

Christoph Classen

Antikommunismus in Film und Fernsehen der frühen Bundesrepublik

Der Kalte Krieg war nicht nur eine Konfrontation zwischen zwei internationalen Blöcken unter Führung der beiden Hegemonialmächte USA und Sowjetunion, sondern die ideologischen Risse gingen auch durch die jeweiligen Blöcke selbst. Nicht selten spalteten sie die national verfassten Gesellschaften tief und nachhaltig. Vielleicht am prägnantesten ist dies im Falle der USA, wo sich die Bezeichnung ‚McCarthy-Ära‘ für die antikommunistischen Stimmungen und pogromartigen Aktivitäten gegen vermeintliche Kommunisten zu Beginn der 1950er Jahre eingebürgert hat¹. Schon vor Jahren hat der britische Historiker Patrick Major mit seinem Buch über die KPD in der Bundesrepublik gezeigt, dass sich diese gesellschaftsgeschichtliche Dimension des Kalten Krieges auch in der Bundesrepublik zeigen lässt; auch hier fand eine Art ‚Kalter Bürgerkrieg‘ statt, wobei die ‚Fronten‘ keineswegs einfach bipolar strukturiert waren. Vielmehr stritten sich Linke verschiedener Couleur, Liberale und Konservative, Neutralisten und Anhänger der Westbindung und versuchten in teilweise wechselnden Konstellationen und Bündnissen die Bevölkerung für ihre jeweilige Sicht zu mobilisieren².

Gerade eine solche Perspektive kommt nicht ohne die Analyse der Massenmedien und ihrer Inhalte aus. Denn sie stellen eine zentrale Quelle dieser gesellschaftlichen Auseinandersetzungen dar, die sich dafür eignet, die zeitgenössischen Mentalitäten und Befindlichkeiten zu rekonstruieren. Hier verknüpften sich lebensweltliche und politische Normen, und dies häufig durchaus subkutan: Wenn in den Medien beispielsweise Themen wie Geschlechterrollen oder Religion, Bildung oder gesellschaftliche Normen verhandelt wurden, dann beinhaltete das im Kalten Krieg implizit (und nicht selten auch explizit) ein Statement gegenüber dem als antagonistisch empfundenen Gesellschaftsentwurf³. Die Medien waren dabei freilich stets mehr als ein ‚Spiegel‘ der allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Diskurse und auch keinesfalls lediglich Objekte politischer Einflussnahme. Vielmehr müssen sie nicht zuletzt selbst als Akteure und Protagonisten dieser innergesellschaftlichen Konflikte in den Blick genommen werden.

Der Hinweis auf die Relevanz eines mediengeschichtlichen Zugriffs beinhaltet allerdings nicht, dass man damit vor einer einfachen Aufgabe stünde. Das liegt zum einen am Thema selbst, denn der Begriff ‚Antikommunismus‘ muss zumindest dann Fragen aufwerfen, wenn damit eine analytische Kategorie umschrieben sein soll, die geeignet ist, den Gegenstand retrospektiv mit hinreichender Trennschärfe zu erfassen. Eben das erscheint schwierig, denn fast zwangsläufig drängt sich die Frage auf, wann etwas als ‚antikommunistisch‘ gelten kann und wann nicht. Sollen darunter nur mehr oder minder grobschlächtige Propaganda gegen kommunistische Ideen und Regime

¹ Vgl. Mergel, „The Enemy in Our Midst“.

² Major, The Death of the KPD.

³ Lindenberger, Einleitung, in: Ders., Massenmedien, S. 9–23.

gefasst werden, oder auch subtilere und implizite Formen politisch-normativer Bekennnisse? Beides geht zudem nicht selten nahtlos ineinander über. Aus historisch-wissenschaftlicher Perspektive krankt der Begriff daran, dass er als politischer Programmabegriff ziemlich unterschiedliche historische Phänomene bündelt und dabei selbst normativ aufgeladen ist. Eine Tendenz zur De-Historisierung ist unübersehbar⁴. Er mag damit zwar ideen-, begriffs- oder diskursgeschichtlichen Annäherungen zugänglich sein, eignet sich aber allenfalls bedingt zur Bestimmung eines klar umris senen Gegenstandes⁵.

Vor allem in der US-amerikanischen Forschung ist schon früh der Weg einer weiter gefassten politischen Kulturforschung beschritten worden, die der Frage nachgeht, inwieweit man für die Vereinigten Staaten insbesondere für die ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte von einer ‚Cold War Culture‘ sprechen kann, also einer dominierenden Prägekraft des Konflikts, der nahezu alle Lebensbereiche erfasst habe⁶. ‚Antikommunismus‘ in seinen unterschiedlichen Ausprägungen ist demnach nur eine Chiffre innerhalb einer grundlegend durch den Systemkonflikt geprägten politischen Kultur. Jüngst ist dieses Konzept und die damit verbundene Frage auch auf den europäischen Kontext übertragen worden⁷. Doch so überzeugend diese Weitung der Perspektive prinzipiell ist, so wenig ist sie hier geeignet, den Gegenstand überschaubarer und handhabbarer zu machen. Dass darüber hinaus die Forschungslage als überaus fragmentarisch charakterisiert werden muss, erleichtert die Sache nicht. Zwar finden sich in der Literatur diverse verstreute Hinweise auf antikommunistische Tendenzen in den Medien der frühen Bundesrepublik, aber eine Darstellung, die dem systematisch nachginge, sucht man bisher vergebens.

Vor diesem Hintergrund können die folgenden Ausführungen zwangsläufig nicht den Charakter einer Überblicksdarstellung beanspruchen. Vielmehr stellen sie den Versuch dar, anhand der visuellen Medien Film und Fernsehen exemplarisch zwei Schlaglichter auf das Thema zu setzen. In einem ersten Zugriff wird dabei die Thematik der DDR im Film der frühen Bundesrepublik analysiert. Dies schließt Versuche der staatlichen Einflussnahme auf die Filmwirtschaft sowie der Zensur von Filmen aus der DDR ein. Der zweite Teil ist dem seinerzeit noch jungen, aufstrebenden Medium Fernsehen gewidmet. Hier werden in einer Fallstudie zwei fiktionale Agentenserien des ZDF in den 1960er Jahren auf die dort verbreiteten Darstellungen des Kalten Krieges und die impliziten Normen und Deutungsmuster untersucht⁸. Abschließend werden die Ergebnisse dieser Analysen auf die politische Kultur der frühen Bundesrepublik bezogen. Was lässt sich anhand der medialen Darstellungen und der staatlichen Praxen über die Persistenz und den Wandel von Deutungsmustern

⁴ Daran kranken bisherige Überblicksdarstellungen zum Thema. Vgl. Körner, Die rote Gefahr; Wippermann, Heilige Hetzjagd.

⁵ In diesem Sinne jetzt auch Faulenbach, Erscheinungsformen des „Antikommunismus“.

⁶ Vgl. zuletzt Field, American Cold War Culture.

⁷ Lindenberger, Cold War Cultures.

⁸ Außen vor bleibt dabei unter anderem der gesamte Bereich der politischen Publizistik. Ertragreich wäre hier unter anderem eine Untersuchung zum RIAS Berlin als deutsch-amerikanische Radiostation im ‚Brennpunkt‘ des Kalten Krieges, die bisher nur partiell geleistet worden ist. Vgl. für die Frühzeit: Galle, RIAS Berlin und Berliner Rundfunk 1945–1949; Schlosser, Creating an ‚Atmosphere of Objectivity‘.

sowie über das Selbstverständnis und die Vergemeinschaftungspraxen in der frühen Bundesrepublik aussagen?

I. Antikommunismus im Film

Explizite Auseinandersetzungen mit der DDR oder gar mit der kommunistischen Ideologie finden sich im bundesdeutschen Nachkriegsspielfilm relativ selten. 1960 monierte der bekannte Kritiker Friedrich Luft bezogen auf die deutsche Teilung: „Der Film sieht weg, wo es um das wichtigste geht. Er röhrt das Grundthema der deutschen Gegenwart nicht an. Es ist, als läge ein Tabu über diesem ganzen Bereich. Seit der Spaltung sind, sage und schreibe, ganze drei Filme gemacht worden, in die das Thema hineinspielt“⁹. Das war zwar, was die Zahl der Filme anging, leicht untertrieben und hatte gewiss auch nichts mit einem Tabu zu tun, traf aber in der Tendenz zweifellos zu. Eher folgte der bundesdeutsche Spielfilm der 1950er Jahre der allgemeinen gesellschaftlichen Abwendung von der Politik, und dies aus unterschiedlichen Gründen: Einerseits entsprach dies einer gesellschaftlichen Grundstimmung, die man als Reaktion auf die Strapazen des Nachkriegsalltags sowie auf die schlechten Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus deuten kann. Diese verbreitete Tendenz zum Eskapismus konnten die Filmproduzenten nicht ignorieren, wenn sie kommerziell erfolgreich sein wollten. Erschwerend kam hinzu, dass die Maßnahmen der Alliierten im Bereich der Filmwirtschaft die Entstehung einer unabhängigen, kapitalstarken Branche *de facto* verhindert hatten. Die Folge waren einerseits geringe Risikobereitschaft und Rückgriff auf ‚Bewährtes‘ (in personeller wie ästhetischer Hinsicht), zum anderen eine vergleichsweise große staatliche Abhängigkeit der kleinen, unterkapitalisierten Firmen¹⁰. Schließlich bargen gerade politische Themen ein schwer kalkulierbares Risiko, Opfer von Auflagen, wenn nicht Verboden durch die ‚Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft‘ (FSK) oder durch staatliche Stellen zu werden¹¹. All dies wirkte sich mehr oder minder direkt auf die Filmproduktion aus und trug dazu bei, dass explizite Auseinandersetzungen mit zeitgenössischer Politik – und damit auch mit dem Kommunismus – im Kino der 1950er Jahre nur ausnahmsweise ihren Platz hatten¹².

Die Reserviertheit der Branche gegenüber diesem Thema zeigt sich nicht zuletzt darin, dass diese Ausnahmen zunächst durchweg von Außenseitern stammten. Allen voran ist hier der Maler und Schriftsteller Gerhard T. Buchholz zu nennen, der sich selbst offen zu seiner antikommunistischen Motivation bekannte und mit seinen Fil-

⁹ Zitiert nach Aurich, Geteilter Himmel, S. 31.

¹⁰ Vgl. Kahlenberg, Film, S. 472ff.; Hickethier, Kino der fünfziger Jahre.

¹¹ Dies bewies besonders der Fall des Kompilationsfilms ‚Bis fünf nach Zwölf‘ (BRD 1953, Regie: Richard v. Schenk), der anhand von Wochenschau- und privat gedrehtem Material den Aufstieg und Fall des Nationalsozialismus behandelte. Er war auf Betreiben von Bundeskanzler Adenauer kurzzeitig bundesweit verboten; vgl. Euchner, Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung, S. 353–357; Buchloh, Zensur, S. 265–286.

¹² Auch Irmgard Wilharm konstatiert die auffällige Absenz des Antikommunismus im bundesdeutschen Spielfilm und führt diese zu Recht zuvorderst auf ökonomisches Kalkül zurück; vgl. dies., Filmwirtschaft, S. 272.



Abb. 1: „Weg ohne Umkehr“ (1953): Der sowjetische Ingenieur Michael (Ivan Desny) und seine deutsche Freundin Anna (Ruth Niehaus) auf der Flucht vor der sowjetischen Geheimpolizei.

men eine Wiedervereinigung Deutschlands unter freiheitlichen Vorzeichen befördern wollte¹³. Zu Beginn der 1950er Jahre brachte er zwei Filme heraus, die die Flucht aus der DDR zum Thema hatten: „Postlagernd Turteltaube“¹⁴ und „Weg ohne Umkehr“¹⁵. Zur Realisierung seiner Filme gründete Buchholz eine eigene Produktionsfirma, die er „Occident-Film Produktion“ nannte, ein Name, der sich kaum zufällig auf den zeitgenössischen konservativen „Abendland“-Diskurs bezog¹⁶.

Auffällig ist, dass es sich in beiden Fällen um „Wandlungs“-Erzählungen handelte, also die Geschichte von überzeugten Kommunisten, die sich aufgrund schlechter Erfahrungen vom Sozialismus abgewandt haben und schließlich in den Westen geflohen sind. Im Falle von „Weg ohne Umkehr“ betraf dies einen ehemaligen Offizier der Ro-

¹³ Vgl. Komödie gegen die Angst, in: Der Spiegel (1952) 24, S. 30–31. Buchholz (1898–1970), der ab 1937 als Drehbuchautor tätig war und unter anderem an dem Drehbuch des antisemitischen Ufa-Streifens „Die Rothschilds“ (D 1940, Regie: Erich Waschneck) beteiligt war, wurden vom „Spiegel“ enge Beziehungen zum gesamtdeutschen Ministerium (BMG) nachgesagt; gleichwohl wurden seine Filme anscheinend vom Bund nicht direkt finanziell gefördert. Vgl. ebenda sowie: Gesinnungs-Prüfung, in: Der Spiegel (1951) 33, S. 7–10.

¹⁴ BRD 1952, Regie: Gerhard T. Buchholz.

¹⁵ BRD 1953, Regie: Victor Vicas.

¹⁶ Vgl. dazu Schildt, Zwischen Abendland und Amerika.

ten Armee, der acht Jahre nach der Schlacht um Berlin als Ingenieur nach Ost-Berlin zurückkehrt. Ihm kommen bald Zweifel an den politischen Entscheidungen der Partei. Nach dem Selbstmord eines befreundeten Ingenieurs beschließt er, mit seiner Geliebten in den Westteil der Stadt zu fliehen. Auch dort sind die beiden freilich vor den Nachstellungen durch den sowjetischen Geheimdienst nicht sicher.

Sehr viel weiter hergeholt ist die Wandlungsgeschichte bei dem ein Jahr zuvor entstandenen Streifen ‚Unternehmen Turteltaube‘, bei dem Buchholz nicht nur als Drehbuchautor und Produzent, sondern auch selbst als Regisseur tätig wurde. Hier wettet ein vom Kommunismus überzeugter Richter mit seiner im Westen lebenden Schwester, dass die Bürger im Osten ein kaum zu erschütterndes Vertrauen in das Rechtssystem ihres Staates hätten. Um den Beweis anzutreten, lässt er allen Parteien seines Mietshauses anonym eine kryptische Aufforderung zukommen: Man solle sofort in den Westen fliehen, alles sei herausgekommen. Niemand werde darauf reagieren, so der überzeugte Kommunist. Natürlich kommt es anders, die Hausgemeinschaft setzt sich komplett in den Westen ab und der Richter verliert seinen Glauben an das System. Die Aussage von Buchholz‘ Film ist dabei nicht nur ein Statement gegen die Zustände in totalitären Regimen, sondern richtet sich auch gegen die seiner Meinung nach fehlende Zivilcourage, ihnen entgegenzutreten. Rund ein Jahr vor dem Volksaufstand vom 17. Juni 1953 versah er seinen Film daher mit dem programmatischen Untertitel ‚Eine Komödie gegen die Angst‘. Dies schloss Kritik an der bundesrepublikanischen Gesellschaft mit ein: Im Westen herrschten demnach Saturiertheit und Desinteresse sowie fehlende Wachsamkeit gegenüber dem Osten und mangelnde Bereitschaft, die eigenen Werte zu verteidigen. Der Film nimmt damit einen Topos vorweg, der sich auch in späteren Produktionen in ähnlicher Weise wiederfindet. Nicht zuletzt bezog er in der aufkommenden Wiederbewaffnungsdebatte deutlich Stellung gegen die seinerzeit verbreiteten pazifistischen Positionen.

Buchholz‘ Filme erzielten einen gewissen Achtungserfolg bei der Kritik, die sein Engagement vor dem Hintergrund der zu dieser Zeit einsetzenden Welle unpolitischer Heimatfilme würdigte¹⁷. Der Erfolg beim Publikum hielt sich allerdings in engen Grenzen. Maßgeblich dafür dürften neben der seinerzeit wenig populären Thematik auch dramaturgische und darstellerische Mängel der *Low-Budget*-Produktionen gewesen sein. Erst sehr viel später, im Jahr 1963, widmete sich Buchholz noch einmal dem Thema Flucht aus der DDR. Für den Film ‚Durchbruch Lok 234‘ lieferte er das Drehbuch, überließ aber Regie und Produktion diesmal anderen¹⁸.

Die Thematik der Flucht über die deutsch-deutsche Grenze blieb auch in den folgenden Jahren das beherrschende Motiv einschlägiger Kinofilme. Nach Helmut Käutners an den Kinokassen ebenfalls wirtschaftlich erfolglosem ‚Himmel ohne Sterne‘¹⁹,

¹⁷ „Wenn der Weg zu einer deutschen Ninotschka-Komödie auch noch weit ist, darf ‚Postlagernd Turteltaube‘ doch alles in allem als ein mutiges, diskussionsreifes Experiment politisch ‚engagierter‘ Filmkunst gewertet werden“, Film-Dienst, 21. 6. 1952.

¹⁸ Der Film ‚Durchbruch Lok 234‘, bei dem der Routinier Frank Wisbar Regie führte, behandelte – nach einer wahren Begebenheit – die spektakuläre Flucht eines Lokführers mit einem Zug kurz nach dem Mauerbau nach West-Berlin.

¹⁹ BRD 1955; der Film zeigt die tragischen Konsequenzen der Teilung auf der persönlichen Ebene, enthält sich aber bewusst jeder darüber hinausgehenden politischen Partei- oder Stellungnahme. Vgl. Schaudig, Vom Pathos im Niemandsland.



Abb. 2: „Flucht nach Berlin“ (1960): Flucht vor der Zwangskollektivierung als Action-Thriller.

ein Film, der im Übrigen ganz ohne antikommunistische Stereotype auskam, war es wiederum ein Außenseiter, der sich diesem Thema verschrieb. Diesmal war es der Journalist und Schriftsteller Will Tremper, der 1960 weitgehend in Eigenregie einen selbst verfassten Fortsetzungsroman in Szene setzte²⁰. In diesem Fall war es die Zwangskollektivierung, das sogenannte ‚Bauernlegen‘, das den Serienschreiber und bekennenden ‚Kalten Krieger‘ Tremper motivierte, eine Fluchtgeschichte zu inszenieren. Die Story war dabei weitgehend auf die dramatische Flucht eines Bauern und einer zufällig involvierten Journalistin durch die DDR nach West-Berlin reduziert. Auch hier musste allerdings ein kommunistischer Funktionär, der zuvor voller Überzeugung die Kollektivierung exekutiert hatte, am Ende fliehen, weil er bei der Partei in Ungnade gefallen war.

Die Umstände der Produktion und Rezeption glichen auf frappierende Weise denjenigen der frühen Filme: Wieder handelte es sich um eine *Low-Budget*-Produktion, die mit viel Improvisation entstand, und ebenso wie Buchholz zuvor landete Tremper einen Achtungserfolg bei der Kritik, der nichts daran änderte, dass der Film kein Publikumserfolg wurde²¹. Obwohl der Film primär als temporeiches *Action-Melodram* inszeniert ist, schlägt die durchweg negative Zeichnung der DDR durch, was durch-

²⁰ Grundlage war der im ‚Stern‘ zwischen Mai und Oktober 1959 erschienene Fortsetzungsroman ‚Komm mit nach Berlin – Geschichte einer Flucht‘. Vgl. dazu Trempers Autobiografie, *Meine wilden Jahre*, S. 522ff.

²¹ Vgl. zu den Umständen der Produktion den zweiten Teil von Trempers Autobiografie, *Große Klappe, Meine Filmjahre*, besonders S. 11–42. Vgl. ferner: Wumm!, in: *Der Spiegel* (1960) 41, S. 85–88.

aus Trempers Absicht entsprach²². Ein katholischer Pfarrer fand die antikommunistische Mission des Films seinerzeit so wichtig, dass er nicht nur die Dreharbeiten in seiner hessischen Grenzgemeinde ermöglichte, sondern das Filmteam sogar vom Verbot der Sonntagsarbeit ausnahm²³. Umso absurder wirkt es, dass eine angedeutete Kritik an der Dekadenz und Gleichgültigkeit des Westens, die in der ursprünglichen Schlusszzene zum Ausdruck kam, nachträglich ohne Wissen des Regisseurszensiert wurde²⁴.

Erst nach dem Mauerbau war Filmen über die Flucht aus der DDR mehr Erfolg beschieden. In relativ kurzer Folge kamen nun drei sehr viel üppiger ausgestattete Produktionen ins Kino, die allesamt auf wahren Begebenheiten beruhten: Die deutsch-amerikanische Koproduktion ‚Tunnel 28‘²⁵ griff die Flucht von 28 DDR-Bürgern durch einen selbst gegrabenen Fluchttunnel nach Westberlin auf²⁶. Im Film drohte die akribisch vorbereitete Flucht im letzten Moment durch Verrat zu scheitern. Schon die zeitgenössische Kritik fand wenig Gefallen an dem mit einer Liebesgeschichte unterfütterten Freiheitspathos dieser Produktion: „Die Dialoge“, so ätzte ‚Der Spiegel‘, „können bündesministeriellen Ansprachen entnommen sein“²⁷. Tatsächlich setzte der Film dem Zeitgeist entsprechend ein symbolisches Zeichen gegen den Mauerbau, der außerhalb Deutschlands von den Westmächten seinerzeit weitgehend als Festschreibung des *status quo* akzeptiert worden ist²⁸. Neben dem bereits erwähnten bundesdeutschen Film ‚Durchbruch Lok 234‘, für den erneut Gerhard T. Buchholz ein Drehbuch lieferte²⁹, griff 1963 auch ‚Verspätung in Marienborn‘ das Fluchtmotiv auf. Die Idee und das Drehbuch für diese frühe Koproduktion von Film und Fernsehen stammten abermals von Will Tremper, der sich nach eigenem Bekunden über eine Zeitungsmeldung empört hatte: Die Sowjets hatten demnach einen US-amerikanischen Militärzug am Grenzbahnhof Marienborn solange aufgehalten, bis die Amerikaner schließlich einen Flüchtling ausgeliefert hatten, der sich als blinder Passagier eingeschmuggelt hatte³⁰.

Der Filmhistoriker Rainer Rother hat bereits darauf hingewiesen, dass die meisten dieser Filme nach demselben Muster wie Gefängnisfilme konstruiert sind: Die DDR erscheint als eine Art Gefängnis, und die Handlung konzentriert sich weitgehend auf die spannungsreiche Vorbereitung und Durchführung der Flucht³¹. Für differenzierte

²² Vgl. Tremper, Große Klappe, S. 32 ff.

²³ Der Spiegel (1960) 47, S. 95.

²⁴ In der ursprünglichen Fassung retten sich die Flüchtlinge auf ein Partyboot auf der Havel und werden dort von einer alkoholisierten Blondine mit dem Trinkspruch „Es lebe die Freiheit“ begrüßt. In der geschnittenen Fassung schwimmen beide zu pathetischer Musik in den Sonnenuntergang. Glaubt man Tremper, so ging die Initiative dafür vom Bundesinnenministerium aus. Vgl. Tremper, Große Klappe, S. 41 f.

²⁵ Tunnel 28, BRD/USA 1962, Regie: Robert Siodmak.

²⁶ Vorbild war die Flucht von 28 Personen am 24. 1. 1962 von Glienicker/Nordbahn nach Berlin-Frohnau. Vgl. Detjen, Ein Loch in der Mauer, S. 442 f.

²⁷ Der Spiegel (1962) 44, S. 116.

²⁸ Vgl. Steininger, Der Mauerbau.

²⁹ Vgl. Anmerkung 18.

³⁰ ‚Verspätung in Marienborn‘, BRD/F/I 1963, Regie: Rolf Hädrich. Vgl. zu den Hintergründen der Produktion Tremper, Große Klappe, S. 93–102.

³¹ Rother, Feindliche Brüder, S. 101–112.

Motive, für die ‚Kosten‘ einer solchen Entscheidung ist nur selten Platz. Die Perspektive ist – abgesehen von Käutners ‚Himmel ohne Sterne‘ – konsequent westlich: Jeder vernünftige und couragierte Mensch musste wie selbstverständlich aus der DDR fliehen wollen. Dies schloss selbst überzeugte Kommunisten ein. Eine tiefergehende inhaltliche Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität im ‚Realsozialismus‘ erschien vor diesem Hintergrund obsolet. Allerdings lag die Konzentration auf das Fluchtmotiv auch aus anderen, dramaturgischen Gründen nahe. Mit dem Beginn der 1960er Jahre begann sich auch in der Bundesrepublik ein *action*-orientiertes Kino zu etablieren, das auf spannungsreiche, realitätsnahe Dramaturgien setzte, nicht zuletzt um sich von der zunehmenden Konkurrenz durch das Fernsehen abzusetzen. Dabei lag das Flucht-Motiv angesichts der Teilungssituation in Deutschland offenbar besonders nahe.

Jenseits der Konzentration auf die DDR und die Grenze spielte bei der Inszenierung der Verhältnisse im Ostblock noch ein anderes Motiv eine Rolle, nämlich die sowjetische Kriegsgefangenschaft deutscher Soldaten. Am erfolgreichsten war Géza von Radvanyis Verfilmung von Heinz G. Konsaliks melodramatischem Bestseller ‚Der Arzt von Stalingrad‘, die Geschichte eines deutschen Arztes, der sich trotz der unmenschlichen Bedingungen im Lager unermüdlich um seine Mitgefangenen bemüht³². Ähnlich wie in Wolfgang Liebeneiners ‚Taiga‘³³ und der sechsteiligen Fernsehproduktion „So weit die Füße tragen“³⁴ wurden die deutschen Kriegsgefangenen hier durchweg als Opfer von Willkür und Grausamkeit der kommunistischen Bewacher dargestellt. Diese Inszenierung ging einher mit zahlreichen überkommenen rassistischen und antislawischen Stereotypen³⁵.

Behauptet wurde in diesen Filmen nicht weniger als ein unerschütterlicher Humanismus der deutschen Soldaten und damit ihre geistig-moralische Überlegenheit gegenüber der totalitären Willkürherrschaft ihrer lediglich materiell überlegenen Bewacher. Damit ging ein Sinnangebot zur Bewältigung der Kriegsniederlage einher, das in der deutschen Nachkriegsgesellschaft anscheinend auf breite Zustimmung stieß.

II. Politische Initiativen: Der Bund als Akteur

Obwohl sich auch die bundesdeutsche Filmproduktion der Nachkriegszeit zuvorderst an ökonomischen Kriterien orientierte, schuf die Schwäche der Branche Raum für politische Einflussnahme. Einen Hebel dafür boten die sogenannten Bundesbürgschaften, die als Instrument zur Ankurbelung der darniederliegenden Filmindustrie in zwei Programmen zwischen 1950 und 1955 gewährt wurden. Der Bund übernahm dabei Ausfallbürgschaften, die es den notorisch klammen Produzenten ermöglichten, Bankkredite zur Finanzierung ihrer Filme aufzunehmen. Dazu mussten sie einen Antrag einschließlich Drehbuch bei der Deutschen Revisions- und Treuhand AG (kurz: *Treu-*

³² Der Arzt von Stalingrad, BRD 1958.

³³ Taiga, BRD 1958.

³⁴ So weit die Füße tragen, WDR 1959, Regie: Fritz Umgelter, nach dem Roman von Josef Martin Bauer.

³⁵ Vgl. dazu auch Wurzer, Antikommunismus und Russlandfeindschaft vor und nach 1945.



Abb. 3: „Der Arzt von Stalingrad“ (1958): Neurochirurg Böhler (O.E. Hasse) im sowjetischen Lager.

arbeit) einreichen. Das Vorhaben wurde dann durch einen ‚Bürgschaftsausschuss‘ begutachtet. Obwohl offiziell allein wirtschaftliche Kriterien für die Vergabe ausschlaggebend sein sollten, war dies in der Praxis umstritten. So forderte das Bundesinnenministerium unter Robert Lehr (CDU) wiederholt, bei der Förderung auch politische und künstlerische Maßstäbe anzulegen und ein entsprechendes Vetorecht des Ministeriums, während das Wirtschaftsministerium dies mit dem Argument zurückwies, dadurch würde der eigentliche Zweck der Wirtschaftsförderung unnötig behindert³⁶.

In einzelnen Fällen scheint sich die Position des Innenministeriums durchgesetzt zu haben, wobei dies mit dem Regisseur Wolfgang Staudte und dem Hamburger Filmproduzenten Walter Koppel insbesondere Personen traf, denen Nähe zum Kommunismus nachgesagt wurde. Während *Real-Film*-Inhaber Koppel sich unmittelbar nach dem Krieg tatsächlich kurzzeitig für die KPD und in der Vereinigung der Verfolgten des Nazi-Regimes (VVN) engagiert hatte³⁷, genügte im Falle Staudtes bereits die Tatsache, dass er für die DEFA tätig gewesen war und nicht bereit war, sich öffentlich vom Kommunismus zu distanzieren³⁸. Im Ergebnis gewährte die *Treuarbeit* die

³⁶ Vgl. hierzu und zum folgenden Buchloh, Zensur, S. 249ff.

³⁷ Vgl. Gesinnungs-Prüfung, in: *Der Spiegel* (1951) 33, S. 7ff.

³⁸ Vgl. zum Fall Staudte: Weckel, Begrenzte Spielräume.

bereits zugesagte Bundesbürgschaft für den Film ‚Gift im Zoo‘ (BRD 1952) erst, nachdem Staudte von der Regie zurückgetreten war³⁹. Koppels *Real-Film*, seinerzeit eine der größten deutschen Produktionsfirmen, wurde neben der politischen Vergangenheit ihrer Leitung vorgeworfen, mit der DEFA zusammengearbeitet zu haben. Obgleich die Firma diese Vorwürfe entkräften konnte, blieb sie über Jahre von den staatlichen Subventionen ausgeschlossen⁴⁰. Auch bei einem Filmprojekt, an dem der Regisseur Georg Jacoby und dessen Ehefrau, der UfA-Star Marika Rökk beteiligt waren, er hob das Innenministerium Einspruch, weil beide an einem Tanzfilm mitgewirkt hatten, der in der sowjetisch besetzten Zone Österreichs entstanden war. Beide mussten erst versichern, in Zukunft nicht mehr für den Osten zu arbeiten⁴¹. Neben einzelnen ‚politisch verdächtigen‘ Personen hatten es auch Projekte schwer, von denen man seinerzeit annahm, sie könnten dem Ansehen der Bundesrepublik schaden⁴². Insgesamt hat es sich dabei allerdings ausweislich der Beratungsprotokolle offenbar eher um Einzelfälle gehandelt⁴³. Die eigentliche Wirkung dürfte darin bestanden haben, dass als problematisch angesehene Stoffe erst gar nicht eingereicht worden sind und daher geringere Chancen hatten, produziert zu werden. Das Prinzip der Bürgschaften wirke, so der Medienwissenschaftler Stephan Buchloh treffend, „wie eine Aufforderung zur Selbstzensur“⁴⁴. Das galt im Übrigen auch im Hinblick auf die Wiesbadener Filmbewertungsstelle, von deren Prädikatsvergabe die Vermarktungschancen nicht unerheblich beeinflusst wurden, da daran bis ins Jahr 1971 steuerlich Privilegien geknüpft waren.

Das zweite, gravierendere Instrument des Bundes zielte weniger auf die Filmproduktion als auf den grenzüberschreitenden Handel: Gemeint ist der sogenannte Interministerielle Ausschuß für Ost/West-Filmfragen⁴⁵, der 1953 auf Initiative des Innenministeriums im Wirtschaftsministerium entstand. Er bestand aus Vertretern mehrerer Ministerien und hatte die Aufgabe, über den Import sämtlicher Filme, die aus dem Ostblock eingeführt werden sollten, zu entscheiden⁴⁶. Die Arbeit fand weitgehend im Verborgenen statt. Kriterien und Gründe der Entscheidungen wurden den Betroffenen nicht mitgeteilt, der eigentliche Charakter der Institution nach außen verschwiegen⁴⁷.

³⁹ Ebenda, S. 27f.

⁴⁰ Buchloh, Zensur, S. 253f.

⁴¹ Ebenda, S. 255f.

⁴² Diese Fälle bezogen sich meistens auf kritische Auseinandersetzungen mit der NS-Vergangenheit. Vgl. Hickethier, Kino, S. 38.

⁴³ So die Einschätzung von Euchner, Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung, S. 348 ff.

⁴⁴ Buchloh, Zensur, S. 261.

⁴⁵ So die offizielle Bezeichnung ab 1956, zuvor findet sich in der internen Korrespondenz die Bezeichnung „interministerielle[r] Ausschuß für die Begutachtung von Filmen sowjetischer Produktion bzw. sowjetisch beeinflußter Staaten, einschl. der Ostzone“. Zitiert nach Buchloh, Zensur, S. 221.

⁴⁶ 1955 gehörten dem Ausschuss Vertreter folgender Institutionen des Bundes an: Des Auswärtigen Amtes, des Innenministeriums, des Gesamtdeutschen Ministeriums, des Wirtschaftsministeriums sowie des Presse- und Informationsamtes und des Verfassungsschutzes. Vgl. Buchloh, Zensur, S. 224.

⁴⁷ Vgl. ausführlich zur Struktur und Tätigkeit des Ausschusses sowie zu seinen Rechtsgrundlagen, Buchloh, Zensur, S. 218–248 sowie speziell zur Zensur von DEFA-Filmen Kötzting, Zensur von DEFA-Filmen.

Nach den Erhebungen von Stephan Buchloh hat der Ausschuss zwischen seiner Gründung und dem Ende seiner Tätigkeit im Jahr 1966 knapp 3200 Filme geprüft, 130 davon erhielten keine Importgenehmigung, einige weitere konnten nur mit Auflagen gezeigt werden⁴⁸. Unter den abgelehnten Filmen waren diverse propagandistische Prestigeprojekte der DDR wie etwa Kurt Mätzigs Thälmann-Filme sowie sein „Rat der Götter“ zur Rolle der IG-Farben⁴⁹, aber auch diverse osteuropäische Dokumentar-, Kinder- und Kulturfilme mit Titeln wie „Sommer im Spreewald“ oder „Vogelzugforschung auf Hiddensee“⁵⁰. Der wohl prominenteste Fall eines Verbots betraf die Romanverfilmung des „Untertan“ von Heinrich Mann, die Wolfgang Staudte 1951 für die DEFA besorgt hatte, und die erst 1957 (und zudem nur in einer gekürzten Fassung) in kommerziellen Kinos der Bundesrepublik gezeigt werden durfte⁵¹. Zahlreiche Filme konnten in der Bundesrepublik nicht öffentlich vorgeführt werden, weil sie in den Augen des Gremiums „den Kommunismus verherrlichen“⁵² oder ihre historischen Protagonisten zu Vorkämpfern des Proletariats stilisieren würden⁵³. Neben der Furcht vor kommunistischer Propaganda trieb die Vertreter der Bundesrepublik wie schon im Falle der Bürgschaftsvergabe vor allem die Sorge um das Ansehen des jungen Teilstaates um. Dementsprechend schwer tat man sich mit kritischen Auseinandersetzungen mit der deutschen Vergangenheit, wie sie beispielsweise Staudtes „Der Untertan“ darstellte. Der Interministerielle Ausschuss entschied aber nicht allein nach dem Inhalt der Filme; für ein Importverbot konnte schon ausreichen, dass eine östliche Bank an der Filmfinanzierung beteiligt gewesen war⁵⁴.

Daneben griff der Ausschuss, wenn er konnte, auch in geplante Produktionen ein. So war es ihm ein Anliegen, etwaige deutsch-deutsche Kooperationen zu unterbinden, beispielsweise im Falle einer geplanten Verfilmung der „Buddenbrooks“ nach Thomas Mann. Das Ministerium für gesamtdeutsche Fragen teilte den Antragstellern, der Göttinger Filmaufbau GmbH, die Auffassung des Ausschusses mit, dass es sich „bei der DEFA um ein staatliches Filmunternehmen“ handele, dass die Aufgabe habe, „den historischen Materialismus in der von Marx, Lenin und Stalin geprägten Form zu propagieren, die bürgerliche Ordnung zu zerstören und die Diktatur des Proletariats vorzubereiten“. Eine gemeinsame Produktion komme daher nicht in Frage⁵⁵. Auch die Veranstalter von Filmfestivals sahen sich mit Einschränkungen ihrer Programmhoheit durch den Ausschuss konfrontiert. Beispielsweise wies ein Vertreter des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen (BMG) 1954 darauf hin, dass Genehmigungen davon abhängig gemacht würden, dass Gästen aus der DDR wäh-

⁴⁸ Buchloh, Zensur, S. 225.

⁴⁹ „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“, DDR 1954; „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“, DDR 1955; „Der Rat der Götter“, DDR 1950; Regie führte bei allen drei Filmen Kurt Mätzig.

⁵⁰ Buchloh, Zensur, S. 225.

⁵¹ Vgl. Weckel, Begrenzte Spielräume, S. 31 ff. Zu den Motiven des Ausschusses in diesem Fall vgl. auch: Plädoyer für den Untertan, in: Der Spiegel (1956) 47, S. 59–61.

⁵² So 1954 die interne Begründung im Falle des DEFA-Films „Genesung“, Regie: Konrad Wolf. Vgl. Buchloh, Zensur, S. 226.

⁵³ Begründung 1957 für die Ablehnung einer gewerblichen Auswertung des DEFA Films „Ludwig van Beethoven“, Regie: Max Jaap. Vgl. ebenda.

⁵⁴ So im Falle des österreichischen Spielfilms „Franz Schubert – Ein Leben in zwei Sätzen“, Regie: Walter Kolm-Veltée. Vgl. ebenda.

⁵⁵ Zitiert nach: Euchner, Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung, S. 352.

rend des Festivals – etwa im Rahmen von Grußworten – „keine Gelegenheit gegeben werde [...], eine Art gesamtdeutsche Kulturpropaganda zu treiben“⁵⁶.

Es versteht sich, dass die rechtliche Grundlage des Ausschusses insbesondere angesichts des Zensurverbotes im Grundgesetz in hohem Maße problematisch war. Besonders gilt dies für die Zeit vor 1961, als eigens ein sogenanntes Verbringungsgesetz geschaffen wurde, um eine rechtliche Handhabe gegen die Verbreitung östlicher Propaganda zu haben. Zuvor war die Arbeit des Ausschusses zunächst lediglich auf devi- senrechtliche Bestimmungen der alliierten Militärregierung gestützt worden, später zusätzlich auf einen 1953 in das Strafgesetzbuch aufgenommenen Paragraphen, der die Verbreitung verfassungsfeindlicher Darstellungen sanktionierte⁵⁷. Auch danach blieb allerdings die Verfassungsmäßigkeit der Einfuhrverbote ein Problem. Dies galt umso mehr, als die Tätigkeit des Gremiums im Laufe der 1960er Jahre zunehmend in der Öffentlichkeit bekannt und skandalisiert wurde⁵⁸. Erst 1966 kam es allerdings im Zusammenhang mit dem Import von zwei Dokumentarfilmen aus der DDR erstmals zu einer Klage, in deren Folge die Verfassungsmäßigkeit des ‚Verbringungsgesetzes‘ auf den Prüfstand kam⁵⁹. Ob das Ende der Filmbegutachtungen durch den ‚Interministeriellen Ausschuss‘ damit zusammenhing, ist nicht überliefert⁶⁰. Dass sich der Zeitgeist geändert hatte, lässt sich indes schon daran ablesen, dass die Zahl der Verbote im Laufe der 1960er Jahre stark abnahm. Das Bundesamt für Wirtschaft setzte die Prüfungen in Eigenregie noch bis 1969 fort, verbot aber keinen einzigen der über 1000 begutachteten Filme mehr⁶¹.

Eine dritte Dimension behördlicher Aktivitäten auf Bundesebene soll hier zumindest kurz angedeutet werden. Sie bestand darin, dass staatliche Stellen selbst Dokumentarfilme in Auftrag gaben, die sich kritisch mit dem Kommunismus – und insbesondere mit der DDR auseinandersetzten. Eine Schlüsselrolle kam dabei dem BMG zu, das in den 1950er Jahren mehrere solcher Filme produzieren ließ⁶². Auftragsarbeiten wie ‚Blick hinter den eisernen Vorhang‘ (1952), ‚Die Partei hat immer recht‘ (1953) sowie ‚Sowjetzone ohne Zensur‘ (1954) sollten über die wahren Zustände in der ‚Zone‘ aufklären und der östlichen Propaganda wirksam entgegentreten⁶³. Bei dem ersten dieser Filme, ‚Blick hinter den eisernen Vorhang‘, handelte es sich um eine reine Kompilation von Material aus DDR-Wochenschauen sowie aus sowjetischen und DEFA-Spielfilmen, die nur durch gelegentlich eingefügte programmatische

⁵⁶ Zitiert nach: Kötzing, DEFA, S. 35.

⁵⁷ Buchloh, Zensur, S. 235ff.

⁵⁸ Pars pro toto, in: Die Zeit vom 30.8.1965.

⁵⁹ 1972 erklärte das Bundesverfassungsgesetz das sogenannte Verbringungsgesetz prinzipiell für verfassungskonform. Gebunden war dieses Urteil allerdings an enge Auslegungen des Gesetzes, denen die inzwischen historische Praxis des Interministeriellen Ausschusses kaum entsprochen haben dürfte.

⁶⁰ Das Ende der Arbeit lässt sich nicht präzise datieren, dürfte aber in das Jahr 1966 gefallen sein.

⁶¹ Zwischen 1961 und 1966 wurden gut 1800 Filme geprüft, von denen 24 nicht für den Import zugelassen wurden; hinzu kamen in einigen Fällen Auflagen. Vgl. Buchloh, Zensur, S. 225.

⁶² Zu den Aktivitäten des BMG allgemein Creuzberger, Das BMG in der frühen Bonner Republik.

⁶³ Vgl. zu diesen Filmen im einzelnen Steinle, Vom Feindbild zum Fremdbild, S. 85ff.

Zwischentitel wie beispielsweise ‚politischer Missbrauch von Kindern‘ strukturiert und gerahmt wurde. Das übertriebene Pathos der ausgesuchten Szenen und die Schlichtheit der politischen Botschaften sollten offenbar für sich sprechen. Interessant ist aber, dass man im BMG dieser Wirkung des Films seinerzeit nicht traute, sondern trotz allem suggestive Wirkungen fürchtete. Bestimmte Szenen, wie von den Aufmärschen beim Weltjugendtreffen in Ost-Berlin 1951, würden „unvorbereitet auf die Bundesrepublik losgelassen, eine gewisse Wirkung nicht verfehlt [...]“, so BMG-Staatssekretär Franz Thedieck (CDU). Der Film sei daher „ohne die Voraussetzung eines sicheren Urteils [...] für das allgemeine Publikum doch wohl nicht geeignet“⁶⁴. Er blieb daher einem ausgesuchten Kreis von Zuschauern vorbehalten⁶⁵.

Die Folgeproduktionen beließen es nicht mehr bei einer reinen Kompilation von Material unter kritischen Vorzeichen. ‚Sowjetzone ohne Zensur‘ basierte beispielsweise auf Schmalfilm-Material, das zum Teil auch ohne Genehmigung und mit versteckter Kamera aufgenommen worden war. Der pädagogische Impetus des Auftraggebers BMG, die Selbstinszenierungen der DDR zu durchbrechen, schlug sich auch bei diesem Film deutlich nieder. Erkennbar wird dies unter anderem an der Rahmenhandlung: Eine politisch naive Bundesbürgerin, die einen Verwandtenbesuch in der DDR plant, wird von zwei ‚Experten‘ – dem Autor und einem ‚Landrat‘ – mit Hilfe des Films über die ‚wahren‘ Verhältnisse in der DDR aufgeklärt⁶⁶. Die Gegenüberstellung von offizieller ‚Aufbau‘-Propaganda und penetranter ideologischer Durchdringung einerseits mit den ‚wahren‘ Zuständen in der Sowjetzone voller Elend, Trümmer und Mangel andererseits zieht sich als roter Faden durch den gesamten Film. Im Titel des Films taucht auch hier das bereits im Spielfilm notorische ‚Gefängnis‘-Motiv auf: Der Titel wird vor einer (gemalten) Darstellung eines Wachturms mit Stacheldraht und Suchscheinwerfer eingeblendet. Hinter dem investigativen Grundton scheint stets die Sorge durch, die Bundesbürger könnten sich von den pompösen Selbstinszenierungen der DDR und der UdSSR blenden lassen.

Das BMG (ab 1969: Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, BMB), setzte seine Tätigkeit als Auftraggeber von Dokumentarfilmen über die DDR bzw. über die deutsch-deutsche Problematik noch bis in die 1970er Jahre fort. Bis Anfang der 1960er Jahre, als das Fernsehen sich in der Bundesrepublik als publizistisches Massenmedium etablieren konnte und filmische Auseinandersetzungen mit diesem Thema fortan vorrangig dort ihren Niederschlag fanden, handelte es sich bei nahezu allen dokumentarischen Darstellungen um Produktionen, die vom BMG in Auftrag gegeben worden waren⁶⁷. Dieses Engagement muss vor dem Hintergrund der dezidiert antikommunistischen Kampagnen gesehen werden, mit denen das Ministerium in den 1950er Jahren auf die vermeintliche Bedrohung aus dem Osten reagierte und

⁶⁴ Blick hinter den Vorhang, in: Der Spiegel (1952) 33, S. 30f., Zitate S. 30.

⁶⁵ Daneben wies der damalige Pressereferent des Ministeriums, Ludwig von Hammerstein, gegenüber dem ‚Spiegel‘ auf – zweifellos primär ökonomisch bedingte – Vorbehalte der Filmverleiher hin: „Für scharf antikommunistische Filme finden wir hier einfach keinen Verleiher“. Vgl. ebenda.

⁶⁶ Steinle, Vom Feindbild zum Fremdbild, S. 87f.

⁶⁷ Ebenda, S. 436.

zugleich Adenauers Regierungskurs der expliziten Westbindung stützte⁶⁸. Der staatliche Einfluss auf das öffentlich vermittelte Bild von Kommunismus und DDR war damit in dieser Zeit jedenfalls alles andere als gering.

III. Antikommunismus im frühen Fernsehen: Das Beispiel ,Die fünfte Kolonne‘

Jenseits der staatlich initiierten Dokumentarfilmproduktion hatten es antikommunistische Stoffe in den 1950er Jahren vor allem deshalb schwer, weil sie quer zu den eskapistischen Unterhaltungsbedürfnissen der Bevölkerungsmehrheit standen und damit für die privaten Filmproduzenten und -verleiher ökonomisch kaum attraktiv waren. Wie stellte sich nun die Situation im öffentlich-rechtlichen Fernsehen dar, das von ökonomischen Zwängen weitgehend entlastet war und das ganz explizit auch den Auftrag hatte, politische Aufklärung zu leisten?⁶⁹

Tatsächlich folgte das Fernsehen nach seiner Gründung zu Beginn der 1950er Jahre erkennbar dem antitotalitären Gründungskonsens der Bundesrepublik und ließ sich in weit höherem Maße als das Kino auf entsprechende Stoffe ein. Allerdings musste das neue Medium seine Rolle im Medienensemble zunächst erst einmal finden. Unter den überaus schwierigen technischen und organisatorischen Bedingungen der Anfangszeit griff man notgedrungen auf Stoffe und Genres aus älteren Medien wie Theater, Kino und Zeitung zurück und experimentierte mit deren medienspezifischer Anpassung. So finden sich in den 1950er Jahren zwar einige Fernsehspiele mit deziidiert antitotalitärer Tendenz, aber charakteristisch für die meisten dieser Stücke war, dass sie parabelhaft verschlüsselt waren und ohne konkrete Zeitbezüge auskamen. Somit konnte es den Betrachtern überlassen bleiben, ob sie die Botschaft auf die NS-Vergangenheit oder die gegenwärtigen Zustände im Ostblock beziehen wollten – oder natürlich auf beides⁷⁰.

Wie bereits angedeutet, avancierte das Fernsehen erst um die Wende der 1960er Jahre zu einem auch publizistisch orientierten, im engeren Sinne politischen Medium⁷¹. Damit rückte naheliegend auch die deutschen Frage in den Fokus, und dies

⁶⁸ Vgl. Creuzberger, BMG, S. 28 ff.; Körner, Gefahr, S. 30ff. Dass einige der Verantwortlichen für diese Filme ihr propagandistisches Handwerk bereits während der NS-Zeit erlernt hatten, wird Kenner der bundesdeutschen Nachkriegspublizistik kaum überraschen. Dies gilt beispielsweise für den Autor von ,Die Partei hat immer Recht‘, Roger von Norman, der 1941/42 den Film ,Himmelhunde‘ über HJ-Segelflieger gedreht hatte. Vgl. Steinle, Vom Feindbild zum Fremdbild, S. 63 und 85f.

⁶⁹ Vgl. zur Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehens: Hickethier, Geschichte des deutschen Fernsehens.

⁷⁰ Letzteres entsprach einem damals verbreiteten christlich grundierten Deutungsmuster, das das Aufkommen totalitärer Herrschaftsformen als Folge der fortschreitenden Säkularisierung deutete. Vgl. Classen, Bilder der Vergangenheit, besonders S. 164ff.

⁷¹ Entscheidend für diese Entwicklung war – neben dem Ost-West-Konflikt im Hintergrund – die Entstehung einer kritischen Öffentlichkeit in der Bundesrepublik. Vgl. dazu allgemein Hodenberg, Konsens und Krise; Arnold, Wie Deutschland begann, sich für Politik zu interessieren.

nicht nur im Rahmen von publizistischen Angeboten⁷². Vielmehr gehörte der Themenkomplex zu den Schwerpunkten im Fernsehspiel dieser Zeit⁷³. Obwohl sich die Motive auch hier auf ein relativ überschaubares Ensemble reduzieren ließen – der Medienwissenschaftler Thomas Koebner identifizierte neben dem bereits im Film privilegierten Fluchtmotiv dasjenige der deutsch-deutschen Entfremdung sowie Probleme des Individuums im zermürbenden Alltag der DDR⁷⁴ –, scheinen dezidiert antikommunistische Inszenierungen auch hier eher selten an der Tagesordnung gewesen zu sein. Oft war gerade in diesem Genre auch der Blick auf die Bundesrepublik keineswegs unkritisch⁷⁵.

Eher eine Ausnahme stellt daher eine Folge mit dem Titel ‚Die fünfte Kolonne‘ dar, die das ZDF zwischen 1963 und 1968 in 23 Episoden ausstrahlte⁷⁶. Der Titel war programmatisch zu verstehen: Thema waren die Tätigkeiten der DDR-Staatssicherheit und anderer östlicher Geheimdienste auf dem Gebiet der Bundesrepublik. Grundmotiv von ‚Die fünfte Kolonne‘ war eine unsichtbare Bedrohung durch kommunistische Diversion. Gezeigt wurden ‚normale‘ Menschen in einem scheinbar friedlichen Alltag, in den das Böse in Form der östlichen Agententätigkeit gewissermaßen subkutan eindrang. Bei den Protagonisten handelte es sich regelmäßig um unbescholtene Bürger, die durch Zufall involviert oder durch Erpressung gar zu Tätern (und zugleich Opfern) wurden. Am Ende siegte zuverlässig die bundesdeutsche Gegenspionage und eliminierte die Gefahr. Offenkundig lehnte sich das Konzept an den bereits 1957 produzierten Kinospieldfilm ‚Menschen im Netz‘ an⁷⁷, den man als eine Art Pilotfilm der Serie interpretieren könnte. Auch in diesem Film, für den Herbert Reinecker das Drehbuch nach einer Romanvorlage des rechtsextremen Publizisten Erich Kern (alias Kernmayr)⁷⁸ und Motiven von Will Tremper verfasst hatte, ging es um die Erpressung unbescholtener Bürger durch die Staatssicherheit. Tatsächlich waren hier zum Teil dieselben Akteure tätig, allen voran der Produzent Helmut Ringelmann von der Münchener Produktionsgesellschaft *Intertel Television* und der Drehbuchautor Herbert Reinecker, der sich für fünf Folgen verantwortlich zeichnete (davon drei unter einem Pseudonym)⁷⁹.

Typisch ist etwa die 17. Folge mit dem Titel ‚Das verräterische Licht‘, die das ZDF am 29. April 1966 ausstrahlte. Im Mittelpunkt der Episode steht eine junge Sekretärin, die bei dem *Süddeutschen Turbinenbau*, einem Unternehmen, das auch für die NATO arbeitet, eine Vertrauensstellung innehat. Überraschend erreicht sie die Nachricht, dass Ihr Bruder in der DDR inhaftiert worden ist und schwer erkrankt sei. Statt

⁷² Vgl. zu letzteren Lampe, Panorama, Report und Monitor.

⁷³ Vgl. Koebner, Das Fernsehspiel.

⁷⁴ Ebenda, S. 53–58.

⁷⁵ Vgl. Hickethier, Das Fernsehspiel in der Bundesrepublik.

⁷⁶ Um eine Fernsehserie im heutigen Sinne handelte es sich dabei noch nicht, denn es gab keine festen Protagonisten und die einzelnen Episoden waren durchweg in sich abgeschlossen; sie wurden in unregelmäßigen Abständen auf wechselnden Sendeplätzen ausgestrahlt. Vgl. zur Serie auch: Kirfel, Angst!; Brück, Der deutsche Fernsehkrimi, S. 141–147.

⁷⁷ ‚Menschen im Netz‘, BRD 1957, Regie: Franz Peter Wirth.

⁷⁸ Vgl. zur Nachkriegskarriere des ehemaligen Waffen-SS-Offiziers Kernmayr und Gaupresseamtsleiters als antikommunistischer Publizist und Autor Körner, Gefahr, S. 51f.

⁷⁹ Vgl. zu Reinecker, einem der produktivsten Drehbuchautoren des bundesdeutschen Fernsehens Aurich, Reineckerland.



Abb. 4: „Die fünfte Kolonne – Das verräterische Licht“ (1966): Sekretärin Zöllner (Ingrid Andree) wird von Stasi-Offizier Dr. Kunitz (Siegfried Steiner) erpresst.

ihre Vorgesetzten zu informieren, reist sie heimlich nach Halle. Im Gefängnis wird sie dann Opfer einer Erpressung: Ein Mitarbeiter der Staatssicherheit bietet ihr an, den todkranken Bruder sofort zu amnestieren, wenn sie im Gegenzug für die DDR spionieren würde. Sie entscheidet sich dafür, wird aber am Ende enttarnt und nimmt sich das Leben.

Auch die Zeichnung des Täters als sympathische, dabei jedoch schwache Person, die zum Opfer der Strategien östlicher Geheimdienste wird, ist typisch für die Reihe. Mal sind es falsche Doktortitel, mal finanzielle Notlagen, die die Protagonisten zu Werkzeugen des Ostens machen. Dadurch wird die These von der Anfälligkeit des Westens untermauert: Die Gefahr, so die Botschaft, lauert überall. Der Gegner nutzt jede erkennbare Schwäche und geht dabei ebenso raffiniert wie skrupellos vor. Obwohl die Protagonisten in der Regel tragisch enden, wird das Bedrohungsmoment am Ende wieder aufgelöst: Die bundesdeutschen Institutionen können die Gefahr eliminieren. Entsprechende Wachsamkeit vorausgesetzt, kann der Bürger dem Staat vollständig vertrauen, lautet die beruhigende Botschaft. Die Serie wirkt insgesamt wie die Umsetzung einer Forderung, die Innenminister Gerhard Schröder auf dem CDU-Parteitag 1961 erhoben hatte: „[Z]u den Gefahren des Wohlstandes gehört die Gefahr der Verweichung und des Verlustes an Widerstandsfähigkeit“. Wo „Wachsamkeit, Abwehrbereitschaft, Widerstandsfähigkeit [...] nachlassen, müssen sie unablässig

wachgerüttelt, wiederbelebt und gestärkt werden“, eine Aufgabe, der, so Schröder, besonders die Politik „im unmittelbaren Vorfeld des weltrevolutionären Kommunismus“ nachkommen müsse⁸⁰.

Die Mischung aus pseudodokumentarischer Inszenierung, eher schlichter Aufklärungsbotschaft, Spannungsdramaturgie und Beruhigung durch zuverlässige Wiederherstellung der Ordnung kann insgesamt als typisch für den bundesdeutschen Krimi der ersten Nachkriegsjahrzehnte gelten. Man kann die Reihe daher nicht nur als willfährige Umsetzung antikommunistischer politischer Programmatik mit den Mitteln des Fernsehspiels interpretieren. Vielmehr diente die Warnung vor der vermeintlich überall lauernden östlichen Gefahr auch der Legitimation dieser Form von spannungsgeladener populärer Unterhaltung, die seinerzeit im öffentlich-rechtlichen Fernsehen noch keinen Selbstzweck darstellte. Die Behauptung, politische Aufklärung zu leisten, half unter diesen Voraussetzungen dabei, das Sujet des spannenden Spionage-Thrillers, das zu dieser Zeit international einen Boom erlebte, auch im Fernsehen zu verankern.

Wie rasch allerdings diese Form von Pseudo-Aufklärung mit antikommunistischer Botschaft in den 1960er Jahren außer Kurs geriet, zeigt eine andere Spionage-Serie, die das ZDF nur zwei Jahre später im Vorabendprogramm ausstrahlte: „John Klings Abenteuer“ (1965–1970). Anders als in der zum Teil noch parallel laufenden Reihe „Die fünfte Kolonne“ ist der Antikommunismus hier konsequent verabschiedet worden. Stattdessen wurde der Kalte Krieg hier zu einem spannenden, dabei nahezu entpolitisierten Hintergrundszenario nach dem Vorbild der James-Bond-Filme. Der Begriff „Abenteuer“ im Titel umschreibt den Inhalt der Serie schon recht treffend⁸¹. Sofern der Systemkonflikt überhaupt eine Rolle spielte, konnte es sogar vorkommen, dass die antikommunistischen Klischees des Kalten Krieges lustvoll demontiert wurden: In der dritten Folge mit dem Titel „Der Fall Pünköschky“⁸² beispielsweise entpuppt sich der vermeintliche Gegner der beiden West-Agenten nach der Ankunft in Ungarn als ebenso junge und hübsche wie smarte und kooperationswillige Agentin⁸³.

Gewiss liegt es auf den ersten Blick nahe, diesen Paradigmenwechsel mit den parallelen politischen Veränderungen zu erklären, namentlich dem Wechsel zur Entspannungspolitik im Laufe der 1960er Jahre⁸⁴. Tatsächlich verloren antikommunistische Positionen in dieser Zeit angesichts der Konsolidierung der Bundesrepublik viel von ihrer Konsensfähigkeit und Schärfe. Vermutlich war dies eine Voraussetzung dafür, dass der Kalte Krieg – einem internationalen Trend folgend – nun auch in der Bundesrepublik im Kino und Fernsehen zu einem weitgehend entpolitisierten Unterhaltungssujet werden konnte. Unter dem Strich waren somit die Bedingungen für antikommunistische Inhalte im Fernsehen günstiger als in der Filmbranche, weil unter anderem politische Einflüsse hier leichter geltend gemacht werden konnten und we-

⁸⁰ Vgl. Zehnter Bundesparteitag der CDU, S. 100.

⁸¹ Payk, Die Angst der Agenten. Zu der traditionsreichen deutschen Heftroman-Vorlage: Marszolek, Internationalität und kulturelle Klischees.

⁸² Der Fall Pünköschky, ZDF vom 27. 10. 1965.

⁸³ Payk, Die Angst der Agenten, S. 384. Vgl. auch ders., The Enemy Within.

⁸⁴ Vgl. Stöver, Der Kalte Krieg.



Abb. 5: „John Klings Abenteuer – Der Fall Pünköschky“ (1965): Agent Jones Burthe (Uwe Friedrichsen) trifft auf Ilonka, die Beauftragte des ungarischen ZKs (Herta Fahrenkrog).

niger Rücksicht auf die Präferenzen der Zuschauer genommen werden musste. Doch während in den 1950er Jahren die Voraussetzungen für eigene Thematisierungsinitiativen im Fernsehen noch kaum gegeben waren, zeichnete sich zumindest im Bereich der fiktionalen Unterhaltung schon im folgenden Jahrzehnt eine Orientierung an Tendenzen ab, Unterhaltungsformate primär nach dramaturgischen Gesichtspunkten zu gestalten. Allzu deutliche politische Ambitionen mussten demgegenüber auch im Fernsehen zurückstehen⁸⁵.

IV. Von der Hysterie zur Gleichgültigkeit? Zum Wandel antikommunistischer Tendenzen im fiktionalen Film

Wenn nun abschließend die Eingangsfrage nach Persistenz und Wandel von Deutungsmustern und staatlichen Praxen aufgegriffen und der Versuch unternommen

⁸⁵ Anders war dies allerdings im Bereich der Publizistik, wo die politische Polarisierung zwischen konservativem und linkem bzw. liberalem Lager im Laufe der 1960er Jahre stetig zunahm und auch das Fernsehen erfasste; zu nennen wäre etwa die Kampagne der Springer-Presse gegen den Leiter des NDR-Fernsehmagazins ‚Panorama‘, Gerd von Paczensky, die u. a. mit Anspielungen auf Walter Ulbricht („Der Spitzbart muss weg“) geführt wurde. Vgl. Hohenberg, Konsens, S. 335.

wird, sie auf Fragen des Selbstverständnisses und der politischen Vergemeinschaftung in der frühen Bundesrepublik zu beziehen, dann kann dies nur unter Vorbehalt geschehen. Denn die vorangegangenen Ausführungen nehmen nur einen sehr begrenzten Ausschnitt in den Blick und blenden insbesondere die publizistischen Auseinandersetzungen weitestgehend aus, die in der Presse, im Rundfunk und in den 1960er Jahren zunehmend auch im Fernsehen stattfanden.

Was jedoch bilanziert werden kann, ist die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus in fiktionalen Genres. Wer im Kino und im Fernsehspiel der 1950er und 1960er Jahre nach expliziten Auseinandersetzungen mit dem Kommunismus sucht, wird zwar fündig, kommt aber nicht an der Einsicht vorbei, dass dieses Thema beileibe kein Selbstgänger war. Für die Filmproduzenten bot es sich lange nicht an, weil die Präferenzen des Publikums nach dem Krieg eher eskapistisch ausgerichtet waren. Die aktuelle, zunächst kaum als stabil wahrgenommene politische Konfrontation zwischen den Blöcken war in Deutschland, gewissermaßen an der ‚Nahtstelle‘ des Systemkonflikts, nicht zur Abendunterhaltung prädestiniert. Gerade weil die Wahrnehmung des Kommunismus in der frühen Bundesrepublik von Verunsicherung und Ängsten geprägt war, schied dieses Thema als *Sujet* unbeschwerter Unterhaltung aus. Dies änderte sich zwar mit der zunehmenden wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung in den 1960er Jahren, aber nun kam eher der Kalte Krieg als realitätsnahes, dabei mehr oder minder depolitisiertes Hintergrundzenario für spannungsreiche Agenten- und Fluchtdramen auf die Leinwand und den Fernsehschirm. Untergründig dürften allerdings negative Zeichnungen von sozialistischen Ideen und Akteuren und mehr oder minder explizite Stellungnahmen dazu in viele zeitgenössische Filme eingeflossen sein⁸⁶. Wenn in dieser Zeit die DDR oder die Sowjetunion ausnahmsweise doch im Zentrum einer Darstellung standen, dann ging es nahezu immer um Leib und Leben: Gefangenschaft und Flucht vor Unterdrückung waren typische Motive in einschlägigen Spielfilmen.

Staatliche Institutionen nahmen auf mehreren Wegen Einfluss auf die filmischen Darstellungen des Kommunismus. So gelang es dem Bundesinnenministerium trotz Widerständen aus dem Bundeswirtschaftsministerium in den 1950er Jahren in mehreren Fällen, Subventionen für Filme von politischen Kriterien abhängig zu machen. Konkret unterblieb die Förderung von Projekten, an denen Personen beteiligt waren, denen man Sympathien zum Kommunismus unterstellte – etwa weil sie an Filmen aus dem Osten mitgewirkt hatten. Daneben fürchtete man die Macht kommunistischer Propaganda und schuf mit dem sogenannten Interministeriellen Ausschuss eine mehr oder minder verborgene Instanz, die die Verbreitung von Filmen aus dem Ostblock kontrollierte und besonders in den 1950er Jahren nicht selten auch verhinderte. Drittens trat das BMG bis in die 1970er Jahre als Auftraggeber von Dokumentarfilmen auf, die den Anspruch erhoben, hinter die propagandistischen Selbstinszenierungen der ‚Zone‘ zu blicken. Schließlich deutet der Fall des Films ‚Flucht nach Berlin‘ auf weitere, informelle Einflüsse. Selbst aus einem fertigen Film konnten, glaubt

⁸⁶ Vgl. dazu die Analyse der westdeutschen Wochenschau: Schwarz, Wochenschau. Eine über dieses Medium hinausgehende Untersuchung steht jedoch bislang noch aus.

man dem Regisseur, durch Absprachen mit dem Verleih noch einzelne unliebsame Szenen entfernt werden⁸⁷.

Das staatliche Engagement auf diesem Feld lässt sich gewiss damit erklären, dass die Regierung seinerzeit meinte, der kommunistischen Bedrohung entschieden entgegentreten zu müssen. Offenbar war den Verantwortlichen nicht bewusst, wie sehr sie sich dabei bisweilen den autoritären Methoden des Gegners annäherten⁸⁸. Doch zugleich muss diese Form der Medienpolitik in einer längerfristigen Perspektive interpretiert werden: Sie war Teil eines traditionellen, noch im 19. Jahrhundert wurzelnden obrigkeitstaatlichen Selbstverständnisses, das im Zweifel die Staatsräson über den Wert der Presse- und Meinungsfreiheit stellte. Erst nach und nach begann in der Bundesrepublik dieses staatszentrierte Verständnis von Öffentlichkeit zu erodieren, begleitet von zahlreichen Skandalen bis hin zur Spiegel-Affäre 1962⁸⁹. Bemerkenswert ist aus heutiger Sicht dabei nicht zuletzt die Bedeutung, die einzelnen Filmen bzw. Produktionen von den Verantwortlichen im Sinne unmittelbarer Wirkungen unterstellt wurde. Dahinter stand deutlich der Glaube an eine leichte Manipulierbarkeit der breiten Bevölkerung durch Propaganda, wie sie bereits im späten 19. Jahrhundert durch den französischen Arzt Gustave Le Bon propagiert worden war⁹⁰. Das Vertrauen in die Urteilsfähigkeit des Souveräns, eigentlich Grundlage jeder Demokratie, war bei den politischen Eliten seinerzeit offenbar noch nicht übermäßig ausgeprägt. Erst im Verlauf der 1960er Jahre begann sich dies zu ändern, und die staatlichen Eingriffe nahmen spürbar ab.

Das Fernsehen widmete sich nach seiner Etablierung als Massenmedium um das Jahr 1960 dem Thema im Fernsehspiel häufiger als der Spielfilm. Den Kristallisierungspunkt der Auseinandersetzungen bildete dabei stets die DDR bzw. die deutsche Teilung. Allerdings hatte sich der Zeitgeist inzwischen gewandelt, die Bedrohung durch den Osten schien weit weniger virulent als in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dementsprechend war ein dezidiert antikommunistischer Ton eher selten. Ausnahmen wie ‚Die fünfte Kolonne‘ im ZDF dienten wohl auch der Legitimation spannungsreicher Unterhaltungsserien im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Die Serie repräsentiert mit ihrem mehr oder minder offenen Appell, dem Frieden in der Wohlstandsgesellschaft nicht einfach zu trauen, sondern ‚wachsam‘ zu bleiben, zudem ein defensives Diskursmuster der 1960er Jahre, in dem bereits die Sorge vor dem Verbllassen des Feindbildes mitschwang. Typischerweise wurde dies mit Saturiertheit, Konsumbezogenheit und apolitischen bzw. libertären Haltungen konnotiert.

Betrachtet man den Erfolg des Spionage-Genres im Verlauf der 1960er Jahre⁹¹, so war dies – jenseits der damit verbunden Bewertung – vielleicht gar nicht so falsch. Als einer der Impulse für den Rückgang antikommunistischer Argumente und Klischees kann jedenfalls auch die Durchsetzung autonomer Medienlogiken gegenüber politi-

⁸⁷ Tremper nennt noch einen weiteren Fall, bei dem auf Intervention der Sowjets für eine Festival-Aufführung eine Szene aus ‚Verspätung in Marienborn‘ entfernt worden sei. Vgl. Tremper, Klappe, S. 184.

⁸⁸ Vgl. in diesem Sinne auch Creuzberger, BMG, S. 33.

⁸⁹ Zu Mediensteuerung und Konsensjournalismus unter Adenauer: Hodenberg, Konsens, besonders S. 145ff.

⁹⁰ Vgl. dazu Le Bons einflussreiche Schrift Psychologie der Massen.

⁹¹ Vgl. Classen, Kalter Krieg im Kino.

schen Einflüssen bzw. Legitimationszwängen vermutet werden. Fiktionale Formate zielten selbst im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zunehmend auf die Ansprache möglichst breiter Zuschauerschichten. Dabei waren allzu eindeutige politische Distinktionen, wie sie sich Politiker wünschten, eher hinderlich. Hier begannen sich integrative Konsumlogiken populärer Medien durchzusetzen, die in einem Spannungsverhältnis zur Distinktionslogik der Politik standen.

Die Anziehungskraft antikommunistischer Feindbilder in der frühen Bundesrepublik beruhte in hohem Maße auf den Verunsicherungen und Ängsten, die ihrerseits aus der von Kriegsfolgen und neuem globalen Konflikt geprägten Lage gespeist wurden⁹². Eben dieser Umstand machte sie für die populäre Unterhaltung zunächst eher unattraktiv. Erst mit ihrer Entdramatisierung konnte sich der zugrundeliegende Konflikt, der Kalte Krieg, zu einem populären Sujet der Film- und Fernsehunterhaltung entwickeln. Wie bereits angedeutet, entsprachen die politischen Debatten mit ihrer Tendenz zur Polarisierung z. B. im Zuge der Auseinandersetzungen um die Ostverträge diesem Muster nicht. Aber allein der Streit über dieses Thema (und erst recht sein Ausgang) ist vermutlich kaum denkbar ohne den zeitlich vorausgegangenen gesellschaftlichen Stimmungswandel, der sich an den populären Filmen ableSEN lässt.

⁹² Vgl. Greiner, Angst im Kalten Krieg, S. 7–32.

