiederholt wurde Staudte Anfang der fünfziger Jahre mit dem Ausspruch zitiert, Filme sollten nicht danach befragt und bewertet werden, ob sie ost- oder westdeutsch, sondern ob sie gut oder schlecht seien.<sup>4</sup> Er selbst

---

1 Kalter Krieg. 60 Filme aus Ost und West, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1991; Rainer Rother, Feindliche Brüder – Der Kalte Krieg und der deutsche Film, in: Deutschland im Kalten Krieg 1945–1963. Eine Ausstellung des DHM, Berlin 1992, S. 101–112.

2 Eine deutsch-deutsche Urlaubsaffaire (ohne diese melodramatische Alternative) verfilmte Staudte bezeichnenderweise erst zu Zeiten einer ersten Entspannung im Ost-West-Verhältnis 1967/68 als westdeutsch-bulgarische Koproduktion, s.u.

3 Wolfgang Staudte wurde 1906 geboren und starb 1984. Als junger Theaterschauspieler wirkte er in sozialistischen Inszenierungen mit, was ihm 1933 offenbar ein Bühnenverbot einbrachte. Staudte wusste sich indes während der NS-Zeit zu arrangieren. Frühzeitig trat er der Reichsfilmkammer bei, bildete sich zum Filmregisseur weiter, inszenierte für die Tobis einige unpolitische Spielfilme, übernahm jedoch auch kleinere Rollen in z.T. offenkundig propagandistischen, antisemitischen Filmen. Rückblickend erklärte er dies damit, dass er in keinem Fall seine uk-Stellung habe verlieren und an die Front geschickt werden wollen. Nach Kriegsende entwickelte er zahlreiche zeitkritische Filmprojekte, von denen er die bekanntesten und erfolgreichsten bei der ostdeutschen DEFA produzierte. Seine westdeutschen Kinofilme erreichten nie die gleiche Anerkennung, und ab 1969 verlegte sich Staudte ganz auf unpolitische, handwerklich gut gemachte Fernsehunterhaltung. Zu seiner Biographie vgl. Malte Ludin, Wolfgang Staudte, Reinbek bei Hamburg 1996.

4 Wolfgang Staudte zit. u.a. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 24.10.1951; N.Z. am Montag, 26.5.1952.

filmte in der Nachkriegszeit viele Jahre lang sowohl in der SBZ/DDR als auch in den Westzonen bzw. der BRD und legte Wert darauf, als ein gesamtdeutscher Regisseur zu gelten. Dass ein solches Bekenntnis zu einem ungeteilten Deutschland keineswegs den Einheitsparolen der SED entsprach, wie einige bundesrepublikanische Zeitungen mutmaßten, zeigt sich an der – zumindest rückblickenden – Kritik dieses Ausspruchs in der DDR-Presse. So hieß es in einer kritischen Hommage an Staudte anlässlich seines 60. Geburtstags 1966 im *Sächsischen Tageblatt*, an der Bemerkung lasse sich deutlich ablesen, dass dem Regisseur letztlich ein klarer Klassenstandpunkt fehle: „In welchem Utopia Staudte den ‚einheitlichen deutschen Film‘ finden will, ist wohl nur ihm selbst verständlich.“<sup>5</sup> Als dieser Artikel geschrieben wurde, hatte Staudte allerdings schon seit gut zehn Jahren keinen Film mehr bei der DEFA gedreht und vermutlich längst die Hoffnung aufgegeben, dass die deutsch-deutsche Grenze kulturell gleichsam aufgehoben oder zumindest überbrückt werden könne.

Die Frage, der Staudte filmisch bis in die 1960er Jahre immer wieder nachging, richtete sich in jedem Fall an ein gesamtdeutsches Publikum: Wie hatte es nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zum kompletten moralischen Zusammenbruch der vermeintlich respektablen bürgerlichen Gesellschaft kommen können, und wo waren all die Nazis und ihre Helfershelfer abgeblieben? Die Figurenensembles in Staudtes Filmen, die sich mit diesem Thema befassen,<sup>6</sup> unterscheiden sich signifikant von den zeitgleichen Produktionen in West- wie von denen in Ostdeutschland. So waren verbrecherische Wehrmachtsoffiziere, windige HJ-Führer, karrieresüchtige Ortsgruppenleiter, furchtbare Juristen sowie unverbesserliche Antisemiten und Chauvinisten damals in der Bundesrepublik nur äußerst selten auf der Leinwand zu sehen. Der Unterschied zu typischen DEFA-Filmen bestand dagegen vor allem in der Abwesenheit von wackeren, über jeden Zweifel erhabenen Antifaschisten als den Gegenspielern solcher „bad guys“. Stattdessen treten in Staudtes Filmen regelmäßig Mitläufer auf, teils opportunistisch oder gar skrupellos, teils durchaus oppositionell gesonnen, aber ohne politische Einsicht bzw. die nötige Zivilcourage.<sup>7</sup> Eine (selbst-)kritische Betrachtung dieser in Deutschland weit verbreiteten Haltung und damit die Auseinandersetzung mit dem eigenen Anteil an Etablierung und Funktionieren der NS-Diktatur hielt Staudte für eine weiterhin uneingelöste, gemeinsame Aufgabe aller Deutschen. Obwohl seine Filme letztlich immer auch in Kinos desjenigen deutschen Staates liefen, in dem sie nicht produziert worden waren, kann man nicht davon sprechen, dass es Staudte gelungen wäre, über seine Filme – gleichsam punktuell – ein gesamtdeutsches Publikum zu konstituieren. Beim innerdeutschen Verleih seiner Filme kam es regelmäßig zu erheblichen Verzögerungen, Einzelszenen wurden zensiert und unterschiedliche Schnittfassungen gezeigt, und

5 *Sächsisches Tageblatt*, 4.10.1966.

6 Das sind *Die Mörder sind unter uns* (DEFA, 1946), *Rotation* (DEFA, 1948/49), *Der Untertan* (DEFA, 1951), *Rosen für den Staatsanwalt* (BRD, 1959), *Kirmes* (BRD, 1960) sowie *Herrenpartie* (BRD/YU 1963/64).

7 Zu Staudtes biographisch motiviertem Interesse an der Mitläuferproblematik, seiner Anklage der entsprechenden Figur in *Die Mörder sind unter uns* und ihrer Verteidigung in *Rotation* sowie insbesondere zur weitgehenden Verknennung beider Varianten durch das zeitgenössische deutsche Publikum vgl. meinen Aufsatz: *The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception*, in: *History & Memory. Studies in Representation of the Past* 15 (2003), H. 2, S. 64–93.

das starre Freund-Feind-Denken stellte eine beträchtliche Sichtblende bei der Wahrnehmung seiner Filme dar.

Ich möchte zunächst Wolfgang Staudte als Grenzgänger im Filmgeschäft vorstellen, als einen, der selbstgewählt die Ost-West-Grenze permanent überschritt, der aber auch hin und her über diese Grenze gezogen, geschoben und gewünscht wurde. Im Anschluss daran werde ich exemplarisch einige Folgen des Kalten Krieges für Produktion und Rezeption seiner Filme in ihren deutsch-deutschen Wechselwirkungen beleuchten. Als erstes untersuche ich an Staudtes Literaturverfilmung *Der Untertan*, wie die jahrelange Verhinderung einer westdeutschen Premiere dieses international hochgelobten DEFA-Films erst legitimiert, publizistisch abgesichert und schließlich doch nicht mehr länger durchgehalten werden konnte. In meinem zweiten Beispiel skizziere ich den Streit um eine auf den Internationalen Filmfestspielen im tschechischen Karlovy Vary herausgekürzte Szene von *Rosen für den Staatsanwalt*. Als drittes zeige ich an Pressekritiken zu *Kirmes*, wie stark zumindest für Journalisten der aktuelle Kontext der Wiederaufrüstung Staudtes Filmgeschichte über einen Deserteur in den letzten Kriegstagen überlagerte.

## Grenzgänger Staudte: Selbstinszenierung und die Macht der Verhältnisse

Staudte wohnte dauerhaft im Westen Berlins und passierte täglich die Sektorengrenze, während er seine Filme bei der DEFA drehte. Zudem pendelte er von 1945 bis 1955 mit seinen Projekten fortwährend zwischen Ost- und Westdeutschland, wobei er in diesen Jahren mit seinen im Westen produzierten Filmen viel weniger und schon gar keinen internationalen Erfolg hatte. Sein Beitrag zu einer westeuropäischen Koproduktion und ein Film von 1949 blieben weitgehend unbeachtet, mehrere bereits abgeschlossene Verträge zerschlugen sich in letzter Minute. Meistens allerdings glaubten entweder Produzenten und Verleiher, mit den von Staudte vorgeschlagenen Stoffen die Kinos nicht füllen zu können, oder Staudte befand seinerseits deren auf mutmaßlichen Massengeschmack abzielende Angebote als allzu reizlos. So kehrte Staudte in den ersten Nachkriegsjahren trotz mancher Differenzen<sup>8</sup> immer wieder zur DEFA zurück. Um den renommierten Westberliner Regisseur zu halten, gewährte man ihm dort unübliche Freiräume. Da die Kalten Krieger in der Bundesrepublik der „sowjetzonalen Monopolgesellschaft“<sup>9</sup> keinerlei Liberalität zutrauten, glaubten sie 1951 gerne dem Gerücht, Staudte habe auf einer Ostberliner Mai-Kundgebung Stalin gepriesen und gegen die Westmächte gehetzt. Nun konnte der zwar beweisen, dass er an diesem Tag auf Einladung des französischen Hohen Kommissariats an einem Treffen westeuropäischer Filmprominenz in Bacharach teilgenommen und zum fraglichen Zeitpunkt mit dem franzö-

8 Streit um Sequenzen von *Rotation*. Kündigungsschreiben von Wolfgang Staudte an den Vorstand der DEFA vom 22.9.1949, Staudte-Nachlass im Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (FMD), ungeordnet, Schriftgut 2/4.

9 So nannte der Mannheimer Morgen einmal die DEFA, 30.7.1956.

sischen Botschafter François-Poncet zu Tisch gesessen hatte.<sup>10</sup> Doch da hatte das Gerücht bereits das Bundesinnenministerium alarmiert, das nun – durchaus rechtswidrig<sup>11</sup> – die zugesagte Bundesbürgerschaft für einen in Hamburg unter Staudtes Regie begonnenen Tiermord-Krimi an die Bedingung knüpfte, der Regisseur müsse öffentlich erklären, nie wieder für die DEFA zu arbeiten. Auch ließ man ihn wissen, man halte es nach so viel „östlicher Tätigkeit“ für eine angemessene Loyalitätsbekundung, wenn er demnächst einen antikomunistischen Artikel publiziere und möglichst bald einen ebensolchen Film in Angriff nehme.<sup>12</sup> Staudte verließ wütend den Drehort und nahm bald darauf nicht nur seine Vertragsverpflichtungen bei der DEFA wahr, sondern auch einen „Nationalpreis Zweiter Klasse“ für seine *Untertan*-Verfilmung aus der Hand Wilhelm Piecks in Empfang.<sup>13</sup> Dies hielten nun in der Bundesrepublik viele wiederum für eine so ungeheuerliche Provokation, dass kaum noch jemand öffentlich gegen den Bonner Erpressungsversuch protestierte, der in der DDR-Presse triumphierend als Bestätigung übelster Befürchtungen ausgebreitet wurde.<sup>14</sup> In Westdeutschland nannte man Staudte jetzt mokant „eine Art filmischer Nationalheiliger im Osten“<sup>15</sup> und gönnte es ihm sichtlich, als er mit den Spielfilmen, die er ab 1955 im Westen drehte, in der DDR vorübergehend in Ungnade fiel und als Kapitalistenknecht geschmäht wurde. Gerne hätte man es gehabt, wenn der vermeintlich „ostzonale“, tatsächlich Westberliner Regisseur aus politischen Gründen „rübergemacht“ hätte. Tatsächlich ergab sich Staudtes „Westbindung“ jedoch 1955 aus einem Streit mit Bertolt Brecht über die Verfilmung der *Mutter Courage* und erwies sich erst allmählich als dauerhaft.<sup>16</sup> Zudem wurde Staudte inzwischen von westdeutschen Produktionsfirmen regelrecht umworben, nachdem seine DEFA-Filme im westlichen Ausland große Anerkennung fanden und er für eine niederländisch-westdeutsche Koproduktion bei der Biennale in Venedig mit dem Silbernen

---

10 Da Staudte es sich „nicht verkneifen“ konnte, der „Verleumdung diese gute Pointe entgegenzusetzen“, bat er den Chef der französischen Filmdienststelle, Albert Tanguy, ihm diesen Sachverhalt schriftlich zu bestätigen. Brief von Wolfgang Staudte an Albert Tanguy, Hamburg, 22.9.1951 und Antwortschreiben von Tanguy, Mainz, 26.9.1951 im Staudte-Nachlass im Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek (FMBDK).

11 Ein Rechtsbruch war die erpresserische Bedingung des Innenministeriums insofern, als diese Bürgerschaften offiziell nicht nach außerfilmischen Kriterien vergeben werden durften.

12 Vgl. Abschrift der Akten-Notiz, die Produzent Joachim Matthes von camera-Film von seinen Unterredungen mit diversen Bonner Stellen am 29.9.1951 anfertigte. Danach wurde diese Linie im Innenministerium ausgegeben, während man im Wirtschaftsministerium westdeutsche Produktionen von Staudte lieber begünstigt hätte. Staudte Nachlass FMBDK, 1.1.1. *Gift im Zoo*. Vgl. auch die Berichterstattung in der DDR-Presse, z.B. National-Zeitung, Ostberlin, 27.10.1951.

13 Zur Chronologie des Skandals vgl. Der Spiegel, 12.12.1951.

14 Außer der DDR-Presse, die den Bonner „Fall Staudte“ genüsslich publik machte, äußerten nur wenige nicht-sozialistische westdeutsche Zeitungen Bedenken, siehe etwa: Abend-Zeitung, München, 13.11.1951; Deutsche Woche, 12.12.1951.

15 Aachener Nachrichten, 16.4.1958

16 Vgl. Werner Hecht, Staudte verfilmt Brecht. Die abgebrochene *Mutter Courage* und die durchgefallene *Dreigroschenoper*, in: apropos: Film 2003 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2003, S. 8–23. Außerdem setzte die DEFA nach Gründung der Filmakademie in Babelsberg verstärkt auf die Ausbildung eigener Leute. Vgl. Staudte-Interview mit Ulrich Gregor und Heinz Ungureit [Ende 1963], in: Ulrich Gregor (Hg.), Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart, Gütersloh 1966, S. 19–53, bes. S. 40.

Löwen ausgezeichnet worden war.<sup>17</sup> Als Staudte allerdings ab 1959 in der Bundesrepublik seine Bemühungen um eine selbstkritische Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit wieder aufnahm und in seinen Filmen *Altnazis* und *Ewiggestrige* im Staatsdienst, wirtschaftswunderliche Vergnügungs- und Verdrängungssucht sowie die Langzeitfolgen deutscher Kriegsverbrechen in den überfallenen Ländern ins Visier nahm und – was wohl noch entscheidender war – dafür Beifall in der DDR-Presse erntete, drängten ihn etliche westdeutsche Kritiker, doch mal wieder über die Grenze zu schauen, ob es nicht auch dort allerlei zu beanstanden gäbe. Noch feindseligere forderten ihn auf, doch „drüben“ seinen Wohnsitz zu nehmen, um dann zu höhnen, dass ein schmucker Bungalow in Dahlem und ein amerikanischer Straßenkreuzer vor der Tür einen solchen Ortswechsel wohl allzu unattraktiv erscheinen ließen.<sup>18</sup>

Bemüht, sich nicht in den Kalten Krieg hineinziehen zu lassen, mehr noch, dem starren Freund-Feind-Denken demonstrativ etwas entgegenzusetzen, versuchte Staudte in der Nachkriegszeit wiederholt, grenzüberschreitende Teams und Kooperationen zu initiieren. Auf der Ebene der Darstellerinnen und Darsteller gelang ihm dies mehrfach, bei Koproduktionen mit Ostblockstaaten stellten sich ihm indes regelmäßig erhebliche Hindernisse in den Weg. *Herrenpartie* war eine westdeutsch-jugoslawische Koproduktion, die 1964 nach wochenlangem Tauziehen schließlich doch noch abgedreht werden konnte, nicht zuletzt weil Staudte dem jugoslawischen Mitarbeiter am Drehbuch und der Regierung in Belgrad etliche Zugeständnisse machte.<sup>19</sup> 1966/67 bemühte er sich, Rolf Hochhuths Novelle *Berliner Antigone* in Zusammenarbeit von ZDF und Deutschem Fernsehfunk zu realisieren. Staudte glaubte, den neuen Entspannungskurs der Großen Koalition nutzen zu können. Er appellierte an den Bundesminister für gesamtdeutsche Fragen, Herbert Wehner, aber auch an den DDR-Kulturminister, Klaus Gysi, sein Projekt zu unterstützen und den öffentlich geäußerten Wünschen nach deutsch-deutschen kulturellen Begegnungen nun Taten folgen zu lassen – allerdings vergeblich.<sup>20</sup> Geld vom Bonner gesamtdeutschen Ministerium erhielt Staudte

- 
- 17 Erleichtert wurde Staudtes Fußfassen bei westdeutschen Produktionen auch durch ein Ende der Bundesbürgschaften.
- 18 Z.B. in: *Echo der Zeit*, Recklinghausen, 2.2.1964; die DDR-Presse zitierte aus diversen polemischen Artikeln und diagnostizierte ein „Kesseltreiben“ und „Gesinnungsterror“ gegen Staudte, z.B. *Junge Begegnung*, Juli 1960; *Neues Deutschland* (ND), 7.8.1960.
- 19 Das ursprünglich stringente und pointierte Drehbuch wurde auf diese Weise verschlechtert. Dass der Film schließlich in der BRD weitgehend durchfiel, kann indes sicher nicht allein damit, sondern vor allem mit dem noch verbliebenen Sprengstoff dieser bitterbösen Satire auf männlich-deutsche Unbelehrbarkeit erklärt werden. Vgl. die verschiedenen Drehbuchfassungen im Staudte-Nachlass, FMD.
- 20 Hochhuths Text war sowohl in der BRD als auch in der DDR erschienen, insofern musste ohnehin mit zwei Verlagen über die Verfilmungsrechte verhandelt werden. Darüber hinaus spielte die Novelle überwiegend in Ostberlin, und Staudte empfahl sich als Regisseur mit dem Hinweis, dass wohl kaum jemand so viel Aussicht habe wie er, die Dreherlaubnis zu erhalten. Vgl. die Briefe Staudtes an Rolf Hochhuth vom 31.12.1966, an Heinrich Maria Ledig-Rowohl vom 2.1.1967, an W. Hammerschmidt (ZDF) vom 16.1.1967, an Herbert Wehner vom 16.1.1967 und an Klaus Gysi vom 16.1.1967, alle im Staudte-Nachlass FMD, Schriftgut 1/4 und 4/4, ungeordnet. Die Briefe zeigen deutlich, dass Staudte diplomatisch taktierte. So umwarb er Wehner mit den Worten: „Nachdem durch Sie, sehr geehrter Herr Minister, eine frische Briese in der gesamtdeutschen Politik weht, habe ich die Hoffnung, daß Sie meinem Vorhaben zustimmen können.“ Gegenüber Hochhuth hatte er sich zuvor skeptischer geäußert:

dagegen einige Monate später für eine deutsch-bulgarische Koproduktion, die das Thema eines Zusammentreffens von Menschen aus Ost und West im Urlaub an der Schwarzmeerküste mit einer Liebesgeschichte und einem Kriminalfall für ein breiteres Publikum aufzubereiten suchte.<sup>21</sup> Die Dreharbeiten mussten jedoch nach dem Einmarsch der Warschauer Pakt-Truppen in Prag vorzeitig beendet werden. Der Film wurde ein Kassenschlager und ruinierte Staudte gerade erst gegründete eigene Produktionsfirma. Öffentlich schwieg sich Staudte allerdings über die vorausgegangene massive politische Einflussnahme der bulgarischen Seite aus, offenbar damit die Gegner der noch zaghaften neuen Ostpolitik sich nicht die Hände reiben konnten.<sup>22</sup> Gleichzeitig wollte er sich als selbsternannter Kultur-Botschafter in Sachen Verständigungspolitik vermutlich nicht die Option auf Förderung zukünftiger Kooperationen verbauen.

Die Rolle eines Grenzgängers hat Wolfgang Staudte unter den Bedingungen der Ost-West-Konfrontation mithin bewusst gewählt. Er inszenierte sich als gleichsam über den Fronten schwebender Freigeist, als Vordenker bzw. Praktiker der Entspannungspolitik, und er betätigte sich nicht ohne Geschick als Diplomat in eigener Mission. So sehr der Kalte Krieg also einerseits die Bedingung der Möglichkeit war, den eigenen Ausstieg aus ihm öffentlichkeitswirksam zu betreiben, so sehr hat er Staudte doch andererseits immer wieder eingeholt und seine Unternehmungen gehemmt. Ein „freischwebender Intellektueller“ war beiden verfeindeten Lagern gleichermaßen suspekt, weshalb sie dazu neigten, Staudte entweder als Freund zu vereinnahmen oder aber als Feind – oder doch zumindest als dessen nützlichen Idioten – zu verunglimpfen. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich dies auf Staudtes Filme auswirkte.

- 
- „Die angeblich neue gesamtdeutsche Politik Bonns könnte hiermit einen erkennbaren Ausdruck finden, falls die Herren bereit sind, über ihren Schatten zu springen, den sie schon lange nicht mehr werfen.“
- 21 Der Film firmierte zunächst unter *Erinnerung an morgen* bzw. *Erinnerung an die Zukunft* und hieß dann später *Heimlichkeiten*. Staudtes gegensätzliche Schilderungen des Projektes in werbenden Briefen an Politiker und Verleihfirmen lassen offen, wie er selbst den Film tatsächlich einschätzte und was ihn bewog, ihn zu machen. Einmal beschrieb er den Film als verständigungspolitische Initiative, im anderen Fall behauptete er, der Film habe „keine andere Mission, als zu unterhalten und ein Geschäft zu werden. Die Voraussetzungen dafür sind gegeben: Sex, Musik, gesunde Sentimentalität, das Meer und eine herrliche Landschaft.“ Gleichzeitig habe der Film im Zuge der neuen Ostpolitik ministerielle Unterstützung, werde mit Sicherheit gut und sei insofern preisverdächtig. So Staudte in einem Brief an Heinz Dietrich von Inter Film am 22.1.1968. Vgl. die umfangreiche Korrespondenz zu diesem Filmprojekt im Staudte-Nachlass, FMD, Schriftgut 4/4, grauer Ordner.
- 22 Mit dem Argument, die Entspannungsbereiten wären blamiert und die Kalten Krieger würden triumphieren, wenn die Koproduktion scheitere, hatte Staudte zuvor versucht, den bulgarischen Kulturminister endlich zu einer Zulassung des Films in seinem Land zu bewegen. Brief Staudtes an Pavel Matew vom 2.7.1968. Aus einem Brief an den Minister vom 6.5.1968 werden die enormen Spannungen zwischen Staudte und dem bulgarischen Komitee für Kultur und Kunst deutlich. Ob der Film allerdings letztlich wegen Mängeln durchfiel, die den katastrophalen Produktionsbedingungen und den zahlreichen Konzessionen an die bulgarische Seite geschuldet waren oder ob die Story ohnehin reichlich dünn gewesen wäre, lässt sich aus unterschiedlichen, im Staudte-Nachlass erhaltenen Darstellungen nicht entnehmen.

## Schwierigkeiten beim grenzüberschreitenden Verleih: *Der Untertan*

Eine Verfilmung von Heinrich Manns 1914 veröffentlichtem Roman *Der Untertan* scheint auf den ersten Blick wenig Konfliktstoff für den Kalten Krieg bereitzuhalten. Doch weit gefehlt.<sup>23</sup> Kurz bevor der Schriftsteller in seinem kalifornischen Exil verstarb, erwarb die DEFA die Weltverfilmungsrechte. Staudte blieb mit seinem Drehbuch dicht an der literarischen Vorlage und setzte Manns feine Ironie bei der Schilderung eines politisch wie ökonomisch erfolgreichen autoritären Charakters filmisch in Bildwitz um. In *Die Mörder sind unter uns* hatte Staudte einen skrupellosen Konjunkturritter gezeichnet, der im Zweiten Weltkrieg ohne Zögern ein Kriegsverbrechen anordnet und nach der Kapitulation zum Kriegsgewinnler wird, indem er nun in seiner Fabrik aus Stahlhelmen Kochtöpfe herstellen lässt. In *Rotation* tritt ein HJ-Führer auf, der mit martialischen Phrasen und Kameraderie die ihm anvertrauten Hitlerjungen zu gläubigen Nationalsozialisten und aufopferungsbereiten Soldaten macht, selbst jedoch in der aussichtslosen Schlacht um Berlin bei erstbesther Gelegenheit Zivilkleidung stiehlt und türmt. Mit Heinrich Manns Charakterstudie konnte der Regisseur seine Ursachenforschung, wie der Nationalsozialismus in Deutschland so viele Anhänger hatte finden können, zeitlich weiter zurückverfolgen und zu einer grundsätzlicheren Betrachtung ausweiten: Wie entstand deutsche Untertanenmentalität, wodurch zeichnete sich ein autoritärer Deutscher aus, unter welchen Bedingungen machte er Karriere und wie konnte man seinen scheinbar unaufhaltsamen Aufstieg stoppen?<sup>24</sup>

Eventuell auf Anregung der DEFA, mit Sicherheit aber nicht gegen sein persönliches Interesse am historischen Stoff<sup>25</sup> fügte Staudte an die Schlusszene des Romans eine

- 
- 23 Kontrovers zwischen der DDR und der BRD war indes nicht nur der Film, sondern auch der Roman, der in Westdeutschland lange nicht neu aufgelegt wurde, sowie sein Autor, den der Tod daran gehindert hatte, in die DDR zurückzukehren. Dort zitierte man die Tochter Leonie Mann-Askenazy mit Worten, die den Schriftsteller als Freund der DDR vereinnahmten, ND, 21.4.1951.
- 24 Für die Rolle des Untertan Diederich Heßling verpflichtete Staudte wiederum Werner Peters, der in *Rotation* den HJ-Führer Udo Schulze gespielt hatte und durch seine großartige schauspielerische Leistung in der Heinrich-Mann-Verfilmung berühmt wurde. In *Rosen für den Staatsanwalt* ist er dann später in der Nebenrolle eines zwielichtigen Bauunternehmers zu sehen, der den politischen Skandal nicht publik macht, sondern erpresserisch für eigene Zwecke zu nutzen sucht.
- 25 „Ja, das habe ich mit Vergnügen getan!“, bekannte Staudte 1963 im Interview mit Gregor und Ungureit. Wolfgang Staudte, in: Gregor (Hg.), S. 29. Ungureit hatte dagegen 1959 in einem Zeitungsartikel behauptet, man habe bei der DEFA die Situation ausgenutzt, dass Staudte für sein Lieblingsprojekt einer *Untertan*-Verfilmung keinen westdeutschen Produzenten habe interessieren können: „Sie wollten Staudte bei der Verfilmung vollkommen freie Hand lassen, sofern er sich bereit erklärte, eine aktuelle Schlusszene anzufügen. Staudte biß in den sauren Apfel, weil er erkannte, daß das die einzige Möglichkeit sein würde, den Plan überhaupt zu verwirklichen.“ Frankfurter Rundschau (FR), 5.9.1959. Vgl. auch Filmkritik, Nr. 3, März 1957. Im genannten Interview bezeichnete es Staudte als „Märchen“, dass er im Westen nach einem Produzenten für den *Untertan* gesucht habe (S. 48). Wer die Idee zur Aktualisierung gehabt hatte, wurde er damals nicht gefragt. Ralf Schenk glaubt, ein sowjetischer DEFA-Berater habe sie „angeregt“. Ralf Schenk, Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960, in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg – DEFA – Spielfilme 1946–1992, hg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994, S. 51–157, hier: S. 71.

Ton/Bildmontage an. Gewitter und Wolkenbruch, die Untertan Diederich Heßling alle Zuschauer vertreiben, als er zur Krönung seines Emporkommens ein Kaiser-Wilhelm-Reiterstandbild enthüllt, verwandeln sich nun per Überblendung in ein Weltuntergangsszenario. Dunkle Wolken ziehen in hohem Tempo heran und brauen sich wie Rauchschwaden um Ross und Reiter zusammen. Bald blicken aus dem düsteren Nebel nur noch die gespenstisch leuchtenden Augen des Pferdes hervor, dann wird es schwarz auf der Leinwand. Zu diesen Bildern moduliert die Filmmusik von der *Wacht am Rhein* in eine Zeile des *Horst-Wessel-Liedes* und von dort geradewegs in die diesem Lied entnommene Fanfare der deutschen Wochenschau im Zweiten Weltkrieg. Wenn es auf der Leinwand wieder hell wird, taucht zu getragenen Molltönen der nun in Trümmern liegende Marktplatz auf: Nur das Denkmal blieb unversehrt, und so genannte „Trümmerfrauen“ sind – als Ikone der letzten Nachkriegszeit den Zeitsprung illustrierend – mit Aufräumarbeiten beschäftigt. Noch einmal hört das Publikum Heßlings krähende Stimme, derzufolge ein „Herrenvolk“ seine Blüte nicht in „einem schlaffen, faulen Frieden“ erreiche. Vielmehr werde die Größe einer Nation auf dem Schlachtfeld „mit Blut und Eisen geschmiedet“. Eine ruhige, sachliche Männerstimme aus dem Off (es ist die des Regisseurs) kommentiert: „So rief damals Diederich Heßling und riefen nach ihm noch viele andere – bis auf den heutigen Tag.“<sup>26</sup>

Die DDR-Presse war bemüht, die Interpretationsspielräume so eng wie möglich zu halten, und stellte unmissverständlich klar, gegen wen der Film sich wende: nicht nur gegen deutsche Faschisten und Militaristen zur Zeit des Nationalsozialismus, nein, auch gegen die gegenwärtigen „Kriegstreiber“ in der BRD und deren US-amerikanische Freunde.<sup>27</sup> Den eigenen Staat wählte man dagegen im Friedenslager und somit über jeden Verdacht der Untertanenmentalität, deutschen Spießertums und männlicher Großtuerie erhaben. Nachdem der Film, noch dazu bei den Filmfestspielen in Karlovy Vary im Juli 1951, den „Preis des Kampfes für sozialen Fortschritt“ erhalten hatte und Wolfgang Staudte im Herbst desselben Jahres mit dem DDR-Nationalpreis ausgezeichnet worden war, schien für einige Kommentatoren in der Bundesrepublik die Sache klar, ohne dass sie den Film je gesehen hatten.

„Der *Untertan* ist ein Paradebeispiel ostzonaler Filmpolitik“, schrieb etwa *Der Spiegel*. „Man läßt einen politischen Kindskopf wie den verwirrten Pazifisten Staudte einen scheinbar unpolitischen Film drehen, der aber geeignet ist, in der westlichen Welt Stimmung gegen Deutschland und damit gegen die Aufrüstung der Bundesre-

26 Heinrich Mann ließ Heßling sinngemäß ganz ähnlich sprechen, ihn – unter Verwendung von Redeschnipseln Wilhelms II. – das Gottesgnadentum verteidigen, gegen Frankreich und die Demokratie wettern und das „Waffenhandwerk“ als „höchste Arbeit“ preisen. Das Gewitter legt im Roman ein Haus in Schutt und Asche, und Heßling imaginiert den lange schon befürchteten „Umsturz“. Der Text endet damit, dass Heßling das Haus seines Gegenspielers betritt, eines Liberalen und Teilnehmers der 1848er Revolution, und dort dem Sterbenden als leibhaftiger Teufel erscheint.

27 Z.B. *National-Zeitung*, 1.9.1951; *Weltbühne*, 1951, Nr. 36, S. 1194–1197; *Deutsche Woche*, 11.9.1951; *Neue Zeit*, 1.9.1951. Im letztgenannten Artikel wurde allerdings nicht nur auf die „heutigen Wurmfortsätze]“ des Untertan, die „Herren Remer, Feitenhansl, Hedler und Konsorten im Westen“ verwiesen, sondern auch kritische Selbstbefragung angeregt, ob nicht in einem selbst noch immer ein Diederich Heßling herumgeistere.

publik zu machen. Der Film läßt vollständig außer acht, daß es in der ganzen preußischen Geschichte keinen Untertan gegeben hat, der so unfrei gewesen wäre wie die volkseigenen Menschen unter Stalins Gesinnungspolizei es samt und sonders sind.“<sup>28</sup>

In der Romanverfilmung geht es in der Tat überhaupt nicht um die *Unfreiheit* von Untertanen autoritärer Regime (schon gar nicht solcher, die zum Ende der Spielhandlung noch nicht gegründet sind), sondern gerade um die „Freiheiten“, die sich einer auf Kosten anderer herausnimmt, die Vorteile, die er sich zu verschaffen weiß, um selbst teilzuhaben an autoritärer Machtausübung, und sei es auch nur gegenüber ihm Unterlegenen. Doch der letzte Satz im Film, der die deutsche Wiederbewaffnung nach dem Zweiten Weltkrieg in eine lange Tradition von Aufrüstung und Kriegstreiberei stellte, vernebelte offenbar vielen den Blick für dessen eigentliches Thema. Auch das Bonner Innenministerium hielt die DEFA-Produktion anscheinend für primär BRD-feindlich, denn es verbot eine Vorführung des *Untertan* auf den Heidelberger Kunstfilmtagen im August 1951 und verweigerte mehrere Jahre lang die Genehmigung, Kopien des Films aus der DDR einzuführen und öffentlich zu zeigen.<sup>29</sup> Diese Obstruktionspolitik scheint allerdings eher kontraproduktiv gewirkt zu haben. Geschlossene Veranstaltungen, bei denen der *Untertan* vorgeführt und diskutiert wurde, gab es 1951 sowohl für die Heidelberger Filmjury als auch in den Jahren darauf in etlichen Filmclubs, einer überwiegend von Studierenden organisierten Opposition gegen das herrschende Mittelmaß des zeitgenössischen westdeutschen Films. Regelmäßig berichtete die Lokalpresse über diese mitunter halbwegs illegalen Vorstellungen.<sup>30</sup> Auf diese Weise bekamen immer mehr Zeitungsleser den Eindruck, dass die Bonner Regierung ihnen einen Film vorenthielt, der zwar vielleicht tendenziös, mit Sicherheit jedoch künstlerisch beachtlich war, fand er doch im westlichen Ausland allenthalben ein sehr positives Echo.<sup>31</sup> Unter Berufung auf die attestierte filmische Qualität bemühte sich der Filmkaufmann Erich Mehl seit 1954 bei einem Interministeriellen Ausschuss, der inzwischen auf Betreiben des Verfassungsschutzes über die Einfuhr von Filmen aus dem Ostblock wachte, um die Freigabe des *Untertan*. Nach zweimaliger unbegründeter Ablehnung sorgte Mehl mit einer Pressevorführung, für die er sich eine Sondergenehmigung hatte erteilen lassen, für so viel öffentlichen

28 Der Spiegel, 12.12.1951. Irritierenderweise findet sich diese Passage in dem gleichen Artikel, der haarklein die Bonner Intrige gegen Staudtes westdeutsche Regietätigkeit dokumentierte, s.o.

29 Im Juli 1951 hatte die Bundesregierung gerade mit einem offiziellen Einfuhrverbot für DEFA-Filme den seit 1948 vertraglich geregelten und praktizierten deutsch-deutschen Filmaustausch beendet. Vgl. Peter Stettner, *Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947–1951). Von einer gesamtdeutschen Kooperation zum Kampf um die politische und kulturelle Hegemonie im geteilten Deutschland*, in: Klaus Finke (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001, S. 149–167.

30 Meistens hatten die Filmclubs eine einmalige Sondergenehmigung, den Film ihren Mitgliedern in einer geschlossenen Vorstellung zu zeigen, manchmal jedoch auch nicht. Gelegentlich kam es zur Beschlagnahme der eingeschmuggelten Kopie durch die Polizei, vgl. *Salzgitter Kurier*, 29.1.1954. Das *Neue Deutschland* wusste zu berichten, dass man in Westberlin, wo FU-Studierende eine *Untertan*-Vorführung organisiert hatten, versucht habe, ihnen stattdessen den seichten westdeutschen Willi-Forst-Film *Es geschehen noch Wunder* vorzusetzen. Die Studenten hätten jedoch die Vorführung des *Untertan* „erzwungen“. ND, 15.11.1951.

31 Eine gute Presse hatte der Film etwa auf den Filmfestspielen von Cannes und Venedig. Außerdem wurde er mit einem schwedischen Kritikerpreis für den besten deutschen Nachkriegsfilm ausgezeichnet und erhielt 1955 ein finnisches Ehrendiplom für einen der 12 besten Filme des Jahres.

Druck, dass der Ausschuss Ende 1956 notgedrungen nachgab.<sup>32</sup> Im März 1957 lief der *Untertan* schließlich, um 12 Minuten gekürzt und mit einem Vorspann versehen, der den Antihelden des Films – entgegen Intention von Roman und Film – zu einer Ausnahmeerscheinung deklarierte, in mehreren westdeutschen Großstädten vor ausverkauften Sälen an. Zwar gab es immer noch Kritiker, die das deutsche Kaiserreich durch den Film derart verzerrt und besudelt sahen, dass sie einen Fortbestand des Verbots vorgezogen hätten. Die allermeisten Rezensenten äußerten jedoch Befriedigung, sich nun endlich selbst ein Urteil bilden zu können.<sup>33</sup> *Der Spiegel*, der 1951 noch befürchtet hatte, der Film werde im Ausland Stimmung gegen die westdeutsche Remilitarisierung machen, mokierte sich jetzt darüber, dass Bonn „ein Abstammungsproblem ähnlicher Art wie die ‚nicht-arische Großmutter‘ unlängst vergangener Zeiten“ kreierte habe. Allein die Herkunft der *Untertan*-Verfilmung aus den Ateliers der „ostzonalen Defa“ sei der Grund für die fünfeneinhalbjährige Verhinderungspolitik gewesen.<sup>34</sup>

Die anfangs in Westdeutschland weitverbreitete Gewissheit, wonach eine solche Herkunft zwangsläufig bedeutete, dass der Film die Bundesrepublik zu verunglimpfen suche, wurde in zweifacher Weise erschüttert. Zum einen erwogen manche, als sie den Film schließlich zu sehen bekamen, eine subtilere Lesart: Staudtes Film attackiere im Grunde ja – listig oder unfreiwillig – auch Funktionärswesen und Kadavergehorsam im SED-Staat. Aufgeweckteren Zuschauern in der DDR werde das kaum entgehen, auch wenn sie die empfangene Botschaft aus guten Gründen nicht laut ausposaunten. Zum anderen ließ das mehrjährige Aufführungsverbot viele auf den Gedanken kommen, dass *Untertanenqualitäten* auch in der Bundesrepublik seitens der Staatsmacht noch sehr wohl gefragt und in der Gesellschaft weiterhin reichlich vorhanden waren. Das Wissen, nur eine gekürzte Fassung gezeigt zu bekommen, hat die kritische Aufmerksamkeit bei manchem noch gesteigert, selbst wenn die Schnitte anscheinend mit Staudtes Einverständnis erfolgten und offenbar nicht die aktualisierende letzte Einstellung betrafen.<sup>35</sup>

---

32 Die positive Entscheidung kam nicht zuletzt deshalb zustande, weil gerade rechtlich geklärt worden war, dass sich die Verbotskompetenz des Ausschusses auf Filme beschränkte, die gegen § 93 Strafrecht („Herstellung verfassungsverräterischer Publikationen“) verstießen. Herbeigeführt hatte die rechtliche Klärung das Bundeswirtschaftsministerium, das devisenrechtlich in die Filmeinfuhr involviert war und sich wiederholt gegen die verschleierte Zensur verwahrt hatte. Offenbar haben Verfassungsschutz und Innenministerium danach versucht, auf die nächste mit der Freigabe befasste Instanz, die Freiwillige Selbstkontrolle, Einfluss zu nehmen. Sie gab den Film zwar frei, erklärte ihn jedoch nicht für jugend- und feiertagsfrei. Auch ein Prädikat wurde dem Film zunächst verweigert.

33 Gelegentlich wurde damit die Hoffnung verbunden, der Interministerielle Ausschuss möge seine unseelige Arbeit einstellen. Pirmasenser Zeitung, 19.1.1957, Badisches Tageblatt, 19.1.1957

34 *Der Spiegel*, 21.11.1956.

35 Viele westdeutsche Kritiken aus dem Frühjahr 1957 erwähnen diese Schlusszene. Mitunter ist allerdings auch von einem abrupten Ende des Films die Rede. Ob in diesen Fällen Kinobesitzer womöglich auf eigene Faust die Vorführung vorzeitig beendeten oder ob allein das Wissen um Kürzung bei den Zuschauenden den Verdacht erregte, um einen delikateren Schluss betrogen worden zu sein, konnte ich bislang nicht feststellen.

## Streit um eine Szene: *Rosen für den Staatsanwalt*

Kürzungen eines fertigen Films wecken Misstrauen, wenn man denn von ihnen erfährt. Mein zweites Beispiel handelt von einem solchen Fall, obgleich der Eingriff hier unter etwas kuriosen, allerdings für den Kalten Krieg charakteristischen Bedingungen erfolgte. Durch allerlei glückliche Zufälle war es Staudte im Sommer 1959 gelungen, mit einer Satire über personelle und mentale Kontinuitäten in der Bundesrepublik in ein kurzfristig freies Filmstudio zu kommen: Ein Oberstaatsanwalt hat als Kriegsgerichtsrat noch in den letzten Kriegstagen wegen eines Bagatelldelikts ungerührt die Todesstrafe verhängt. Jetzt sind die ihm ins Haus gelieferten Rosen das verabredete Zeichen dafür, dass ein rechtskräftig verurteilter Antisemit dank seiner Hilfe aus der Haft entkommen und sich ins Ausland absetzen konnte. Als Tragikomödie inszeniert und mit allerlei Witzchen und Sex-Appeal aufgepeppt, sollte das Thema ein möglichst breites Publikum finden. Das Echo in der westdeutschen Presse war vielstimmig. Etliche Kritiker empfanden die Karikatur eines unverbesserlichen Nazi als Verharmlosung. Dass Übertreibung und Situationskomik beim Zuschauer ein (bitteres) Lachen des (Wieder-)Erkennens auslösen könnten, scheint den wenigsten in den Sinn gekommen zu sein. Insofern galt Staudtes Film vielen als ein unangemessener Versuch deutscher Vergangenheitsbewältigung. Angesichts nun gehäuft bekannt werdender Parallelfälle in der Realität behaupteten allerdings nur hartgesottene Rechtsaußen, die Geschichte des unbelehrbaren Antidemokraten im Dienst des neuen Staates sei an den Haaren herbeigezogen.<sup>36</sup>

Doch dann erwarb die Tschechoslowakei den Film und präsentierte ihn im Sommer 1960 in Karlovy Vary als inoffiziellen Beitrag der Bundesrepublik. Noch bevor die internationale Jury *Rosen für den Staatsanwalt* einen Hauptpreis zuerkannte, wurde in Westdeutschland publik, dass der Film dort gekürzt gelaufen, ergo wohl für Propagandazwecke zurechtgestutzt worden sei. Offenbar hatte bei der Vorführung auf dem Filmfestival eine Szene gefehlt, in der zwei wackere demokratische Vorgesetzte des fragwürdigen Oberstaatsanwalt Dr. Schramm beschließen, diesem – falls sich ihr Verdacht bestätigen sollte – das Handwerk zu legen.<sup>37</sup> Empörte bundesdeutsche Journalisten vermissten nun allerdings zum Teil Sequenzen, die es nie gegeben hat. Die *Rheinische Post* etwa glaubte, es fehle eine Szene:

36 Vorbild für den fiktiven flüchtigen Zirngiebel war der Offenburger Studienrat Ludwig Zind, der öffentlich die Ermordung der europäischen Juden gerechtfertigt hatte, im April 1958 deshalb zu einer einjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden war und im Dezember nach Ägypten hatte fliehen können. Ende 1959 häuften sich in der BRD antisemitische Ausschreitungen, vgl. Wolfgang Kraushaar, *Die Protest-Chronik 1949–1959. Eine illustrierte Geschichte von Bewegung, Widerstand und Utopie*, Bd. 3: 1957–1959, Hamburg 1996, S. 2306–2351.

37 Beide haben das Gefühl, dass mit Schramm etwas nicht stimmt, er zumindest im Fall des entflohenen Häftlings nicht korrekt gehandelt habe, nur könne man ihm nichts nachweisen. Der Landgerichtspräsident bezeichnet ihn als „aalglatt“ und als einen „Typ von Jurist, den man niemals in den Staatsdienst lassen sollte“. Der Generalstaatsanwalt bestätigt, dass Schramms Personalakte makellos und er seinerzeit bei der Entnazifizierung mit Hilfe zahlreicher „Persilscheine“ als „entlastet“ eingestuft worden sei: „Der war schon immer dagegen. (*Lacht bitter*) Ist zu schön um wahr zu sein. Wissen Sie, es liegt mir nicht, einen Mann abzuhalftern, bloß weil mir seine Nase nicht gefällt. Aber bei Schramm ist es nicht nur die Nase ... Wenn ich doch nur ein einziges Beweisstück gegen ihn hätte.“

in der dem „braunen“ Staatsanwalt von seinen Dienstvorgesetzten die Meinung gesagt“ werde. *Die Welt* nahm an, die beiden ranghohen Juristen seien „für eine Initiative der deutschen Richter und Staatsanwälte ein[ge]treten, um die Vorwürfe gegen die deutsche Justiz durch eine Auslese in den eigenen Reihen zu entkräften“. Und *Der Tag* mutmaßte, es sei eine Schlusseinstellung unterschlagen worden, aus der zweifelsfrei hervorgehe, dass der überführte Staatsanwalt aus dem bundesdeutschen Justizapparat verstoßen werde.<sup>38</sup> Den Ausgang des Skandals hatte Staudte jedoch effektiv in der Schwebe gelassen.<sup>39</sup> Die Proteste der Journalisten offenbaren indes nicht bloß anekdotisch, wie wenig ihnen Staudtes Film präsent war, sondern zeigen darüber hinaus, wie sie sich einen Film zur „Bewältigung der Vergangenheit“<sup>40</sup> wünschten: ernsthaft und „ausgewogen“, d.h. Altnazis sollten von aufrechten Demokraten flankiert sein, die nicht nur als Identifikationsangebot taugten, sondern auch das beruhigende Gefühl vermitteln konnten, dass gegen die Machenschaften der Ewiggestrigen schon von geeigneter Stelle aus etwas unternommen werde.

Doch westdeutsche Journalisten ereiferten sich nicht allein über den eigenmächtigen Eingriff der tschechoslowakischen Festspielleitung. Vor allem warfen sie Wolfgang Staudte vor, gegen dieses (übrigens auch in der BRD praktizierte) Verfahren gezielter Kürzung<sup>41</sup> nicht protestiert zu haben. Stattdessen hatte der Regisseur auf der Pressekonferenz in Karlovy Vary betont, dass er seinen Film ohne Einflussnahme seitens der Bundesregierung habe drehen können. Das Ausland möge *Rosen für den Staatsanwalt* als einen Beweis dafür ansehen, dass die Westdeutschen gewillt seien, ehemalige Nazirichter aus ihrer Justiz zu entfernen.<sup>42</sup> Konfrontiert mit den harschen Pressekommentaren daheim, verfasste Staudte einen

---

38 Rheinische Post, 23.7.1960; Die Welt, 2.8.1960; Der Tag, Westberlin, 5.8.1960 (vgl. auch ebd., 19.7.1960); die einzige zutreffende Beschreibung der fraglichen Szene findet sich in: Abendpost, Frankfurt/Main, 19.7.1960.

39 In einer von ihm selbst provozierten Verhandlung liefert Schramm mit einem Freudschen Versprecher – er fordert erneut ein Todesurteil für Schokoladendiebstahl – genau den Beweis gegen sich, der dem misstrauischen Generalstaatsanwalt bisher gefehlt hatte. Er erkennt sein Waterloo und hastet schwitzend aus dem Gerichtssaal. Aus dem Off ertönt ein parodistisch variiertes Militärmarsch, ein Fahrstuhl befördert den beständig seine Stirn Abtupfenden abwärts, wo er dann mit wehender Robe, Tauben aufscheuchend, aus dem Gebäude eilt. Ein Gerichtsdienstler erinnert ihn, dass er auf der Straße die Robe ablegen müsse. Schramm streift sie ab und wirft sie ungeduldig hinter sich. Danach erscheinen Zeitungsschlagzeilen im Bild: „Justizskandal“ und „Dr. Schramm beurlaubt“, dazu kommentiert ein Zeitungsleser: „Schon wieder ein Justizskandal.“

40 Ebenfalls 1959 diagnostizierte Theodor Adorno, dass das ambitionierte, psychoanalytisch inspirierte Re-education-Programm einer „Aufarbeitung“ oder „Bewältigung der Vergangenheit“ inzwischen in der Bundesrepublik zu einem Schlagwort verkommen war, das genau das Gegenteil forderte, einen Schlusstrich nämlich. Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? [1959], wieder abgedruckt in: ders., Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959–1969, hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt/Main 1982, S. 10–28.

41 Beispiele sind etwa Konrad Wolfs Film *Sterne* (hier wurde durch den Schnitt unterschlagen, dass ein deutscher Unteroffizier am Ende zu kommunistischen Partisanen überläuft), manipulierte Dialoge in *Schrei, wenn Du kannst* und Eingriffe in Erwin Leisers Hitler-Film *Mein Kampf*. Tagesspiegel, 31.7.1960.

42 Über diesen Auftritt gingen die Meinungen in der westdeutschen Presse weit auseinander: Sie reichten von der *Hannoverschen Allgemeinen*, die Staudte mangelnde Zivilcourage vorwarf, über mehrere herablassende Schilderungen, als habe er völlig Unerhebliches gesagt, bis zur *Welt*, die vorschlug, ihn für

parodistischen Bericht über einen Auftritt bei der Preisverleihung, wie ihn sich Westberliner Zeitungen wie *Der Abend* und *Der Tag* wohl gewünscht hätten:

„Dann kam der Minister für Kultur auf die Bühne und einige Herren des Festivalkomitees. Die tschechische Nationalhymne erklang. Alles erhob sich von den Plätzen. Einen Augenblick wurde ich schwach. Ich dachte in verwerflicher Sentimentalität, du bist Gast dieses Landes, alle sind hier sehr freundlich zu dir, und ich wollte weiter denken an das Unrecht, das diesem Volk einmal geschehen ist ... aber da, eben noch zur rechten Zeit, dachte ich an den *Tag*, der einst kommen wird, und auch an den *Abend*, der täglich in Berlin erscheint, und blieb stolz sitzen. Kaum hörbar, aber doch männlich summete ich das Deutschlandlied in mich hinein.“<sup>43</sup>

In einem Interview enthüllte Staudte später, dass er die Szene mit den besorgten aufrechten Juristen, die eigentlich überhaupt nicht in eine Satire passe, nur auf Druck der Produktionsleitung in den Film „reingesetzt“ habe. Insofern habe er sich nicht „so furchtbar aufregen“ können, als irgendwer sie wieder rausgenommen habe.<sup>44</sup> Nun ist es sehr wohl möglich, dass der Cutter in Karlovy Vary keineswegs einen Stilbruch korrigieren, sondern in der Tat eine Szene eliminieren wollte, in der die Bundesrepublik seiner Meinung nach zu gut wegkam. Schlichte Hypothesen über den suggestiven Realitätsgehalt bewegter Bilder bzw. die Unterstellung, dass ein (vorgeblich unbedarftes) Kinopublikum das Leinwandgeschehen für die Wirklichkeit nehme, haben auf beiden Seiten immer wieder dazu geführt, unabhängig vom Genre mehr „Realismus“ einzufordern und den Mangel positiver Helden zu beklagen. So hatte die DDR-Kritik etwa im *Untertan* die „fortschrittliche Arbeiterklasse“ vermisst, die bundesdeutsche ein integriertes liberales Bürgertum. Dass Zuschauer um so eher zur Stellungnahme herausgefordert werden, wenn die kritische Instanz auf der Figuren- und Handlungsebene eines Films ausgespart bleibt, erkannte die überwiegende Zahl der Kritiker in Ost wie West nicht.

## Beschränkte Wahrnehmung eines filmischen Angebots: *Kirmes*

Es ist schwer, rückblickend zu entscheiden, warum der 1960 in Westdeutschland produzierten Deserteurs-Tragödie *Kirmes* kein großer Erfolg beschieden war. Die Journalisten, die den Film seinerzeit in der Presse besprachen, referierten höchst unterschiedliche Eindrücke und gelangten dementsprechend zu keinem einhelligen Urteil. Ihren Argumentationen soll hier nachgegangen und gefragt werden, inwieweit voneinander abweichende Wahrnehmungen des Films Einsichten in den bislang wenig erforschten Prozess der Rezeption gewähren. Nun sind Menschen, die Filmkritiken in Zeitungen publizieren, zwar nur ein kleiner Ausschnitt des Publikums. Zahlreiche Besprechungen von *Kirmes* berichteten, dass

---

solch kluge Diplomatie in der Bundesrepublik mit einem Preis auszuzeichnen. Hannoversche Allgemeine, 21.7.1960; Abendpost, 19.7.1960; Der Tag, 5.8.1960; Die Welt, 2.8.1960.

43 Wolfgang Staudte, *Rosen beschnitten ...*, ungedrucktes Typoskript, FMBDK.

44 Wolfgang Staudte, in: Gregor (Hg.), hier: S. 27.

es bei der Uraufführung auf der Berlinale viel Applaus und lebhafte Debatten unter den Zuschauern gegeben habe.<sup>45</sup> Deren Interpretationen des Gesehenen lassen sich mangels Quellen leider nicht rekonstruieren. Doch sollte über der Einsicht in die Begrenztheit der Überlieferung die Aussagekraft von Stimmen professionell Schreibender nicht unterschätzt werden: Ihre Vielfalt verweist auf die Eigenmächtigkeit beim Schauen und Deuten, übersehene und hinzuphantasierte Details verraten etwas über Wünsche und Vorurteile einzelner Rezipienten. Die Suche nach „typischer“ Filmwahrnehmung oder einem „repräsentativen“ Publikum scheint mir diesen aufschlussreichsten Ausgangspunkt für **Rezeptionsforschung** gerade zu verpassen. Sinnvoller ist es meines Erachtens, zunächst einmal das breite Spektrum an Lesarten auszuloten, um dann zu untersuchen, was – zumal im Kalten Krieg – die individuelle Aneignung wiederum einschränkte.

Wichtig für eine Rezeptionsstudie sind Pressekritiken aber auch deshalb, weil sich Kinobetreiber und Kinogänger durch sie über das Filmangebot informieren und – falls sie sich daraufhin für einen Film entscheiden – womöglich ihr eigenes Urteil daran ausrichten. Im Fall von *Kirmes* scheinen vor allem die negativen Stimmen am Film „hängengeblieben“ zu sein. Insbesondere von Kennern des Fachs erhobene Einwände wurden fortan in der Presse kolportiert und trugen so wahrscheinlich zur begrenzten regionalen Verbreitung und Laufzeit des Films bei. Schon im Anschluss an die Berlinale, bei der lediglich die Darstellerin Juliette Mayniel,<sup>46</sup> nicht aber der Film oder sein Regisseur mit einem Bären ausgezeichnet worden war, hatte sich der westdeutsche Verleih um Kopien von *Kirmes* nicht sonderlich gerissen. Als der Film dann unter bis heute ungeklärten Umständen Weihnachten 1960 im Deutschen Fernsehfunk der DDR ausgestrahlt wurde,<sup>47</sup> kündigten zudem etliche Kinobetreiber bereits unterzeichnete Aufführungsverträge, schien ein volles Haus nun doch insbesondere in grenznahen Städten gänzlich unwahrscheinlich.<sup>48</sup> Auch die Verhandlungen mit dem DEFA-Außenhandel gerieten dadurch ins Stocken; zum Vertragsabschluss und zu Kinovorführungen in der DDR kam es erst im Frühjahr 1964.<sup>49</sup> Im Folgenden soll der Film

45 Berliner Morgenpost, 3.7.1960; Münchner Merkur, 4.7.1960; FR, 5.7.1960; Westdeutsche Rundschau, Wuppertal, 7.7.1960; Echo der Zeit, 10.7.1960.

46 Die französische Schauspielerin war kurz zuvor durch ihre Rolle in *Les Cousins* (dt. *Schrei, wenn du kannst*) bekannt geworden.

47 Auch die Akten des DEFA-Außenhandels im Bundesarchiv geben keinen Aufschluss darüber, wie der Sender zu einer Kopie kam. Eventuell hatte man bei einer internen Export-Vorführung heimlich einen Mitschnitt angefertigt. Die Verkaufsverhandlungen waren nicht zum Abschluss gekommen, weil den DDR-Partnern der Preis zu hoch war. Der Film wurde vorher in der DDR-Presse nicht angezeigt, vielmehr gab es nachmittags Ankündigungen einer „besonderen Abendsendung“. Vgl. Meldungen in zahlreichen westdeutschen Tageszeitungen vom 2.1.1961, etwa in: Frankfurter Neue Presse; zum folgenden Rechtsstreit siehe u.a. Tagesspiegel, 27.1.1961; Welt der Arbeit, 10.3.1961.

48 Filmbblätter, 7.1.1961; vgl. auch Gerhard Bliersbach, Vor den Vätern starben die Söhne. *Kirmes* (1960), in: ders., So grün war die Heide ... Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm, Weinheim u.a., 1989, S. 301–321, hier: S. 317f.

49 Ein Brief des *Neues Deutschland*-Redakteurs Horst Knietzsch belegt, dass der DEFA-Außenhandel ihn schon im Sommer 1960 mit der Abfassung von Presse- und Werbematerial für *Kirmes* beauftragen wollte. Zudem findet sich dort ein Hinweis auf eine andere Schnittfassung, die Knietzsch „um einiges dynamischer zu sein“ schien. Staudtes Antwort auf Knietzschs Frage, ob die Veränderungen von ihm stammten, ist nicht überliefert. Brief von Horst Knietzsch an Wolfgang Staudte vom 9.8.1960, Staudte Nachlass, Schriftgut 1/4, FMD. Laut Unterlagen im Progress-Archiv wurden 1964 auch mindestens 14

zunächst etwas ausführlicher vorgestellt werden, damit im Anschluss die Selektivität der Wahrnehmung und das Festhalten der Kritik an gewissen Details beleuchtet werden können.

*Kirmes* entwirft ein Bild von der Stimmung in einem Eifeldorf während der letzten Tage des Zweiten Weltkriegs. Außer dem Ortsgruppenleiter und der Lehrerin scheint dort niemand (mehr) ein überzeugter Nazi zu sein, und selbst bei diesen beiden bekommt der Zuschauer Zweifel, ob nicht der Dorfhäuptling vor allem in sich selbst und die Lehrerin in Hitler und – wenn der schon unerreichbar ist – in den Ortsgruppenleiter bzw. seine Macht verliebt ist. Der Gastwirt hört „Feindsender“, der katholische Pfarrer predigt weiterhin christliche Nächstenliebe, und ein Bauern-Ehepaar versorgt die Zwangsarbeiter auf seinem Hof so gut es geht und lässt ihnen etliche Freiheiten. Doch dann kommt Bewegung in das Dorf, das eigentlich nur noch ein Ende des Krieges herbeisehnt: Zwei Soldaten einer durchziehenden Wehrmachtseinheit sind desertiert. Der eine wird gefasst und zur Abschreckung vor aller Augen erschossen. Nach dem anderen sucht man im Dorf vergeblich. Das Publikum sieht mehr und erkennt: Der junge Deserteur muss hier ein guter Bekannter sein, denn nur mit Mühe kann er den Hofhund überlisten, ihn nicht durch Schwanzwedeln und freudiges Kläffen in seinem Versteck zu verraten. Es ist Robert, der zweite Sohn der Hofbesitzer Mertens. Sein Auftauchen, das alle als Komplizen ebenfalls in Lebensgefahr bringt, wenn sie ihn nicht anzeigen, wird nun gleichsam zur Probe aufs Exempel, wie viel Mut die einzelnen Charaktere besitzen, wie sie es in schweren Zeiten mit der Mitmenschlichkeit halten und wie sie zueinander stehen. Die Bilanz fällt ernüchternd aus, wenngleich der Film keine Figur verurteilt bzw. moralische Urteile den Zuschauern überlässt: Die Mutter ist überglücklich, dass ihr Junge noch lebt, zumal der ältere Sohn gefallen ist, doch sie bleibt nicht die einzige Mitwisserin. Der Vater, ein eigentlich gutwilliger, aber ängstlicher Mensch, schwankt zwischen Tollkühnheit und Fatalismus und sorgt durch seine Unbeholfenheit mehrfach für die Zuspitzung der ohnehin prekären Lage. Der Pfarrer duldet erst, dass Robert sich in der Friedhofskapelle versteckt, besinnt sich dann aber auf seine Hirtenpflichten der Gemeinde gegenüber und weist ihm die Tür. Die französische Zwangsarbeiterin Annette, mit der der junge Deserteur während einer kurzen trügerischen Idylle im vorübergehend evakuierten Dorf ein Liebesabenteuer erlebt, verrät ihren Arbeitgebern aus Angst seinen neuen Aufenthaltsort, öffnet ihm dann aber wiederum einen Fluchtweg. Damit vereitelt sie, dass der Gastwirt Robert denunziert, um seine eigene Haut zu retten. Des Ortsgruppenleiters eigenmächtige Hatz scheint ins Leere zu laufen, nachdem auch der Pfarrer, in dessen Kapelle man eine Uniformjacke fand, trotz Folter schweigt.<sup>50</sup> Doch der junge Mertens fürchtet, sein Maschinengewehr und sein Stahlhelm im Keller der Eltern könnten diese an den Galgen bringen, und kehrt noch einmal ins Haus zurück. Dort ist inzwischen die ausgebombte Schwiegertochter untergekommen, die es nicht ertragen kann, dass ihr eigener Mann und – wie sie es ausdrückt – täglich hunderte tapfere Soldaten ihr Leben lassen müssen, während so ein feiger Vaterlandsverräter seine ganze Familie ins Verderben stürzt. Robert sieht sie

---

Kopien für die Nationale Volksarmee angekauft, eine weitere fürs Ministerium für Staatssicherheit und eine fürs Archiv. Der Preis lag jetzt erheblich niedriger als bei den Verhandlungen 1960.

50 Schon vorher haben sich zwei Soldaten der mit der Jagd auf den Deserteur beauftragten Wehrmachtseinheit rasch verständigt, den Erspähten laufen zu lassen.

und die Eltern aufeinander losgehen, hört ihre Wut und Verzweiflung und erschießt sich mit seinem Maschinengewehr, das der Vater aus dem Kellerversteck hervorgeholt hat.

Nur eine Minderzahl der Filmbesprechungen in BRD und DDR<sup>51</sup> bescheinigte Staudte, die Atmosphäre der letzten Kriegstage gut getroffen zu haben und überzeugend vor Augen zu führen, wie eingeschlüchtern Menschen menschlich versagen. Das Lehrstück kenne „keine absoluten Helden und keine absoluten Teufel“, die Dorfbewohner seien vielmehr alle durchschnittlich und gerade darin realistisch.<sup>52</sup> Ihre Unzulänglichkeit werde durch die Verhältnisse ausgelöst, wobei einige Rezensenten konkret auf die NS-Diktatur verwiesen, andere auf Brechts grundsätzlicheres Diktum von der „Unfähigkeit, gut zu sein in einer ungunstigen Zeit“.<sup>53</sup> Die meisten Kritiker hingegen glaubten, das gesamte Dorf mache sich schuldig, weil sie alle miteinander den Deserteur in den Tod trieben. Sie übersahen jedes nichtklägliche Verhalten, etwa Annettes Fluchhilfe und Verhinderung der Denunziation oder des Pfarrers Schweigen unter Folter. Auch kam kaum einem der Gedanke, dass Robert durch seinen Freitod womöglich die über sein Auftauchen heillos zerstrittene Familie vor der Gestapo schützen wollte, dass er also seine Umgebung keineswegs schlicht verurteilte. Dabei stimmten zumindest in Westdeutschland die wenigsten dem Schuldvorwurf, den sie im Film erhoben sahen, zu. Viele bemängelten, dass die Charakterisierung der Dorfbewölkerung einseitig und überzogen sei, dass insbesondere Eltern so herzlos nicht sein könnten und eine positive Ausnahmestadt fehle.<sup>54</sup> Ein Leserbriefschreiber aus Bad Kreuznach sah in *Kirmes* gar das „primitive[ ] Denken der Kollektivschuld“ am Werk, das er mokant zurückwies.<sup>55</sup>

51 Ich habe eine (sicher nicht vollständige) Sammlung von 140 Artikeln aus den Jahren 1960/61 und 64 ausgewertet, 92 aus der BRD, 39 aus der DDR und 9 aus dem westeuropäischen Ausland.

52 Zitat aus: FAZ, 29.8.1960; siehe außerdem: Tagesspiegel, 29.5.1960; Filmblätter, 4.6.1960; FR, 5.7.1960; Vorwärts, 15.7.1960; Die Andere Zeitung, Nr. 35, August 1960; Ruhrwacht, Oberhausen, 16.11.60; Hannoversche Allgemeine, 21.7.1961; Neue Zeit, Ostberlin, 10.3.1964; Liberal-Demokratische Zeitung, Halle, 11.3.1964; Sächsische Zeitung, Dresden, 14.3.1964.

53 Diese Parallele benannte auch das Pressematerial zum Film, aus dem eilige Journalisten bekanntlich gerne abschreiben. Hennig Harmssen, „Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so ...“, in: Filmverleih GmbH Zentralpresseabteilung, *Kirmes*. Diese Deutung entsprach durchaus den Intentionen Staudtes, dem der NS lediglich als Beispiel diene. Sein Film könne überall spielen, „wo kollektives Schicksal den Einzelnen moralisch überfordert“. Wolfgang Staudte, Ein Kommentar. Zur Thematik von *Kirmes* (1960), abgedruckt in: Egon Netenjakob u.a., Staudte, hg. von Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler, Berlin 1991, S. 161–163, hier: S. 161; ähnlich lt. Interview in: Film Spiegel (DDR), 24.2.1961.

54 Siehe u.a. Die Welt, 4.7.1960; Schweinfurter Tagblatt, 6.7.1960; Rems-Zeitung, 10.8.1961. Die Lichtgestalt vermisste auch die zeitgenössische DDR-Filmwissenschaft: Madina Buschkowsky, *Kirmes und Herrenpartie – Zwei Filme Wolfgang Staudtes*, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 6, 1965, Nr. 2, S. 467–497, hier: S. 476.

55 „Die Anklage des Films richtet sich gegen uns alle“, glaubte er, weil alle Personen als „unverbesserliche Bösewichter“ gezeichnet seien, während Staudte die Robert-Figur als edlen Helden gestaltet habe: „Nur der Deserteur aus Gewissensnot steht in schwindelnder Höhe absoluten Heroismus bis zum großartigen Opfertod durch die Maschinenpistole.“ Bernhard Speh, Leserbrief, in: Die Freiheit, Bad Kreuznach, 16.9.1960. Diese Lesart ist insofern für die Erforschung von Rezeptionsprozessen bemerkenswert, als hier einmal nicht Wunschdenken in einen Film hineinprojiziert wurde, sondern im Gegenteil ein klares Feindbild mutmaßen ließ, was der verhasste Regisseur wohl habe sagen wollen. Norbert Frei vertritt die These, dass der Vorwurf der Kollektivschuld wesentlich von den Deutschen selbst erfunden wurde, um ihn sodann beleidigt als überzogen und undifferenziert zurückzuweisen. Auch in diesem

Was die Kritiker in West und Ost freilich viel intensiver beschäftigte und sie fast ohne Ausnahme in die beiden nur allzu gut bekannten verfeindeten politischen Lager aufspaltete, war die Rahmenhandlung, mit der Staudte seine tragische Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg versehen hatte. Die titelgebende Kirmes findet nämlich 13 Jahre später – 1958 – statt, im gleichen Eifeldorf: Ein Karussellbetreiber verspätet sich. Während ein Loch für den Mittelpfeiler gegraben wird, amüsieren sich die Dorfbewohner bereits. Ein Schausteller kündigt an, man bekomme bei ihm „Abnormes und Enormes“ geboten, Herkules zum Beispiel, den „Mann mit den Zementmuskeln“. Musik ertönt von überall her, Fahrgestelle drehen sich, es wird getanzt, der Schießstand erfreut sich großer Beliebtheit. Hofbesitzer Mertens gewinnt an der Wurfbude eine Gans für seine Frau, und Bürgermeister Hölchert ergötzt sich im Spiegelkabinett an seinem eigenen Zerrbild. Da stoßen die Männer, die das letzte Karussell aufbauen, in der Grube erst auf einen alten Stahlhelm, dann auf ein verrostetes Maschinengewehr und schließlich auf ein menschliches Skelett: Der 1945 eilig verscharrte Deserteur Robert Mertens ist die nicht nur sprichwörtliche Leiche im Keller einer Bundesrepublik, in der man lieber die Vergnügungen des gegenwärtigen Wirtschaftswunders genießt als Konsequenzen aus einer schlimmen Vergangenheit zu ziehen.

Die sinnfälligen Bilder der Eingangssequenz kommen mit wenigen Worten aus und sind zudem sprechend montiert: Von der Schießbude mit ihrer blinkenden Leuchtanzeige („Preisschießen“) wechselt die Kamera zum Beispiel unvermittelt auf das ausgegrabene Gewehr, das etwas später von zwei Bundeswehroffizieren unter den Schaulustigen mit Kennerblick als „MP 12“ klassifiziert wird. Die Wiederbewaffnung ist überhaupt sehr präsent: „Kinder und Bundeswehrosoldaten“, so hört man, zahlen bei allen Jahrmarktattraktionen nur die Hälfte. Die Leiche soll hier schnell weg und wird erst einmal auf den nahe gelegenen Hof der Mertens getragen. In deren guter Stube entspinnt sich eine erhitzte Debatte, denn Frau Mertens will nicht wie der Bürgermeister, der Pfarrer, der Gastwirt und ihr Ehemann den Toten als unbekanntem Soldaten auf dem „Heldenfriedhof“ bestatten lassen. Sie will zugeben, dass es ihr Sohn Robert ist, und damit auch, dass dieser damals desertierte. Die Männer reden auf sie ein: Dann müsse sein Name von der Ehrentafel der fürs Vaterland Gefallenen entfernt werden, und wer wolle schon einen „Landesverräter“ in der Familie haben? Sie beschließen, die Vergangenheit „ruhen“ und sich nichts anmerken zu lassen, also wieder auf die Kirmes zu gehen. Hier nun setzt die lange Rückblende ein. Das geschieht nicht in abruptem Schnitt, sondern in einer ausgedehnten Überblendung: Die kurzzeitig Aufgeschreckten mischen sich unter das bunte Volk, das dem Rummelplatz zustrebt. Doch statt der Musik, die von dort herübertönt, sind aus dem Off plötzlich Marschritte zu hören. Auf der Mauer, die die Kirmesbesucher passieren, verschwinden das zeitgenössische Plakat mit Deutschland-Silhouette „3geteilt – niemals!“ sowie das Graffiti „Atomtod droht!“. (Abb. 1.) Stattdessen erscheint ein „Pst!“ an anderer Stelle, und ein einzelner Mann steht plötzlich vor dieser Mauer: der aufgebrachte Deserteur, der auf Kommando von seiner Einheit erschossen wird (Abb. 2), in eine Schlammputze fällt, und an dessen Leiche der

---

konkreten Fall ließe sich spekulieren, inwieweit imaginierten Vorwürfen ein latentes schlechtes Gewissen zugrunde lag; Norbert Frei, Von deutscher Erfindungskraft oder: Die Kollektivschuldthese in der Nachkriegszeit, in: Gary Smith (Hg.), Hannah Arendt Revisited: „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen, Frankfurt/Main 2000, S. 163–176.

Ortsgruppenleiter (es ist der Bürgermeister von 1958!) ein Schild lehnt „Weil ich den Führer verriet“.

Den Vorwurf, dass in der BRD alte Nazis wieder in hohe Ämter gelangt waren und die Vergangenheit verdrängt wurde, kannte man in Westdeutschland nur zu genau. Nicht allein Linke und kritische Intellektuelle im eigenen Land trugen ihn vor, er war vor allem das Kernstück der Kalten Kriegspropaganda der DDR. Während sich die ostdeutsche Presse also durch *Kirmes* einmal mehr in ihrem Feindbild bestätigt sah und den Film aus Westdeutschland als mutig lobte,<sup>56</sup> gingen dort viele Journalisten – geradezu reflexhaft, so scheint es – in Verteidigungshaltung für den eigenen Staat und damit auf Distanz zum Film. Mehrere Rezensenten ereiferten sich, dass dieser destruktive Tendenzfilm kein gutes Haar an der Bundesrepublik lasse. Staudte wolle offenbar die neue Wehrkraft untergraben, indem er den jungen Leuten einrede, dass Soldaten „keine Menschen“ bzw. Deserteure allemal die besseren wären<sup>57</sup> und man sich überhaupt schämen müsse, ein Deutscher zu sein. Wenn sie ihn gereizt aufforderten, doch auch einmal den SED-Staat kritisch unter die Lupe zu nehmen, oder aber süffisant mutmaßten, dass er sich dort niemals trauen würde, die Regierung anzugreifen,<sup>58</sup> so klingt daraus fast so etwas wie Neid angesichts des rigoroseren Umgangs mit Oppositionellen in der DDR oder doch zumindest das Gefühl, im eigenen Land denen gegenüber in der Minderheit zu sein, die Gesellschaftskritik auch noch goutierten.<sup>59</sup> Wenn „Herr Staudte“ die Sache so sehe, meinte eine Rezensentin zum Beispiel, sei es für ihn „unehrenhaft“, in „diesem westdeutschen Lager [sic!] zu bleiben“.<sup>60</sup> Ein anderer regte eine „gründliche[ ] Überprüfung“ des Regisseurs im Rahmen der „gottlob“ vorhandenen gesetzlichen Möglichkeiten an.<sup>61</sup> Und gleich mehrfach wurde behauptet, Staudte sei aus der DDR

56 Rosemarie Rehan etwa bescheinigte Staudte „Mannesmut vor Ministerthronen und Künstlermut vor dem Boykott einer gekauften Presse“, *Wochenpost*, 16.7.60

57 Dieser (meist falsch zitierte) Ausspruch des Deserteurs wurde bezeichnenderweise regelmäßig aus dem Zusammenhang gerissen: Robert gesteht seiner Mutter, dass er an der mutwilligen Ermordung von Frauen und Kindern beteiligt war und dass solche Kriegsverbrechen nicht selten vorkämen. Er versinkt in bösen Erinnerungen und sagt dann verzweifelt „... das sind keine Menschen“. Nur sehr wenige Filmgesprächen erwähnen Verletzungen des Kriegsrechts. Die meisten in BRD wie DDR behaupteten schlicht, Robert habe nicht mehr mitmachen und „übrigbleiben“ wollen, sei dem sinnlosen Morden oder verlorenen Krieg davongelaufen. In dieser Wahrnehmung wurde die Aussage über marodierende, brandschatzende und mordende Soldaten zu einer allgemeinen Feststellung über Soldaten schlechthin, die als solche offenbar in mehreren Vorstellungen Szenenapplaus erntete. *Schweinfurter Tagblatt*, 6.7.1960; *FAZ*, 7.7.1960.

58 *Der Tag*, 5.7.60; *Schweinfurter Tagblatt*, 6.7.60; *Deutsche Tagespost*, Würzburg, 2.9.60; *Die Freiheit*, Bad Kreuznach, 16.9.60;

59 So begann eine weitere erboste Rezension mit dem Satz: „Daß keine Lüge, keine Verleumdung der Bundesrepublik zu schmutzig oder zu absurd sein kann, um bei uns begeistert aufgenommen zu werden, ist wieder einmal am Beispiel eines Films deutlich geworden.“ *Passauer Neue Presse*, 27.1.1961. Des Weiteren finden sich in der rechten Presse altbekannte Seitenhiebe gegen („zersetzende“) Intellektuelle sowie Verbitterung darüber, dass Filme wie die von Staudte in der BRD auch noch Preise und Prädikate erhielten.

60 *Deutsche Tagespost*, 2.9.1960.

61 *Passauer Neue Presse*, 27.1.1961.

in den Westen gekommen, um damit den Verdacht nahe zu legen, er fungiere in diesem Kalten Krieg als ein „trojanisches Pferd“ der Gegenseite.<sup>62</sup>

Sehr viel zahlreicher als solche Schmähungen waren in der westdeutschen Presse allerdings abwägende Besprechungen von *Kirmes*, die regelmäßig die Absicht des Regisseurs guthießen, dann jedoch die Ausführung bemängelten. Nun sind allerdings die vermeintlich allein ästhetischen Vorbehalte von politischen Einwänden kaum zu trennen, etwa wenn weltanschauliche Äußerungen der Figuren als plakativ und die ganze Geschichte als allzu konstruiert abgetan wurde.<sup>63</sup> Ebenso galt Ortsgruppenleiter Hölchert nicht nur den meisten Rezensenten als deplizierte Karikatur in einem ansonsten realistischen Film, etliche bezweifelten darüber hinaus die Möglichkeit seiner ungebrochenen Karriere.<sup>64</sup> Dabei behaupteten etliche Kritiker (und das zum Teil durchaus glaubwürdig), solche – wie sie es sahen – Grobheiten und Überzeichnungen des Films gerade deshalb zu bedauern, weil sie Staudtes politischem Anliegen eine breite Wirkung wünschten. Ob sie wollten oder nicht, enthielten ihre Bedenken für Kinobetreiber allerdings die Warnung, sich mit einem solchen Film ein „Kassengift“ einzuhandeln.

Für die DDR-Presse, die fast ebenso ausführlich über die *Kirmes*-Rezeption in Westdeutschland berichtete wie über den Film selbst, waren die wütenden Verrisse und die sachlich vorgetragenen Einwände freilich bloß zwei unterschiedliche Strategien mit dem gleichen Ziel, nämlich: gegen Staudte zu hetzen und Aha-Erlebnisse des Publikums zu verhindern.<sup>65</sup> Verschwörungstheoretisch wurde argumentiert, die Bundesregierung könne aus Rücksicht auf das Ausland diesen für sie höchst unbequemen Film schlecht verbieten, daher springe ihr die „gekaufte“ Presse bei. Es spreche nur für die Raffinesse westdeutscher Filmjournalisten, wenn sie die wahren, d.h. politischen Gründe ihres Unmuts verschwiegen und zum Schein die künstlerische Form bemängelten, was in martialischer Sprache mal als Schießen „aus dem Hinterhalt“, mal als „die feinere, psychologisch wirksamere Methode der ästhetisierenden Vernichtung“ bezeichnet wurde.<sup>66</sup> Allen ostdeutschen Rezensenten galt *Kirmes* trotz der relativ kurzen Rahmenhandlung als „Gegenwartsfilm“,<sup>67</sup> und dass er in der

---

62 Offen ausgesprochen findet sich diese Verdächtigung in: Neue Zürcher Zeitung, 2.12.1960.

63 Etwa in: Die Welt, 4.7.1960; Telegraf, 5.7.1960; Annener Zeitung, 5.7.1960; Bonner Rundschau, 6.7.1960; FAZ, 7.7.1960; SZ, 7.7.1960; Echo der Zeit, 10.7.1960; Filmkritik, 1960, Nr. 8 (August); Weser-Kurier, 19.8.1960; Hamburger Echo, 26.8.1960; Der Abend, 20.10.1960.

64 Nicht einmal konservative Zeitungen konnten 1960/61 bestreiten, dass Nazis in der BRD mitunter noch oder schon wieder auf einflussreichen Posten saßen. Dies wurde jedoch als unglückliche Entgleisung dargestellt, nicht als symptomatisch. So bestritt auch im Fall der Hölchert-Figur niemand, dass generell ein Ortsgruppenleiter in Nachkriegsdeutschland ein leitendes politisches Amt erlangen konnte. Der Einwand richtete sich gegen die konkrete Fiktion, wonach ausgerechnet ein solcher Fiesling, der den Pfarrer vor den Ohren der Gemeinde hatte foltern lassen, in einem katholischen Dorf wieder zum Bürgermeister gewählt worden war. Eine Verteidigung des Falls gleichsam als Parabel findet sich indes in: Vorwärts, 15.7.1960; Die Andere Zeitung, 1960, Nr. 35; General-Anzeiger, Duisburg, 30.8.1960.

65 DDR-Rezensionen aus der Zeit der Berlinale verzeichneten Szenenapplaus der Zuschauer und schlussfolgerten, dass das Publikum der BRD – im Gegensatz zur „adenauer-hörigen Frontstadtpresse“ – den Film sehr wohl „richtig“ verstehe und zu schätzen wisse. ND, 4.7.1960; Wochenpost, 16.7.1960.

66 Wochenpost, 16.7.1960; Deutsche Filmkunst, Oktober 1960; ähnlich auch: Zeit im Bild, August 1960.

67 Junge Welt, 30.12.1960.

BRD so selten uneingeschränkt gelobt wurde, verriet in ihren Augen nur, wie sehr man sich von seiner Kritik an den dortigen Verhältnissen getroffen fühlte. Die Tatsache, dass er erst gut drei Jahre nach seiner Westberliner Uraufführung in den Kinos der DDR anlief, wurde oftmals mit der Bemerkung gekontert, er sei aktueller denn je, da „der militaristisch-revanchistische Ungeist“ seitdem in der Bundesrepublik noch zugenommen habe.<sup>68</sup> Dort saßen Faschisten nicht nur auf Regierungssesseln, dort marschierte die Bundeswehr „als Nachfolger der Naziwehrmacht“,<sup>69</sup> dort liebäugelte man mit Atomwaffen, und dort betrachtete man Deserteure schon wieder als Landesverräter. Über der Selbstgewissheit, in der antifaschistischen DDR die NS-Vergangenheit erfolgreich bewältigt zu haben, fiel offenbar gar nicht auf, dass Fahnenflucht kein spezifisch nationalsozialistisches Delikt und auch die eigene Regierung keineswegs geneigt war, „Deserteure aus Hitlers Armee“ zu rehabilitieren oder gar ihre Angehörigen zu entschädigen.<sup>70</sup>

Es spricht für eine gesteigerte, angespannte Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit während des Kalten Krieges, dass die Rezensenten oft Details aus *Kirmes* anführten, die heutigen Filmbeobachtern leicht entgehen oder deren damaliger Reizwert zumindest nicht mehr unmittelbar ins Auge sticht. So erwähnten die Kritiken in der DDR fast alle, dass die einst hitlergläubige Lehrerin in der Bundesrepublik immer noch Kinder erziehen dürfe. Diese Nebenfigur ist in der Rahmenhandlung nur in der letzten Filmminute noch einmal kurz zu sehen, wie sie Kinder zum inzwischen aufgebauten Karussell begleitet. Die Kamera fährt dann auf dem Karussell mit und zeigt die umstehenden Dorfbewohner unscharf als rasch vorbeiziehende Zuschauer. In Westdeutschland fand die immer noch tätige Lehrerin so gut wie nie Erwähnung.<sup>71</sup> Dagegen erregten hier vor allem die allerersten Filmbilder die Gemüter. Da radelt ein Mann von einem Anschlagbrett zum nächsten, um Zettel mit der Aufschrift „Kirmes“ anzubringen. Etliche Kritiker reagierten pikiert und befanden es für grobschlächtig, dass die Ankündigung des Rummels erst achtlos über eine Werbung für „Unser Heer“ geklebt wird und auf einer zweiten Wand genau zwischen einem Film- und einem CDU-Plakat seinen Platz findet. Bei dem angezeigten Film handelt es sich um den französischen Agenten-Schocker *Der Gorilla schlägt zu*, und das alte Wahlplakat zeigt das Konterfei von Kanzler Adenauer, unterschrieben mit dem Versprechen „Keine Experimente“. Im Film-Treatment hatte Staudte für die erste Einstellung noch notiert:

„Es müssen Wahlen gewesen sein, in letzter Zeit. Das greise Gesicht des Kanzlers, der Wahlslogan der SPD und die Forderungen und Versprechungen der anderen bürgerlichen Parteien zeugen von jüngst vergangener Schlacht um die Gunst der Wähler. Ein Kinoplakat kündigt ein amerikanisches Gangsterdrama an. Nur für eiserne Nerven. Maul- und Klauenseuche und Atomplakat. Coca-Cola, Fussball-Toto und

68 So z.B. in: Mitteldeutsche Neueste Nachrichten, Halle, 8.3.1964.

69 Wochenpost, 16.7.1960.

70 In der DDR erlangte kaum jemand die Anerkennung als ‚Opfer des Faschismus‘, der zuvor von einem deutschen Kriegsgericht verurteilt worden war. Die Rehabilitierung der Deserteure aus der NS-Zeit erfolgte nicht vor dem 17. Mai 2002.

71 D.h. nur in einer einzigen von 92 mir bekannten Filmkritiken, nämlich: Die Andere Zeitung, 1960, Nr. 35. Dass DDR-Rezensenten die kurze Einstellung so viel häufiger registrierten, mag allerdings auch am Progress-Pressematerial liegen, das auf den Sachverhalt hinwies.

die Einziehung der Jahrgänge für die Bundeswehr werden von der gleitenden Kamera flüchtig erfasst und erzählen so ein Stück deutscher Gegenwart in diesem Dorf der Eifel. Ein leimtriefender Pinsel streicht über Wahlplakat und Atomwarnung. Das Letzte ist auch hier immer das Wichtigste.“<sup>72</sup>

Von den geplanten diversen Wahlplakaten blieb im realisierten Film nur das der 1957 siegreichen CDU übrig, aus der Coca-Cola- wurde Triumph-Korsagen-Werbung und aus dem amerikanischen Gangsterdrama ein französischer Actionfilm.<sup>73</sup> (Abb. 3) Nun überließ Staudte in seinen Filmen sicherlich wenig dem Zufall. Doch ob der einzelne Zuschauer in diesen visuellen Zitaten und ihrer Kombination schlichtes Zeitkolorit, einen etwas melancholischen Kommentar zum sich etablierenden Massengeschmack oder einen Seitenhieb auf die mit Beständigkeit werbende CDU entdecken wollte, blieb letztlich jedem selbst überlassen. Am meisten provozierte offenbar das Plakat *Der Gorilla schlägt zu*<sup>74</sup> bzw. das Filmplakat in unmittelbarer Nähe zum Adenauerplakat. Vielleicht witterte man einen ironischen Kommentar zum kürzlich mit absoluter Mehrheit wiedergewählten Kanzler. Oder schon der Name ‚Gorilla‘ erschien in dieser Umgebung als Sakrileg, „erinnerte“ sich ein besonders aufgebrachter Kritiker doch, an Stelle von Kopf und vorgereckter Faust des Protagonisten auf dem Plakat einen „riesige[n] Affenschädel“ gesehen zu haben.<sup>75</sup> Solche eigenmächtigen Umdichtungen finden sich immer wieder und machen es mitunter schwierig zu entscheiden, ob ein Rezensent den Film überhaupt selbst gesehen hat.<sup>76</sup> Sie illustrieren indes anschaulich Wünsche und Befürchtungen des zeitgenössischen Publikums.

72 Kirmes. Treatment von Wolfgang Staudte, hier: S. 1. Staudte-Nachlass FMD. Ein Drehbuch konnte ich bislang nicht einsehen.

73 *Der Gorilla schlägt zu* (*La Valse du Gorille*, F 1959, Regie Bernard Borderie) handelt von der Jagd ost- und westeuropäischer Geheimagenten auf die Erfindung eines deutschen Professors, mit deren Hilfe der Weltraum beherrscht werden kann. Der Reißer endet mit der Pointe, dass – als die Franzosen die Erfindung endlich in ihren Besitz bringen können – die Deutschen sie bereits an die NATO verkauft haben. Auf dem gleichen Anschlagbrett sind außerdem Reste eines Plakats für den amerikanischen Western *Garten des Bösen* (1954) zu erkennen. Zu beiden Filmen vgl. die Einträge in: Lexikon des internationalen Films, hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Neuausgabe Reinbek bei Hamburg 1995, Bd. G-H, S. 2108 und S. 1841f.

74 Der Filmtitel wird in zahlreichen Rezensionen wiedergegeben, oft falsch, etwa als „Der Gorilla greift an“ oder „Der Gorilla läßt schön grüßen“. Während der erste Titel den echten lediglich ungenau wiedergibt, handelt es sich beim zweiten um eine Verwechslung mit dem prominenteren *Gorilla*-Erstling von 1958, in dem allerdings die ost-westliche Systemkonkurrenz von geringerer Bedeutung ist. Bekannt wurde dieser Film vor allem durch Lino Ventura in der Rolle des verletzlichen Draufgängers Géo Paquet alias Der Gorilla. Da Ventura für eine Serienauswertung nicht zur Verfügung stand, übernahm Roger Hanin die Rolle des Agenten, jedoch nur für zwei weniger erfolgreiche Folgen. Horst Schäfer/Wolfgang Schwarzer, *Top secret. Agenten- und Spionagefilme – Personen, Affären, Skandale*, Berlin 1998, S. 34f.

75 Schweinfurter Tagblatt, 6.7.1960.

76 So meinte ein westdeutscher Filmbefürworter, ein „Düsenjäger-Karussell“ gesehen zu haben, die VVN verpasste Hölchert eine CDU-Mitgliedschaft, und in der DDR schien es einem Rezensenten naheliegend, dass die Lehrerin in ihrem Klassenraum „nur die Führerbilder über dem Katheder ausgewechselt“ hatte. Schwäbische Donau-Zeitung, 8.7.1960; Die Tat (hg. vom Rat der VVN), Frankfurt/M., 24.9.1960; Junge Welt, 30.12.1960.

## Begrenzte Spielräume

Staudte konnte zwar für einige Aufregung unter den Kalten Kriegern sorgen und den einen oder anderen filmpolitischen Skandal in der Bundesrepublik provozieren. Das aufnahmebereite gesamtdeutsche Publikum für seine Appelle zur selbstkritischen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, das er sich wünschte und durch seine Filme gerne konstituiert hätte, fand er jedoch während des Kalten Krieges nicht. Weder kamen seine Filme zur gleichen Zeit und in identischer Schnittfassung in Kinos der Bundesrepublik und der DDR, noch konnten zumindest die professionellen Kritiker bei ihrer Wahrnehmung und Interpretation seiner Filme von der Konkurrenz der Systeme absehen. Staudtes Seitenhiebe auf eine Verdrängung der Vergangenheit bzw. ihr unbehelligtes Fortleben mobilisierten voreiligen Beifall auf der einen und reflexartige Zurückweisung auf der anderen Seite. So wurde zumindest in der Presse kaum je diskutiert, was diese Filme über die Effekte von Geltungssucht, Herzlosigkeit, mangelnder Zivilcourage und Angst offenbarten und wie politische Verhältnisse beschaffen sein müssten, damit solche Eigenschaften das menschliche Miteinander nicht dominierten. Stattdessen wurde der Regisseur einem der verfeindeten politischen Lager zugeschlagen oder aufgefordert, sich doch bitteschön deutlicher zu erklären, welchem er sich denn nun zugehörig fühle. So schrieb etwa Joe Hembus 1961 in seinem Rundumschlag gegen den deutschen Nachkriegsfilm über Wolfgang Staudte:

„Er macht es den Propagandisten im Osten leicht, ihn als Kronzeugen von Propaganda-Kampagnen gegen die Bundesrepublik zu benutzen, indem er nichts dagegen unternimmt, daß seine Filme im Osten mit der selbstverständlichen Unterstellung gezeigt werden, daß Staudte gegen den westlichen Teil seines Vaterlandes sehr viel, gegen den östlich hingegen gar nichts einzuwenden hat; oder indem er sich in ost-deutschen und sehr linken westdeutschen Zeitungen als Opfer westlicher Boykott- und Verleumdungs-Offensiven feiern läßt, ohne jemals ein klärendes Wort zu sprechen.“

Wie er sich so ein „klärendes Wort“ vorstellte, illustrierte Hembus an einigen westdeutschen Literaten. Sie hätten kürzlich auf einem in der DDR stattfindenden Schriftstellerkongress unaufgefordert klargestellt, dass sie es trotz der Schwächen des „Freien Westens“ vorzögen, eben dort zu arbeiten und dessen relative Freiheit zu nutzen. Gerade weil sie darin eine Überlegenheit der Bundesrepublik erkannten, hätten sie es sich verboten, ihre kritischen Anmerkungen zum Westen im Osten als „wohlfeiles und dazu noch ‚authentisches‘ Kanonenfutter verpulvert zu sehen“.<sup>77</sup> Die Blockkonfrontation schien ein klares öffentliches Bekenntnis zum einen und gegen den anderen deutschen Staat erforderlich zu machen. Aus der Tatsache, dass Staudte Missstände der Gesellschaft, in der er aufgrund eigener Entscheidung lebte, anprangerte und damit demonstrativ ein demokratisches Grundrecht der Bundesrepublik für sich in Anspruch nahm, zogen Kalte Krieger auf beiden Seiten übereinstimmend – wenn auch in gewohnt gegensätzlicher Beurteilung – den

---

77 Joe Hembus, *Der deutsche Film kann nicht besser sein*, Bremen 1961, S. 56.

Schluss, er halte die DDR wohl für das bessere Deutschland. Mit vereinten Kräften sorgten sie so dafür, dass ein Aussteigen aus ihrem Lagerdenken kaum möglich war.

Dartüber, wie erfolgreich sie das gesamte Kinopublikum in diese starre Konfrontationshaltung zwangen, können abschließend nur einige begründete Spekulationen angestellt werden. Sicher ist, dass die Filmproduktionsfirmen in der BRD ab 1950 den für sie zuvor lukrativen Filmaustausch mit der SBZ/DDR nicht länger zu retten versuchten, da eine wachsende Zahl von westdeutschen Kinogängern DEFA-Filme offenbar ablehnte, allein weil es Filme der DEFA waren.<sup>78</sup> Einen Film zu mögen, der im anderen deutschen Staat gut angekommen war, wurde anscheinend immer schwieriger – insbesondere, wenn man sein Urteil veröffentlichten wollte. Wilfried Berghahn benannte das Dilemma 1952, nachdem er in kleinem Kreis den in der BRD offiziell nicht genehmigten *Untertan* gesehen hatte und diesen als „ein filmisches Meisterwerk“ befand:

„Das ist gewiß eine höchst anstößige und wenig dankbare Feststellung, denn sie wird zu Unbehagen bei den kulturellen Kreuzfahrern führen, Entrüstung im nationalen Lager provozieren und im Ostberliner Propagandaministerium Beifall finden. Eine schiefe Situation!“

Berghahn indes kam zu dem Schluss: „Man muß das in Kauf nehmen.“<sup>79</sup> Im Fall des *Untertan* war es schließlich gerade das langjährige Einfuhrverbot der Bonner Regierung, das so viel Unmut wie Neugier auf den vorenthaltenen Film erzeugte, dass bei dessen Anlaufen in der Bundesrepublik der Publikumsandrang beträchtlich war. Und es scheint fraglich, ob diese Zuschauer alle brav der zu Beginn eingeblendeten Anweisung folgten, den Negativhelden als Ausnahmecharakter zu lesen. Vieles spricht dafür, dass Rezeption so einfach nicht gelenkt werden kann. Wenn westdeutsche Kritiker etwa glaubten, man habe im Osten aus *Rosen für den Staatsanwalt* eine Art Selbstreinigungsszene der bundesrepublikanischen Justiz herausgeschnitten, die es nie gegeben hat, so offenbart dies ihren unerschütterlichen Glauben an eben einen solchen Willen zur Selbstreinigung, ganz unabhängig davon, was sie im Film gesehen oder nicht gesehen hatten. Wer sich bei diesem Film dagegen auf die Gesetze des satirischen Genres einließ, wird vor allem ein Gefühl der Schadenfreude und der Überlegenheit gegenüber demjenigen entwickelt haben, der sich da auf der Leinwand unfreiwillig selbst zu Fall bringt. Ob man allerdings glaubte, dass so ein Jurist in der bundesdeutschen Wirklichkeit von seinen Kollegen nach Möglichkeit enttarnt oder aber geduldet bzw. sogar gedeckt wurde, hing wiederum sicher nicht vom Betrachten dieses (oder irgend eines anderen) Spielfilms ab. In einem eher zur Identifikation einladenden, weil weitgehend realistisch inszenierten Film wie *Kirmes* hingegen wird die Rezeption des einzelnen Zuschauers stärker davon geprägt gewesen sein, inwieweit er oder sie sich und andere im Film wiedererkannte. Für diejenigen, die im Kinosaal damit beschäftigt waren, sich in fiktive Figuren und ihre Handlungsoptionen während der NS-Zeit hineinzudenken, mag der ansonsten allgegenwärtige Kalte Krieg durchaus einmal in den Hintergrund getreten sein.

78 Stettner, S. 154.

79 Wilfried Berghahn, *Deutschenspiegel für Ost und West*, in: *Frankfurter Hefte*, Jg. 1952, Nr. 9 (September).