Jonathan Schilling

Mehr als Heimatfilm

Ruth Leuwerik, „Die Trapp-Familie“ und der Publikumsgeschmack der Adenauer-Zeit

Aufsätze

I. Die 1950er Jahre – eine Blütezeit des Heimatfilms?

Es ist bemerkenswert, welche Einigkeit in der öffentlichen Meinung herrscht, wenn es um den westdeutschen Film der Nachkriegszeit geht. Schlägt man als Indikator verbreiteter Vorstellungen gängige Überblicksdarstellungen zur deutschen Geschichte seit 1945 auf, findet man in den Abschnitten zum Film eine Art Thema mit Variationen: Nach dem Trümmerfilm der ersten Nachkriegsjahre habe sich in der frühen Bundesrepublik vor allem das Genre des belanglosen und sentimentalen Heimatfilms (wie „Schwarzwaldmädel“ oder „Grün ist die Heide“) etabliert, der dem Publikum eine heile Welt jenseits der zerstörten Städte geboten habe. Daneben seien wenige gesellschaftskritische Problemfilme entstanden – etwa „Das Mädchen Rosemarie“ oder „Rosen für den Staatsanwalt“ –, die sich mit Entnazifizierung und Sexualmoral befassten. Weil Filmschaffende, die bereits in der NS-Zeit aktiv waren, bruchlos weitergearbeitet hätten, habe der Film der Ufa-Zeit in der Bundesrepublik eine Fortsetzung erfahren.[1] Prägnant fasste Dietrich Thränhardt den bis heute dominanten Grund-

1 Ufa steht für die 1917 gegründete Universum-Film Aktiengesellschaft. Vgl. etwa Friedrich P. Kahlenberg, Film, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3: Kultur, Frankfurt a. M. 1983, S. 358–396, hier S. 365–374; Hermann Glaser, Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949–1967, München/Wien 1986, S. 235–241; Manfred Görtemaker, Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart, München 1999, S. 244–246; Edgar Wolfrum, Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 23: Die Bundesrepublik Deutschland 1949–1990, 10., völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart 2005, S. 203–205; Eckart Conze, Die Suche nach Sicherheit. Eine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis in die Gegenwart, München 2009, S. 211–213; Axel Schildt/Detlef Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart, München 2009, S. 117–120, und Jörg Echternkamp, Die Bundesrepublik Deutschland 1945/49–1969, Paderborn 2013, S. 193–196. Eine ähnliche Beobachtung machte Irmgard Wilharm, Filme mit Botschaft und kollektive Mentalitäten in der Bundesrepublik, in:

VfZ 71 (2023) | H.1 | © Walter de Gruyter GmbH 2023 | DOI 10.1515/vfzg-2023-0003

tenor zusammen: „Kritische oder anspruchsvolle Produktionen blieben Einzelfälle und fanden schwer Produzenten. […] Das Zeitgefühl der fünfziger Jahre aber gibt der Heimatfilm exakt wieder. […] Der Rückzug auf das ‚grüne Tal' und die Welt von Förstern, Wilderern und bodenständigen Bauern war damals kennzeichnend für den deutschen Film."[2] Hans-Ulrich Wehler urteilte ähnlich: „Sieht man von den wenigen brillanten Filmen der Anfangsjahre nach 1945 ab […], beherrschte bis 1964 die leichte Unterhaltungsware das Feld. Dem eskapistisch gestimmten Publikum wollten die Filmfirmen offenbar eine realistische Kritik am ‚Dritten Reich' nicht zumuten."[3]

Solche Einschätzungen einer kritischen Analyse zu unterziehen, ist die Absicht des vorliegenden Beitrags, der anhand des Œuvres von Ruth Leuwerik, der beliebtesten deutschen Schauspielerin der 1950er Jahre, neue Perspektiven auf den Film jener Zeit eröffnen möchte. Betrachtet man nämlich die dreißig Filme, in denen sie während der Regierungszeit Konrad Adenauers[4] mitwirkte, ergibt sich ein Bild, das stark von bekannten Klischees abweicht: Ruth Leuwerik wirkte in keinem einzigen Heimatfilm mit. Sie spielte vor allem in romantischen Komödien und Melodramen, und deren Inhalt deckt sich wenig mit den abschätzigen Urteilen der Forschung, die – wie zu zeigen sein wird – stark auf der zeitgenössischen linken Filmpublizistik beruhen. Es gilt, die angebliche Dominanz und den Genrestil des Heimatfilms auch auf der Basis bisher unausgewerteter statistischer Daten zu überprüfen und dazu anzuregen, Filme der Zeit jenseits eingefahrener Denkmuster zu betrachten.

Methodisch sind vier Schritte zu vollziehen: Wissenschaftsgeschichtlich werden Einflüsse und Entwicklungen der Forschung skizziert; ein filmgeschichtlicher Teil beleuchtet Ruth Leuwerik und ihr Schaffen, um dann Spezifika und eine definitorische Abgrenzung des Heimatfilms zu anderen Filmgenres herauszuarbeiten; mit empirischen Methoden ist in einem dritten Schritt nach-

Dies., Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film, hrsg. von Detlef Endeward/Claus Füllberg-Stolberg/Peter Stettner, Hannover 2006, S. 149–170, hier S. 152.

2 Dietrich Thränhardt, Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1986, S. 140.

3 Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 394.

4 Die Begriffe bundesdeutsche Nachkriegszeit, Adenauer-Zeit und 1950er Jahre werden im Folgenden gleichbedeutend verwendet. Die Regierungszeit Konrad Adenauers deckt sich nicht nur exakt mit der Kinokarriere Ruth Leuweriks, die 1949 ihren ersten Film drehte und sich 1963 vorläufig aus dem Geschäft zurückzog; das Jahr 1963 stellt auch in der Geschichte des deutschen Films eine Zäsur dar. Nach der Verkündung des „Oberhausener Manifests" 1962 setzte ein unübersehbarer künstlerischer Wandel ein, der neben dem Zusammenbruch großer Verleih- und Produktionsfirmen den Beginn des Neuen Deutschen Films bedeutete. Vgl. Ralph Eue/Lars Henrik Gass (Hrsg.), Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen, München 2012; das Manifest dort im Wortlaut auf S. 15 f.

zuzeichnen, welche Bedeutung das Kinopublikum selbst diesem heute als dominant wahrgenommenen Genre zumaß und welche Darsteller und Typen es favorisierte; eine abschließende Werkkritik rückt schließlich den Film „Die Trapp-Familie" (1956, Wolfgang Liebeneiner) ins Blickfeld, der als der meistgesehene Film seiner Zeit ein Indikator für den Publikumsgeschmack[5] der 1950er Jahre ist und den überdies viele dem Heimatfilm zuordnen.

II. Zur Bio- und Filmografie Ruth Leuweriks

Ruth Leeuwerik[6] – die aus dem Niederländischen kommende Schreibweise mit Doppel-E gab sie zu Beginn ihrer Filmlaufbahn auf – wurde 1924 („an einem 23. April", wie es später zur Verschleierung ihres Alters ohne Jahresangabe hieß)[7] als einziges Kind eines Kaufmanns geboren und wuchs in ihrer Geburtsstadt Essen und in Münster auf. Dem Wunsch ihrer Eltern folgend, besuchte sie zunächst eine Höhere Handelsschule, nahm aber gleichzeitig Schauspielunterricht und bestand 1942 die Abschlussprüfung vor der Reichstheaterkammer. Nach einer ersten Anstellung am Westfälischen Landestheater Paderborn, einer Verpflichtung in der Rüstungsindustrie und einer kurzen Episode als Schreibkraft bei der britischen Militärregierung spielte sie an Theatern in Münster, Bremen und Lübeck, bevor sie am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg engagiert wurde. 1953 beendete sie ihre Theaterkarriere zugunsten ihrer Filmlaufbahn. Zwischen 1948 und 1975 war Ruth Leuwerik auch als Sprecherin in 18 Hörspielen zu hören.

Nach ersten Schritten in der Komödie „Dreizehn unter einem Hut" (1950, Johannes Meyer) brachte ihr eine Rolle in dem Familienfilm „Vater braucht eine Frau" (1952, Harald Braun) den Durchbruch als Filmschauspielerin. Bis

5 Da weder ein einheitliches Publikum noch ein einheitlicher Geschmack je existierten, wird dieser Begriff hier für die empirisch greifbaren Vorlieben von Mehrheiten des Kinopublikums verwendet.

6 Grundlegend Peter Mänz/Nils Warnecke (Hrsg.), Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre, Berlin 2004; darin vor allem das Interview: „Ich glaube, ich hatte ein ganz gutes Gespür". Ruth Leuwerik im Gespräch mit Peter Mänz und Nils Warnecke, S. 9–18. Vgl. darüber hinaus Michael Wenk, Ruth Leuwerik – Schauspielerin, in: Hans-Michael Bock (Hrsg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, Lieferung 56, München 2016, D 1–6, und Kay Weniger, Ruth Leuwerik, in: Ders., Das große Personenlexikon des Films, Bd. 5, Berlin 2001, S. 6 f.

7 So in der „Ruth Leuwerik-Story", in: Film-Revue 12 (1958) H. 8, S. 10–13, S. 29, hier S. 10 (weitere Folgen erschienen in den Heften 9–15). Diese angebliche Autobiografie erschien später mit veränderter Erzählperspektive, aber in weiten Teilen gleichlautend, als Buch von Walter Grieder, Ruth Leuwerik. Grosse Karriere mit kleinen Hindernissen, Liestal 1962. Dort (S. 12) wird allerdings als Geburtsjahr 1926 angegeben.

1963 war sie in insgesamt 29 Kinofilmen und einem Fernsehfilm zu sehen.[8] Von Anfang an spielte Ruth Leuwerik nur Hauptrollen, im Vorspann wurde ihr Name ab 1954 bis auf wenige Ausnahmen stets an erster Stelle und auf einem eigenen Bild genannt. Als beliebteste Schauspielerin der Adenauer-Zeit gehörte sie in Westdeutschland zu den Stars mit den höchsten Gagen und den meisten Publikumspreisen.[9]

Nach dem Film „Ein Alibi zerbricht" (1963, Alfred Vohrer) legte Ruth Leuwerik eine längere Drehpause ein; anders als zunächst geplant, konnte sie aber nicht mehr an ihre vorangegangene Filmkarriere anknüpfen. In einem Interview von 1965 beschrieb sie sich als „Prototyp für ein bestimmtes Rollenfach" und „Exponent für eine bestimmte Ära" und kam zu dem Schluss: „[D]iese sogenannten Goldenen Fünfzigerjahre haben mich hervorgebracht und getragen, und da diese Epoche ein für alle Mal vorbei ist – ich glaube, dass man das sagen darf –, würde ich denken, dass auch meine Karriere ein Ende hat, zumindest so, wie sie damals aussah."[10] Für Künstlerinnen wie Ruth Leuwerik hatte der von jüngeren Schauspielerinnen dominierte Neue Deutsche Film keine Verwendung mehr: Rainer Werner Fassbinder beispielsweise setzte nur selten und vornehmlich männliche Mimen ein, die bereits im „alte[n] Film"[11] bekannt gewesen waren wie Karlheinz Böhm, Rudolf Lenz oder Adrian Hoven.[12] Wer nicht wie Ruth Leuwerik seine Karriere beenden wollte, musste verstärkt mit dem Fernsehen kooperieren, das in weiten Teilen das Kino als Hauptmedium des bewegten Bilds ablöste.[13] Kolleginnen Leuweriks wichen außerdem vermehrt auf internationale Produktionen aus – so beispielsweise Maria Schell und Romy Schneider – oder nahmen Rollen in Komödien mit zunehmend freizügig-erotischem Einschlag an wie Nadja Tiller, Liselotte Pulver oder Margot Hielscher. Leuwerik äußerte sich fast nie dazu, warum sie ihre Karriere nicht unter ver-

8 Vgl. Christina Ohlrogge, Filmografie, in: Mänz/Warnecke (Hrsg.), Frau, S. 93–101.

9 Was die Gagen betraf, führte sie 1960 die „Elitegruppe der deutschen Spitzenstars" an, die neben ihr noch die Schauspielerinnen Lilli Palmer, Liselotte Pulver, Caterina Valente und Nadja Tiller sowie männliche Darsteller umfasste. Vgl. Der Spiegel vom 1.3.1960: „Gagen-Kartell. Notierung von Schlachtvieh".

10 ZDF-Dokumentation „Ruth Leuwerik. Portrait einer Schauspielerin" (1965, Werner Reinhold).

11 Oberhausener Manifest, in: Eue/Gass (Hrsg.), Provokation, S. 15.

12 Dabei hatte Fassbinder im Vergleich zu seinen Kollegen noch wenig „ödipale Antipathie und kompromisslose Abneigung" gegen den Film vor Oberhausen, so Tim Bergfelder, „Out of the Past". Fassbinder, die Filmgeschichte und das westdeutsche Kino der 50er Jahre, in: Malte Hagener/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hrsg.), Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004, S. 267–283, hier S. 268.

13 Vgl. Knut Hickethier, Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart/Weimar 1998, insbesondere S. 110–180. Einige Zahlen bei Axel Schildt, Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, S. 262–283.

änderten Vorzeichen im Fernsehen, im Neuen Deutschen Film, in internationalen Produktionen oder in deutschen Komödien fortsetzte. Bis 1983 trat sie jedenfalls nur noch in zwei Kino- und acht Fernsehfilmen auf, dann beendete sie ihre Karriere endgültig.

Ruth Leuwerik fiel in der Öffentlichkeit nie durch Skandale auf, sie gab sich bewusst bescheiden, allürenfrei und niemals abgehoben.[14] Während ihrer Karriere nutzte freilich auch sie die Presse (insbesondere Filmzeitschriften wie die *Film-Revue*) als wichtiges Medium, um ihre Popularität zu steigern.[15] Nach 1963 scheute sie öffentliche Auftritte und Pressetermine und zog sich weitgehend aus der Öffentlichkeit zurück. Die Quellenlage ist mäßig; den größten Teil ihres Schriftguts beseitigte Leuwerik, die am 12. Januar 2016 in ihrer Villa in München starb, selbst, weitere Unterlagen verschwanden nach dem Tod ihres Ehemanns, der seine Frau nur um wenige Monate überlebte.[16]

Auffallend oft arbeitete Leuwerik in der Nachkriegszeit mit denselben Filmschaffenden zusammen. Als ihre Traumpartner galten Dieter Borsche, mit dem sie viermal, und O. W. Fischer, mit dem sie dreimal vor der Kamera stand.[17] Auch mit Hannes Messemer und Peter van Eyck spielte sie in jeweils drei Filmen zusammen. Fünfmal trat Günther Lüders als Nebendarsteller in Filmen auf, in denen sie die Hauptrolle übernommen hatte, Friedrich Domin sogar zehnmal. Unter den Regisseuren drehte sie am häufigsten mit Wolfgang Liebeneiner (sieben Filme, davon wurden sechs nacheinander gedreht) und Helmut Käutner (vier Filme). Georg Hurdalek war Mitverfasser von Drehbüchern zu acht Leuwerik-Filmen. Wichtigster Produzent Leuweriks war Utz Utermann, der für 13 ihrer Filme verantwortlich zeichnete. Während dem Filmschnitt (achtmal Margot von Schlieffen) eher nachrangige Bedeutung zukommt, ist die Filmkomposition ein Erfolgsfaktor, der kaum zu hoch eingeschätzt werden kann. Sie stammte bei der Hälfte der 30 Filme von Franz Grothe, einem der populärsten Filmkomponisten der damaligen Zeit.[18] Einige seiner Kompositio-

14 Von ihren drei Ehen (1950–1953 mit dem Schauspieler Herbert Fleischmann, 1965–1967 mit dem Sänger Dietrich Fischer-Dieskau, von 1969 bis zu ihrem Tod mit dem Augenarzt Heinz Purper) rief naturgemäß die mit dem weltberühmten Bariton das größte mediale Echo hervor.

15 Vgl. die „Ruth Leuwerik-Story", die 1958 in mehreren Folgen in der *Film-Revue* erschien.

16 Gespräch des Verfassers mit Patrick Utermann (München) am 16.3.2017.

17 Artur Brauner nannte als die drei großen „Traumpaare" des deutschen Nachkriegsfilms Maria Schell und O. W. Fischer, Ruth Leuwerik und Dieter Borsche sowie Sonja Ziemann und Rudolf Prack. Vgl. „Atze" Brauner, Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens, München/Berlin 1976, S. 101 und S. 132. Vgl. allgemein Stephen Lowry, Lieber hausgemacht als Hollywood? Stars im westdeutschen Nachkriegskino, in: Bastian Blachut/Imme Klages/Sebastian Kuhn (Hrsg.), Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962, München 2015, S. 233–248.

18 Vgl. Theresia Henkel/Franzpeter Messmer (Hrsg.), Franz Grothe, München 2019.

nen zu Filmen mit Ruth Leuwerik erlangten auch auf Schallplatte große Beliebtheit. Als Produktionsfirmen dominierten ab 1955 die Gloria-Tochter Divina mit acht und die Bavaria mit fünf Filmen. Dass Leuwerik und die genannten Personen oft ein Team bildeten, hängt aber nur zum Teil mit produktionstechnischen Belangen zusammen: Gerade die Wahl der Schauspieler, Regisseure und Komponisten verweist auf bestimmte Filmgenres, hier vor allem auf die anspruchsvolle Komödie und das Melodram.[19]

III. Wie fundiert ist die Kritik am Kino der Adenauer-Zeit?

Blickt man auf die Besucherzahlen, waren die 1950er Jahre die Blütezeit des deutschen Kinos. An diese Erfolge anknüpfend, begannen Journalisten schon früh damit, populäre Darstellungen über den Film der Nachkriegszeit für ein breites Publikum herauszubringen.[20] An erster Stelle sind hier das im Auftrag des *Stern* entstandene Buch „Das gibt's nur einmal" von Curt Riess[21] sowie der Band „So war es wirklich" von Manfred Barthel[22] zu nennen. Darüber hinaus erschienen ungezählte Biografien und Autobiografien von Filmschaffenden.

In scharfem Kontrast zu dieser populären Filmliteratur, die auf nostalgische Gefühle spekulierte, steht die akademische Literatur, in der der Film jener Jahre lange Zeit kaum Beachtung fand. Die Filmwissenschaft ist eine verhältnismäßig junge Disziplin, die sich erst Anfang der 1960er Jahre zu etablieren begann.[23] Zeithistorikerinnen und -historiker interessierten sich zunächst meist

19 Zum Melodram im Umfeld Leuweriks vgl. Werner Sudendorf, Umwege zum Melodram. Damit das Opfer einen Sinn hat, in: Claudia Dillmann/Olaf Möller (Hrsg.), Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963, Frankfurt a. M. ²2016, S. 169–187.

20 Vgl. etwa Christa Bandmann, Es leuchten die Sterne. Aus der Glanzzeit des deutschen Films, München 1979; Géza von Cziffra, Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films, München/Berlin 1985; Claudius Seidl, Der deutsche Film der fünfziger Jahre, München 1987, und Micaela Jary, Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960, Berlin 1993.

21 Curt Riess, Das gibt's nur einmal. Das Buch des deutschen Films nach 1945, Hamburg 1958. Vgl. dazu Rolf Aurich/Ralf Forster, Das gab's nur einmal – Filmgeschichte im Medienpaket, in: Filmblatt 67–68/2019, S. 35–49. Der Journalist, Film- und Theaterkritiker Riess war 1933 aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus Deutschland emigriert und beobachtete das deutsche Kulturschaffen aus dem Exil; seine Biografie verdiente eine intensivere Betrachtung.

22 Manfred Barthel, So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm, München/Berlin 1986. Der Autor hatte jahrelang leitende Funktionen bei großen Filmfirmen inne und konnte wie Riess aus einem reichen Erfahrungsschatz und Insiderwissen schöpfen.

23 Vgl. Rolf Aurich/Ralf Forster (Hrsg.), Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland, München 2015.

mehr für die Darstellung von Geschichte in Historienfilmen,[24] verstanden den Spielfilm aber nur selten als historisches Zeugnis der Gesellschaft seiner Entstehungszeit.[25] Obgleich der Film der NS-Zeit als propagandistisches Mittel der Nationalsozialisten schon früh untersucht wurde und bis heute ein vielfach analysierter Forschungsgegenstand geblieben ist,[26] fiel der Film der Nachkriegszeit lange durch das Raster der wissenschaftlichen Filmgeschichtsschreibung. So waren es zunächst Filmkritiker, die sich in ihren geschichtlichen Werken dem westdeutschen Film der 1950er Jahre widmeten, allerdings nur ganz am Rande, um die marginale Bedeutung zu unterstreichen, die dieser Periode in ihren Augen zukam. In der breit rezipierten Filmgeschichte von Ulrich Gregor und Enno Patalas fertigten die Autoren den „Film in der Ära Adenauer" auf knapp zwei Seiten ab, wobei sie mit ihrem abschätzigen Urteil nicht hinter dem Berg hielten:

> „Der passiv-sentimentale Charakter der Filme dieser Zeit enthüllte sich in ihrer Gestaltung wie in ihrer Handlungsführung […]. Den latenten Fortbestand autoritärer Neigungen offenbarten als erste einige Filme mit unpolitischen Sujets, die sich die Verklärung ‚überragender Persönlichkeiten' angelegen sein ließen. […] Keiner von den Regisseuren, die in ihren Anfängen die wenn auch bescheidenen Hoffnungen des deutschen Films verkörperten, hielt, was er zu versprechen schien. […] Die künstlerische Belanglosigkeit und Antiquiertheit auch des ambitionierten Teils der westdeutschen Produktion ist die unablösbare Kehrseite ihrer ideologischen Fixierung: die rigorose Weigerung der Autoren und Regisseure, sich und ihr Publikum mit der Wahrheit über den herrschenden Zustand zu konfrontieren, produziert die Halbheiten des Kabarettstils und des Momentrealismus."[27]

Zusammen mit Theodor Kotulla und Wilfried Berghahn gehörten Gregor und Patalas zu den ersten Autoren der einflussreichen, erklärtermaßen linken Zeitschrift *Filmkritik*, die seit 1957 erschien und „Papas Kino"[28] nahezu ausnahms-

24 Ein Beispiel ist der Aufsatz von Martin Broszat, „Holocaust" und die Geschichtswissenschaft, in: VfZ 27 (1979), S. 285–298.

25 Wegweisend für diesen Ansatz war das erstmals 1947 erschienene Buch von Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Werke, Bd. 2/1, hrsg. von Sabine Biebl, Berlin 2012; Kracauer gilt als einer der Begründer der Filmsoziologie.

26 Aus der enormen Vielzahl entsprechender Publikationen sei als frühes Beispiel stellvertretend genannt Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1964.

27 Ulrich Gregor/Enno Patalas, Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 377–379. Zu Gregors Lebenswerk liegt seit September 2022 die Filmdokumentation „Komm mit mir in das Cinema. Die Gregors" (Alice Agneskirchner) vor. Für Ende 2022 ist ein Band mit Gesprächen und Zeitzeugnissen Erika und Ulrich Gregors angekündigt, für den Maike Mia Höhne und Claudia Lenssen verantwortlich zeichnen.

28 „Papas Kino ist tot!", der „inoffizielle Slogan des Jungen deutschen Films", tauchte in Deutschland zuerst in der Zeitschrift *Filmkritik* auf; vgl. Malte Hagener, Eine neue Welle ohne Filme? Das *Oberhausener Manifest* und die Nouvelle Vague, in: Eue/Gass (Hrsg.), Provokation, S. 225–230, hier S. 225 f.

los mit vernichtenden Kritiken bedachte.[29] Ganz offen gaben die Herausgeber ihrer Meinung Ausdruck: „Im Jahre 1955 hat die Filmkunst ihren tiefsten Stand seit Kriegsende erreicht."[30] Ähnliche Einschätzungen waren auch in der evangelischen Filmkritik vorherrschend, die im Falle von *Kirche und Film* bereits seit den 1950er Jahren von nicht-kirchlichen, ästhetisch und politisch links orientierten Journalisten geprägt war und eine personelle Schnittmenge mit der *Filmkritik* aufwies. Zunehmend entfernte sich diese Zeitschrift nicht nur von der kirchlichen Lehre, sondern auch von der konservativen, stark an kirchlicher Moral orientierten katholischen Filmpresse.[31] Das *Lexikon des Internationalen Films* freilich, dessen Artikel zu westdeutschen Filmen auf den damaligen Besprechungen des katholischen *Filmdienstes* basieren, prägt bis heute eine eher negative Sicht auf das westdeutsche Kino der Nachkriegszeit.[32]

Für die linke Filmkritikerszene der Bundesrepublik waren die etablierten Filmfirmen so etwas wie „Propagandaeinrichtungen des CDU-Staats",[33] die Fil-

29 Vgl. dazu ausführlich Peter Kessen, „Ästhetische Linke" und „Politische Linke" der Zeitschrift „Filmkritik" in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards, Diss., München 1996; David Steinitz, Geschichte der deutschen Filmkritik, München 2015, S. 145–150; Lukas Schaefer, „Sie nennen es Realismus". Die Zeitschrift *Filmkritik* und der internationale Film der 1950er Jahre, in: Blachut/Klages/Kuhn (Hrsg.), Reflexionen, S. 314–332, und Philipp Goll, Texte, die Spaß machen: Antiautoritäre Öffentlichkeit in *Filmkritik* und Filmkritiker Kooperative, in: Sprache und Literatur 49 (2020), S. 103–130. Man habe „den Eindruck, dass der gute Ton im Mäkeln bestand und Zustimmung ohne irgendwelche Einwände schier unvorstellbar schien", schrieb Olaf Möller über die Filmkritik jener Zeit. Olaf Möller, Adenauerland, in: Dillmann/Möller (Hrsg.), Kino der jungen Bundesrepublik, S. 15–25, hier S. 16.

30 Zit. nach Wilfried Berghahn, Zum Selbstverständnis der „Filmkritik", in: Filmkritik 1/1964, Nachdruck in: Ders., Filmkritiker. Mit Kritiken und Texten von Wilfried Berghahn. Essay von Michael Wedel, München 2017, S. 130–138, hier S. 130.

31 Vgl. Raimund Gerz, Praxis und Perspektiven evangelischer Filmpublizistik. „Evangelischer Filmbeobachter" – „Kirche und Film" – „epd-Film", in: Martin Ammon/Eckart Gottwald (Hrsg.), Kino und Kirche im Dialog, Göttingen 1996, S. 115–136; Christian Kuchler, Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern (1945–1965), Paderborn 2006, S. 87–93, und Hans Helmut Prinzler, Aus Liebe zum Film. Über einen evangelischen und einen katholischen Informationsdienst, in: Hans Günther Pflaum (Hrsg.), Jahrbuch Film 82/83. Berichte/Kritiken/Daten, München/Wien 1982, S. 102–110.

32 Aus den meist sehr differenzierten Kritiken wurden oft nur die negativen Punkte übernommen und die Filme im Licht der späteren Filmgeschichtsschreibung betrachtet. Vgl. Lexikon des Internationalen Films, 4 Bde., hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation/Katholische Filmkommission für Deutschland, Frankfurt a. M. 2002. Auch den Filmen mit Ruth Leuwerik haftete das Lexikon die üblichen Etiketten an: „larmoyant, von triefendem Edelmut und fern aller Realität" (Bd. 1, S. 1205 über „Die große Versuchung", 1952); „der zuweilen kitschige Film [...] mit unfreiwilliger Komik" (Bd. 2, S. 1950 über „Ludwig II.", 1954); „rührselige Effekte" (Bd. 3, S. 3034 über „Taiga", 1958); „romantisch und sentimental im Stil einer 50er-Jahre-Illustrierten inszeniert" (Bd. 2, S. 1738 über „Königin Luise", 1957) oder „klischeehaft und kitschig in Szene gesetzt" (Bd. 2, S. 1490 über „Immer wenn der Tag beginnt", 1957).

33 Klaus Kreimeier, Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg i. Ts. 1973, S. 100. Vgl. auch ders., Der westdeutsche Film in den fünfziger

me drehten, um das Volk auf Regierungslinie zu halten oder bringen. Solche Einschätzungen fanden auch in der DDR offene Ohren, wo die Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* manche Texte westdeutscher Kritiker nachdruckte. Dass „Inhalt und Aussage der Filme weitgehend genormt und auf einige Grundschemen rückführbar" seien, wurde als Folge der Kontrolle von Film und Filmkritik durch Wirtschaft und Regierung gewertet. „Die Lösungen [namentlich im Heimat-, Musik- und Militärfilm] entsprechen einander wie die Vorlagen; alles endet happy – man beachte dabei, daß auch ein trauriger Schluß nach den ästhetischen Anschauungen des Bürgertums ‚beglückend' ist, zumindest im Sinne eines Berauschens in zügelloser Sentimentalität."[34] Die Fokussierung auf den Heimatfilm und der damit verbundene Vorwurf der Sentimentalität gehörten auch zu den grundsätzlichen Kritikpunkten von Ulrich Gregor: „Bis auf wenige Ausnahmen wurde die Filmproduktion jener Jahre beherrscht von Wirklichkeitsflucht, Sentimentalität, Autoritarismus. Vorherrschendes Genre der ‚Ära Adenauer' war der sogenannte Heimatfilm, eine Inkarnation provinzieller Beschränktheit."[35]

Schon vor dem Aufkommen einer dezidiert linken Kritik um 1957 wurde das zeitgenössische bundesdeutsche Kino von Journalisten und Filmkritikern überwiegend negativ beurteilt.[36] Die linke Filmkritik mit ihren scharf formulierten Verdikten übte allerdings einen besonders nachhaltigen Einfluss auf die wissenschaftliche Filmgeschichtsschreibung aus, die sich diesem Tenor stark annäherte und mit ästhetischen Werturteilen nicht zurückhielt.[37] Wo die deutschspra-

Jahren, in: Dieter Bänsch (Hrsg.), Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 283–305.

34 Edeltraud Scheffler/Klaus Norbert Scheffler, Ab morgen wird marschiert. Einige Leitbilder und Tendenzen des westdeutschen Films, in: Deutsche Filmkunst 6/1958, S. 184–186, gekürzter und veränderter Nachdruck aus: Wege zueinander (1958), Beilage zu H. 7.

35 Ulrich Gregor, Geschichte des Films ab 1960, München 1978, S. 122. Im Autorenfilm, zu dessen publizistischen Wegbereitern Gregor gehört, wurde der „Anti-Heimatfilm" als Genre etabliert; vgl. dazu Jennifer Kapczynski, Postwar Ghosts: Heimatfilm and the Specter of Male Violence. Returning to the Scene of the Crime, in: German Studies Review 33 (2010), S. 305–330.

36 Vgl. etwa Lars Henrik Gass, Resignatorische Befunde. Manifeste vor Oberhausen, in: Dillmann/Möller (Hrsg.), Kino der jungen Bundesrepublik, S. 47–53. Vgl. auch die Quellenbände von Ulrich Kurowski/Michael Brandlmeier/André Gerely (Hrsg.), Nicht mehr fliehen. Das Kino der Ära Adenauer, 3 Bde., München 1979–1982, und Joe Hembus, Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen 1961.

37 Methodisch ist dies nicht unproblematisch. Es sei „aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive – und dies mag die Aufgabe des Historikers wiederum erleichtern – sekundär, ob es sich um einen ‚guten' oder einen ‚schlechten' Film handelt", so Margit Szöllösi-Janze, „Ein Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist". Spielfilme als zeithistorische Quelle, in: Johannes Hürter/Tobias Hof (Hrsg.), Verfilmte Trümmerlandschaften. Nachkriegserzählungen im internationalen Kino 1945–1949, Berlin/Boston 2019, S. 14–30, hier S. 18. Einige geschichtstheoretische Ansätze zum Film auch bei Rainer Rother

chige Forschung den Film der Adenauer-Zeit thematisierte,[38] übernahm sie in der Regel Wortwahl und Inhalte der linken Filmkritik der 1960er Jahre. Häufig wurden die westdeutschen Nachkriegsfilme gerade mit Verweis auf das „lächerliche und einfältige Weltbild des Heimatfilms" pauschal als minderwertig abgestempelt; es gebe Filme, „die nur reaktionär, oder Filme, die gleichzeitig reaktionär und idiotisch" seien.[39] „Unstrittig markieren die fünfziger Jahre einen ästhetischen Tiefstpunkt deutscher Filmgeschichte, und jene 300 von 1206 deutschen Spielfilmen dieser Jahre, die das Heimatgenre ausbeuten, bilden leider den Mittelpunkt dieses ‚Schwarzen Loches'."[40] In einem zeittypischen Sammelband gab Johannes Volker Wagner 1989 die vorherrschende Forschungsmeinung wieder, wenn er behauptete, dass die Filme der 1950er Jahre „bald wieder ins Unpolitische abglitten und eine neue, schöne Welt vorgaukelten, Filme, die zwischen Restauration, Kitsch und Kommerz anzusiedeln waren".[41] Ähnliches ist in einer Dissertation von Martina Thiele zu lesen: „Das Gros der Produktionen der fünfziger Jahre ist wirklichkeitsfern, sentimental, bieder und klischeebeladen. Wie für die Politik gilt für den westdeutschen Film: ‚keine Experimente'. So sind viele Werke geprägt vom UFA-Stil der dreißiger

(Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino, Berlin 1991; Rolf Aurich, Wirklichkeit ist überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Irmgard Wilharm (Hrsg.), Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112–128, und Günter Riederer, Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Gerhard Paul (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96–112.

38 Jerzy Toeplitz (Geschichte des Films, Bd. 5: 1945–1953, Berlin 1992, S. 385–398) widmete ihm immerhin 14 Seiten. In anderen filmgeschichtlichen Büchern wird der Zeitraum ganz oder fast ganz ausgespart, so bei Uli Jung (Hrsg.), Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993. Nur wenige Hochschulschriften widmeten sich dem Thema; aus dem hier behandelten Themenspektrum seien genannt Michael Braun, Das Verhältnis von Qualität und Verbreitung. Eine Analyse des Publikumsgeschmacks auf Grund vergleichender Untersuchungen der publikumswirksamen Elemente beim Spielfilm, Diss., München 1956; Martin Osterland, Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964, Stuttgart 1970, und Willi Höfig, Der deutsche Heimatfilm 1947–1960, Stuttgart 1973.

39 Thomas Koebner, Heimatfilm, in: Ders. (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2011, S. 301–305, hier S. 304, und Georg Seeßlen, Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres, in: Christa Blümlinger (Hrsg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1990, S. 343–362, hier S. 343.

40 Ines Steiner/Christoph Brecht, Der deutsche Heimatfilm – Eine kommentierte Auswahl, in: Heimat, Bd. 2: Lehrpläne, Literatur, Filme, Bonn 1990, S. 359–533, hier S. 410. Zur Korrekturbedürftigkeit der genannten Zahlen vgl. Abschnitt V des vorliegenden Beitrags.

41 Johannes Volker Wagner, Vorwort, in: Ursula Bessen (Hrsg.), Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit. Eine Dokumentation, Bochum 1989, S. 11–15, hier S. 11.

und vierziger Jahre, ein künstlerischer Neuanfang hat genausowenig stattgefunden wie ein personeller."[42]

Der Verweis auf den Ufa-Stil, der sich im bundesdeutschen Nachkriegsfilm fortgesetzt habe, ist weitverbreitet,[43] aber heikel, denn es wäre ein fast unmögliches Unterfangen, einen Ufa-Stil eindeutig zu definieren. Die Universum-Film AG produzierte seit 1917 zunächst Stumm-, dann Tonfilme in Schwarz-Weiß und in Farbe, bediente alle Genres und arbeitete mit unterschiedlichen Filmschaffenden. Ein Ufa-Stil müsste nicht nur genre-, epochen- und personenübergreifende Merkmale vom stummen Kriminalfilm oder der Tonfilmoperette über die Wochenschau bis zum NS-Propagandafilm sowie Charakteristika verschiedenster Regisseure, Kameraleute, Schauspieler und Drehbuchautoren vereinen, sondern sich zusätzlich von den Stilen anderer deutscher Produktionsfirmen sowie ausländischer Studios abheben – wenn diese überhaupt dem Publikum einheitliche und unverkennbare Filmproduktionen geboten hätten. Entsprechende vergleichende Untersuchungen gibt es bislang nicht.

Als Beweis für ein Anknüpfen an die Ufa-Produktionen gelten insbesondere personelle Kontinuitäten.[44] In der Tat setzten Regisseure und Drehbuchautoren ihre Arbeit über das Jahr 1945 hinaus fort, wodurch nicht zuletzt jüdischen Remigranten der Wiedereinstieg in die deutsche Filmbranche fast unmöglich gemacht wurde.[45] Der berüchtigte Regisseur des Films „Jud Süß", Veit Harlan, konnte mit „Hanna Amon" (1951) und „Sterne über Colombo" (1953) sogar noch zwei Erfolgsfilme verbuchen. Unter den Schauspielern knüpften etwa Heinz Rühmann und Marika Rökk an frühere Triumphe an, während andere – ebenfalls vorbelastete – das Nachsehen hatten und von Mimen verdrängt wurden, die in NS-Filmen nur als Heranwachsende mitgewirkt hatten wie Hardy Krüger oder – wie Ruth Leuwerik – gar nicht. Unter deren bevorzugten Film-

42 Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001, S. 105.

43 Vgl. exemplarisch Karsten Witte, Die Wirkgewalt der Bilder. Zum Beispiel Wolfgang Liebeneiner, in: Filme. Neues und Altes vom Kino 8/1981, S. 24–35, hier insbesondere S. 35; Friedel Franzos, Wie sich die Bilder gleichen. Zur Kontinuität deutscher Filmbilder, in: Ebenda, S. 36–39; Kurt Maetzig, Filmarbeit. Gespräche – Reden – Schriften, hrsg. und mit einer Studie versehen von Günter Agde, Berlin 1987, insbesondere S. 36 f.; Bernhard Groß, Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm, Berlin 2015, insbesondere S. 128–130; Georg Seeßlen, Die Ufa. Ein böses Filmmärchen, in: epd-Film 11/2017, S. 28–33, und ders., Bibi, Tina, der Führer und wir. Uropas Kino lebt. Aspekte des Neo-Ufa-Stils am Beispiel neuerer Filme, in: Ebenda, S. 33–35.

44 Vgl. Hans-Peter Kochenrath, Kontinuität im deutschen Film, in: Filmstudio (1966) Nr. 50, S. 29–33, und Nr. 51, S. 49 f., Nachdruck in: Wilfried von Bredow/Ralf Zurek (Hrsg.), Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975, S. 286–292.

45 Vgl. etwa Jan-Christopher Horak, Ausgeblieben? Nachkriegs-Remigration in Deutschland, in: Blachut/Klages/Kuhn (Hrsg.), Reflexionen, S. 41–56.

partnern hatte O. W. Fischer vor 1945 bereits Hauptrollen und Dieter Borsche einige Nebenrollen gespielt; Hannes Messemer und Peter van Eyck, der als amerikanischer Filmoffizier nach Deutschland gekommen war, hatten in der NS-Zeit nicht vor der Kamera gestanden. Und nicht jeder, der in Ufa-Filmen mitgespielt hatte, war Nationalsozialist. Hans Söhnker, der zwei Filme an der Seite Leuweriks drehte, wurde für seinen Einsatz für verfolgte Juden sogar als „Gerechter unter den Völkern" geehrt.[46] Auch bei Remakes von Filmen aus der NS-Zeit – Ruth Leuwerik spielte in den 1950er Jahren in zwei solchen Filmen mit[47] – verbietet sich ein vorschnelles Urteil;[48] die Frage von Kontinuität oder Diskontinuität ist vielmehr im Einzelfall zu prüfen.

Vor allem Hester Baer hat sich kritisch mit den negativen Urteilen auseinandergesetzt, die mit dem Begriff Ufa-Stil verbunden sind. Sie zeigte auf breiter Materialbasis, dass nicht erst der Neue Deutsche Film innovative Spielfilme hervorbrachte. Insbesondere mit Blick auf das weibliche Kinopublikum stellte sie die Wechselwirkungen zwischen dem Kino und seinen Rezipientinnen und Rezipienten dar und arbeitete heraus, dass sich der Film der Zeit nicht nur affirmativ am angenommenen Publikumsgeschmack orientierte, sondern auch neue Lesarten der Gesellschaft bot.[49] Überhaupt erfuhr der Film der Adenauer-Zeit seit den 1990er Jahren eine Neubewertung namentlich durch Forscherinnen und Forscher aus dem englischsprachigen Raum, die traditionelle Sichtweisen in Frage stellten.[50] Heide Fehrenbach untersuchte als eine der ersten den Einfluss des Publikums und der Publikumsverbände auf Filmwirtschaft und -produktion und erforschte den Beitrag von Filmen zur Rekonstruktion von nationaler Identität nach dem Zweiten Weltkrieg. Dabei behandelte sie auch einige der wichtigsten Heimatfilme und stellte die These auf, dass der Heimatfilm dem Publikum „a vision of the future in which Germans could regain both their prosperity and their pride" gegeben habe; das Frauenbild sei gerade im Heimat-

46 Vgl. Jüdische Allgemeine vom 31.10.2018: „Israel ehrt Hans Söhnker als ‚Gerechten unter den Völkern'".

47 „Auf Wiedersehen, Franziska!" (1941, Helmut Käutner; 1957, Wolfgang Liebeneiner); „Muß man sich gleich scheiden lassen?" (1933, Hans Behrendt; 1953, Hans Schweikart; entspricht auch „Lauter Lügen", 1938, Heinz Rühmann). Außerdem waren auch der Königin-Luise- und der Effi-Briest-Stoff bereits zuvor verfilmt worden.

48 Vgl. ausführlich Stefanie Mathilde Frank, Wiedersehen im Wirtschaftswunder. Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1949–1963, Göttingen 2017.

49 Vgl. Hester Baer, Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language, New York/Oxford 2009.

50 Vgl. etwa Robert R. Shandley, Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit, Berlin 2010; das Original erschien 2001 in Philadelphia.

film nicht so restaurativ gewesen, wie vielfach angenommen.[51] Sabine Hake und Johannes von Moltke schärften in ihren Studien den Blick für die Prägungen der Filmproduktion durch den Systemgegensatz zwischen der Bundesrepublik und der DDR und warben für einen unvoreingenommenen Zugang zum Film der Nachkriegszeit.[52]

Seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts ist auch in Deutschland eine Wende zu beobachten, auch wenn mitunter immer noch Deutungen aus dem Umfeld der *Filmkritik* übernommen werden.[53] Längst hat man auch hierzulande die bundesdeutschen Spielfilme der Nachkriegszeit als „empfindliche Seismographen historischen Wandels" begriffen, „auf welche die Zeitgeschichtsforschung nicht verzichten sollte".[54] Die Analyse der Wechselwirkung zwischen Film und Gesellschaft wird nicht durch negativ aufgeladene Vorannahmen in eine einseitige Richtung gelenkt; so geraten auch Fragen nach Geschlechterrollen, Rassendenken oder der Integration von Flüchtlingen im Film in den Blick.[55] Noch wenig verfolgt wurde der von Walter Uka vorgeschlagene Ansatz, die „Star-Epoche" der 1950er Jahre als Geschichte ihrer berühmten Regisseure und Schauspieler

51 Heide Fehrenbach, Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity After Hitler, Chapel Hill/London 1995, S. 163; vgl. auch dies., Cinema, Spectatorship, and the Problem of Postwar German Identity, in: Reiner Pommerin (Hrsg.), The American Impact on Postwar Germany, Providence/Oxford 1995, S. 165–195.

52 Vgl. Sabine Hake, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895, Reinbek bei Hamburg 2004, insbesondere S. 157, und Johannes von Moltke, No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema, Berkeley/Los Angeles/London 2005. Vgl. auch ders., Heimatklänge. Die Trapp-Familie in Amerika, in: montage AV 7 (1998) H. 1, S. 95–122; Alexandra Ludewig, Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film, Bielefeld 2011; John E. Davidson/Sabine Hake (Hrsg.), Take Two. Fifties Cinema in Divided Germany, New York/Oxford 2007, und Jaimey Fisher (Hrsg.), Generic Histories of German Cinema. Genre and Its Deviations, Rochester 2013.

53 So zum Beispiel bei Fritz Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), Geschichte des deutschen Films, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2004, S. 167–206; Vera Binz, Schwarzwaldmädels. Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm und in der Gesellschaft der fünfziger Jahre, Saarbrücken 2007, und Samuel Salzborn, Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern, Berlin/Leipzig 2020, S. 45–52.

54 Szöllösi-Janze, Spielfilme, in: Hürter/Hof (Hrsg.), Trümmerlandschaften, S. 32.

55 Eine frühe Ausnahme ist der Sammelband von Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt a. M. 1989. Exemplarisch für die neuere Forschung seien genannt Verena Feistauer, Eine neue Heimat im Kino. Die Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit, Essen 2017; Maja Figge, Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre, Bielefeld 2015, und Sarah Kordecki, Und ewig ruft die Heimat… Zeitgenössische Diskurse und Selbstreflexivität in den Heimatfilmwellen der Nachkriegs- und Nachwendezeit, Göttingen 2020.

zu verstehen.[56] Der vorliegende Beitrag liefert aber immerhin einige Rahmendaten für diese „Stargeschichtsschreibung".

IV. Heimatfilm – Überlegungen zu Genre und Begriff

Da dem Heimatfilm eine Schlüsselrolle in der Erforschung des Films der Adenauer-Zeit zukommt, soll an dieser Stelle eine kurzgefasste Definition versucht werden: Als Heimatfilm im engeren Sinn bezeichnet man bundesdeutsche,[57] österreichische und schweizerische Spielfilme aus der Zeit ungefähr zwischen 1949 und 1963,[58] in deren Mittelpunkt die Inszenierung und Charakterisierung von Bewohnern eines einheimischen ländlichen Raums[59] steht.[60] Obwohl vom Heimatfilm in aller Regel wie von einem homogenen Genre gesprochen wird, ist es zur differenzierten Betrachtung unabdingbar, ihn in verschiedene Subgenres

56 Walter Uka, Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 71–89, hier S. 86 f.; das folgende Zitat findet sich ebenda, S. 87.

57 Die Frage, ob es DDR-Heimatfilme gegeben habe, wird unterschiedlich beantwortet; vgl. etwa Claudia Beindorf, Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygdsfilm 1930–1960, Baden-Baden 2001, S. 165–179; Moltke, Place, S. 170–200, und Kordecki, Heimat, S. 114–136. Zumindest die Vertriebenenproblematik wurde auch in der DDR gerne im Rahmen des Heimatfilms dargestellt; vgl. Alina Laura Tiews, Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990, Berlin 2017.

58 Neuerdings wird zunehmend betont, dass es jenseits der 1950er Jahre nicht nur „Neo-Heimatfilme" gegeben habe, sondern „auch die Produktion sogenannter ‚traditioneller' Heimatfilme nie ausgesetzt" habe (Kordecki, Heimat, S. 17).

59 Seit einigen Jahren wird auch eine Ausdehnung über den deutschsprachigen Raum hinaus erwogen; vgl. Jürgen Heizmann (Hrsg.), Filmgenres. Heimatfilm international, Stuttgart 2016. Auch der ländliche Raum als Definitionskriterium entfällt immer häufiger. So werden sogar Filme wie „Good Bye, Lenin!" (2003, Wolfgang Becker) oder „Der Untergang" (2004, Oliver Hirschbiegel) als Heimatfilme eingestuft (vgl. ebenda, S. 14, sowie Ludewig, Nostalgia, S. 156–173 und S. 322–362). Allerdings stellt sich die Frage, ob der Begriff dadurch nicht überladen wird.

60 Vgl. Höfig, Heimatfilm; Margit Szöllosi-Janze, „Aussuchen und Abschießen" – der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 44 (1993), S. 308–321; Jürgen Trimborn, Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster, Köln 1998; Dennis Gräf, „Grün ist die Heide". Die (Re-)Konstruktion von ‚Heimat' im Film der 1950er Jahre, in: Martin Nies (Hrsg.), Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart, Marburg 2012, S. 53–82; Fritz Tauber, Heimatfilm. Versuch der Systematisierung eines Phänomens, in: Dillmann/Möller (Hrsg.), Kino der jungen Bundesrepublik, S. 103–107; Kordecki, Heimat, und Johannes von Moltke, Evergreens: The *Heimat* Genre, in: Tim Bergfelder u. a. (Hrsg.), The German Cinema Book, London ²2020, S. 17–28. Eine ausführliche Bibliografie bei Hans J. Wulff, Der BRD-Heimatfilm der 1950er Jahre: Eine Biblio-Filmographie, in: Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 119/2011; berichte.derwulff.de/0119_11.pdf [30.3.2020].

zu teilen. Willi Höfig unterschied die Grundhaltungen „ernst“ (38,4 Prozent „aller deutschen Tonfilme, die in einem ländlichen Milieu spielen“), „heiter“ (19,8 Prozent) oder „Schwank, Posse“ (41,8 Prozent)[61] und nahm zudem eine geografische Unterteilung vor: Filme, die im Gebirge oder Hochgebirge spielen; Filme, die in der norddeutschen Tiefebene spielen; Filme, die geografisch nicht genau festgelegt sind.[62]

Es könnte weiterführend sein, den Heimatfilm enger mit anderen Genres zu verknüpfen und eine feingliedrigere Systematik mit fünf Untergruppen zu entwerfen, auch wenn es Filme gibt, die sich mehreren Subgenres zurechnen lassen oder die sich jeder Zuordnung zu entziehen scheinen. Diese Systematik – illustriert an je drei bekannten Beispielen – könnte so aussehen: *Heimat-Literaturverfilmung/Heimat-Historienfilm* – „Schloß Hubertus“ (1954, Helmut Weiss), „Die Geierwally“ (1956, Franz Cap), „Der Jäger von Fall“ (1957, Gustav Ucicky); *Heimatmelodram/Heimatdrama* – „Rosen blühen auf dem Heidegrab“ (1952, Hans Heinz König), „Der Meineidbauer“ (1956, Rudolf Jugert), wohl auch „Grün ist die Heide“ (1951, Hans Deppe); *Romantische Heimatkomödie* – „Schwarzwaldmädel“ (1950, Hans Deppe), „Die schöne Müllerin“ (1954, Wolfgang Liebeneiner), „Drei Birken auf der Heide“ (1956, Ulrich Erfurth); *Familien-Heimatkomödie* – „Die Mädels vom Immenhof“ (1955, Wolfgang Schleif), „13 kleine Esel und der Sonnenhof“ (1958, Hans Deppe), „Wenn die Glocken hell erklingen“ (1959, Eduard von Borsody); *Heimat-Musikfilm (Heimat-Filmoperette; Heimat-Schlagerfilm)* – „Die Försterchristel“ (1952, Arthur Maria Rabenalt; 1962, Franz Josef Gottlieb), „Der fröhliche Wanderer“ (1955, Hans Quest), „Schwarzwaldmelodie“ (1956, Géza von Bolváry).

Hier zeigt sich, dass Heimatfilme teilweise weitaus mehr Ähnlichkeiten und Bezüge zu Filmen aus dem jeweils verwandten Genre haben als zu Heimatfilmen aus anderen Subgenres. Ein Heimat-Musikfilm mit Schlagereinlagen lässt sich viel eher mit Revuefilmen oder Filmen mit Schlagerstars vergleichen als mit historischen Heimatfilmen oder Heimatfilmen mit melodramatischer Handlungsführung. Es kann deshalb irreführend sein, wenn in der Forschung vom Heimatfilm als Genre die Rede ist. Der Heimatfilm, so könnte man zusammenfassen, war facettenreicher, als gemeinhin angenommen, und setzte nicht nur heitere Stoffe ins Bild; immerhin ist rund ein Drittel der Heimatfilm-Produktionen von ernster Grundstimmung.[63]

61 Höfig, Heimatfilm, S. 221.

62 Vgl. ebenda, S. 165 f.; diese Einteilung übernahm auch Tauber, Heimatfilm, in: Dillmann/Möller (Hrsg.), Kino der jungen Bundesrepublik, S. 104 f.

63 Vgl. Höfig, Heimatfilm, S. 221, und Osterland, Gesellschaftsbilder, S. 69.

Unter den Eigentümlichkeiten des Genres stechen besonders die Gegensätze zwischen Stadt und Land, Tradition und Fortschritt, Alter und Jugend, Arm und Reich hervor.[64] Gerade der Gegensatz zwischen Stadt und Land wird untermauert durch die starke Einbindung von Landschafts- und Tieraufnahmen sowie durch den wichtigen Platz, der dem Brauchtum im weiteren Sinne eingeräumt wird. Daneben spielt volkstümliche Musik in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen im Heimatfilm eine zentrale Rolle. Im Heimat-Musikfilm werden Operetten, traditionelle (oft alpenländische) Volksmusik, Schlager und Marschmusik präsentiert und, wo sie in einem Film zusammentreffen, gerne kontrastierend gegenübergestellt. Aber auch in Heimatfilmen, die nicht eigentlich Musikfilme sind, finden sich häufig Gesangs- oder Instrumentaleinlagen.

Konstitutiv für das Genre Heimatfilm ist nicht der einheimische ländliche Raum an sich, sondern die Inszenierung und Charakterisierung seiner Bewohner. Daher ist etwa „Heidi" (1952, Luigi Comencini), obwohl mehr als die Hälfte der Handlung in der Großstadt Frankfurt spielt, dem Heimatfilm zuzuordnen, während der Film „Dreizehn unter einem Hut" mit Ruth Leuwerik, in dem Städter an den Rhein fahren und dessen Handlung fast ausschließlich auf dem Land spielt, nicht in das Genre passt.

V. Heimatfilm als Hauptgenre? Statistisches zum Publikumsgeschmack der Adenauer-Zeit

Ruth Leuwerik wurde im Lauf ihrer Karriere mit zahlreichen Kritiker- und Publikumspreisen geehrt.[65] Unter anderem erhielt sie 1954 das Filmband in Silber. Für ihr Lebenswerk wurde sie mit einem Filmband in Gold, dem Bayerischen Verdienstorden (beide 1978), dem Großen Bundesverdienstkreuz (1980) und dem Bayerischen Filmpreis (1991) ausgezeichnet. Vor allem aber wurde Ruth Leuwerik mit fünf Bambis (1953, 1959–1962) unter den weiblichen Filmschaffenden des deutschen Films im Untersuchungszeitraum nur von Maria Schell übertroffen, der zwischen 1951 und 1957 sechs goldene Rehkitze verliehen wurden. Der Bambi war in der Nachkriegszeit noch kein reiner Kritiker-

64 Vgl. Höfig, Heimatfilm, S. 336–347; zum Stadt-Land-Gegensatz vgl. auch Trimborn, Heimatfilm, S. 41–74, zum Antagonismus von Alt und Jung bzw. Alt und Neu vgl. Irmbert Schenk, BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel, in: AugenBlick 54–55/2012, S. 62–77, hier S. 67–74, und Kaspar Maase, „Leute beobachten" in der Heimat. Mainstream und kultureller Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Ders., Was macht Populärkultur politisch?, Wiesbaden 2010, S. 45–78, hier S. 64–73.

65 Eine wohl vollständige Liste bei Wenk, Leuwerik, in: Bock (Hrsg.), Cinegraph, D 2 f.

preis: Die Preise für die besten in- und ausländischen Schauspielerinnen und Schauspieler wurden nach einer Publikumsabstimmung vergeben. Dazu lagen der Zeitschrift *Film-Revue* Wahlzettel oder -marken bei.[66] Da nur die Leserschaft dieser Zeitschrift zur Stimmabgabe für die Preisverleihung aufgerufen war, ist die Abstimmung nicht unbedingt repräsentativ für den Publikumsgeschmack. Nichtsdestotrotz liefert die Umfrage das genaueste Bild über die Beliebtheit von Leinwandgrößen, das wir heute ermitteln können, zumal nicht nur Abonnentinnen und Abonnenten abstimmen konnten, sondern auch Leserinnen und Leser ohne Abonnement, weil auch Einzelhefte mit Stimmkarten verkauft wurden. Immerhin nahmen jährlich zwischen 21 000 (1949) und 180 000 (1957) Stimmberechtigte aus dem gesamten Bundesgebiet teil.[67] Daher ist es erstaunlich, dass die Abstimmungsergebnisse bislang noch nicht ausgewertet wurden, sind sie doch ein nicht unbedeutender Indikator für den Publikumsgeschmack. Die *Film-Revue* verkündete nicht nur die Siegerinnen und Sieger, sondern zeigte darüber hinaus die exakte Stimmenverteilung an. Dass diese Zahlen nicht manipuliert sind, wird hier vorausgesetzt.

Im Untersuchungszeitraum gab es drei verschiedene Wahlsysteme: 1949 wurde noch nicht zwischen nationalen und internationalen Stars unterschieden, jede Wählerin und jeder Wähler hatte demnach je eine Stimme für männliche und weibliche Darsteller. Von 1950 bis 1955 war in vier Kategorien (deutsch- und fremdsprachig, jeweils männlich und weiblich) je eine Stimme zu vergeben. Weil viele Leser strategisch abstimmten und nicht ihren Lieblingsschauspieler, sondern ihren Favoriten unter den Chancenreichen wählten, wurde 1956 erneut das System geändert: Nun waren in den genannten vier Ka-

66 Vgl. zur *Film-Revue* Ulrich von Thüna, Filmzeitschriften der fünfziger Jahre, in: Hoffmann/Schobert (Hrsg.), Gestern, S. 248–262, hier S. 249–251; allgemeiner neuerdings auch Vincent Fröhlich, Foto Film Flächen. Zirkulierende Filmbilder in Medienkonstellationen illustrierter Filmzeitschriften, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 42 (2022) H. 164, S. 25–35.

67 Von den Abstimmenden wurden auch statistische Daten erhoben (Wohnort, Alter, Geschlecht, Beruf), die aber nur einmal detaillierter mitgeteilt wurden: „[Es] entfielen in altersmäßiger Aufschlüsselung: 19,8 Prozent auf Einsender unter 20, 42,6 Prozent auf Einsender zwischen 20 und 30, 19,5 Prozent auf Einsender zwischen 30 und 40 Jahren, 18,1 Prozent auf Einsender, die über 40 Jahre alt sind. Nach ihrer Beschäftigung gliederten sich die Wähler in 37,5 Prozent kaufmännische Berufe, 26 Prozent Arbeiter, Handwerker und technische Berufe, 16 Prozent freie Berufe und selbständige Kaufleute, 20,5 Prozent der Einsender befinden sich noch in der Schule oder Ausbildung." Film-Revue 10 (1956) H. 7, S. 36. Die Ergebnisse sind nicht repräsentativ für die Gesamtbevölkerung, bilden aber sicher den Querschnitt der Kinobesucher verhältnismäßig präzise ab. In weitere quantitative Studien könnte auch noch das „Starometer" der *Star-Revue* einbezogen werden; die Zahlen dort basieren allerdings nur auf Umfragen unter Kinobesitzern, weshalb für die vorliegende Auswertung der *Film-Revue* der Vorzug gegeben wurde.

tegorien je drei Personen anzugeben, wobei die erstgenannte drei, die zweitgenannte zwei und die zuletzt genannte eine Stimme erhielt.[68]

Die folgenden Aufstellungen beschränken sich auf die deutschsprachigen Darstellerinnen und Darsteller. Für jedes Jahr wurden die Abstimmungsergebnisse der gelisteten Schauspielerinnen und Schauspieler im Verhältnis zur Gesamtzahl der Stimmen prozentual umgerechnet. Neben den Mittelwerten der Jahre 1949 bis 1963 werden zur differenzierteren Betrachtung außerdem zwei kleinere Zeiträume dargestellt.

Tabelle 1: Stimmenanteil der deutschsprachigen Darstellerinnen bei den Wahlen der Bambi-Preisträger

Name	⌀ 1949–1963 max. erreichbar 50 % (ggf. normiert)	⌀ 1950–1955 max. erreichbar 50 % (normiert)	⌀ 1956–1963 max. erreichbar 50 %
Ruth Leuwerik	13 %	7 %	20 %
Maria Schell	12 %	17 %	9 %
Liselotte Pulver	8 %	2 %	15 %
Romy Schneider	5 %	3 %	7 %
Sonja Ziemann	5 %	11 %	0 %
Marika Rökk	4 %	8 %	1 %
Lilli Palmer	3 %	0 %	5 %
Nadja Tiller	2 %	0 %	4 %
Johanna Matz	2 %	4 %	0 %
Marianne Koch	2 %	1 %	3 %

Quelle: Daten aus *Film-Revue* 1949–1964, angepasst entsprechend Anm. 68.

68 Bis 1955 konnte eine Schauspielerin oder ein Schauspieler demnach theoretisch bis zu 100 Prozent der Stimmen erhalten, ab 1956 nur noch maximal 50 Prozent. Der besseren Vergleichbarkeit mit dem neuen System halber wurden für die vorliegende Auswertung die Prozentzahlen der Jahre 1950 bis 1955 auf das neue System umgerechnet. Dazu wurden sie durch den Durchschnitt der Prozentzahlen des jeweiligen Rangs in diesen Jahren dividiert und mit den durchschnittlichen Prozentzahlen des jeweiligen Rangs im neuen System multipliziert. Für die Jahre 1962 und 1963 sowie teilweise für 1955 war in der *Film-Revue* keine exakte Stimmenverteilung angegeben, sondern es wurden nur die jeweiligen Ränge angezeigt. Da auch im Archiv der Hubert Burda Media keine exakten Werte überliefert sind, wurde hier, um die Vergleichbarkeit herzustellen, der gemittelte Stimmenanteil des jeweiligen Rangs in den Jahren zuvor eingesetzt. Bis 1952 wurde der Bambi zum Jahresende verliehen, danach erst im Folgejahr.

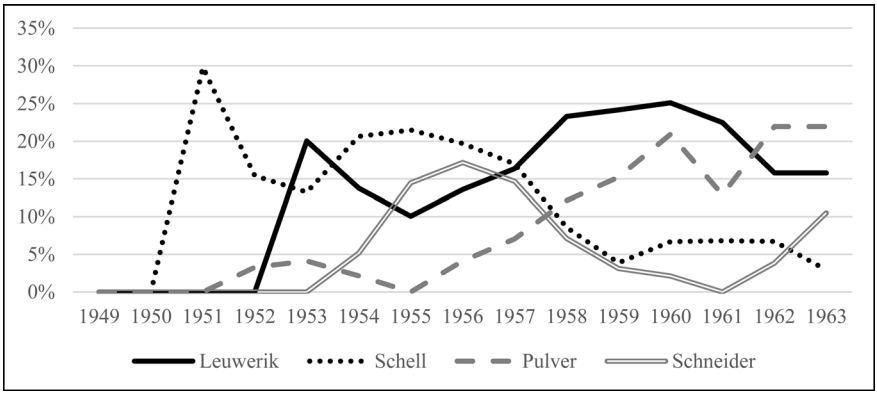

Abbildung 1: Entwicklung der Bambi-Abstimmungswerte der vier beliebtesten deutschsprachigen Darstellerinnen (Quelle: wie Tabelle 1)

Auffällig ist die Diskrepanz zwischen dem Bekanntheitsgrad mancher Stars damals und heute. Heinz Erhardt beispielsweise, der heute als Komiker einen gewissen Kultstatus erreicht hat, kommt in den Abstimmungsergebnissen kein einziges Mal vor. Wesentlich bekannter als die damaligen Spitzenreiterinnen Ruth Leuwerik und Maria Schell ist heute Romy Schneider, die durch ihre Rolle in Ernst Marischkas „Sissi"-Trilogie (1955–1957) vielfach als prototypisch für den Publikumsgeschmack der Zeit angesehen wird. Mit durchschnittlich fünf Prozent der Stimmen liegt sie allerdings weit hinter den Erstplatzierten. Gleichfalls bemerkenswert ist, dass Schneider zu Beginn der 1960er Jahre, als sie längst nicht mehr in deutschen Filmen spielte und sich von ihrem Sissi-Image verabschiedet hatte, wieder in der Publikumsgunst stieg. Überraschend ist vielleicht auch, dass Lilli Palmer, Nadja Tiller und Caterina Valente, die um 1960 gemeinsam mit Leuwerik die Gruppe der bestverdienenden Schauspielerinnen bildeten, in den Listen weit hinter dieser liegen.[69] Und war Hildegard Knef wirklich „*der* weibliche Star des deutschen Nachkriegskinos"?[70] Mit Rang 15 (rund 1,5 Prozent) kann davon keine Rede sein. Heinz Rühmann schließlich, der zwölf und damit bis heute mehr Bambis erhielt als jeder andere Mime und beinahe so etwas wie ein deutscher Erinnerungsort geworden ist, war bis 1955 nie auf den vorderen Plätzen und konnte seine Popularität erst danach so enorm steigern, dass er 1962 und 1963 zum beliebtesten deutschen Schauspieler gewählt wurde.

69 Vgl. Der Spiegel vom 1.3.1960: „Gagen-Kartell. Notierung von Schlachtvieh". Caterina Valente erreichte ihre Spitzenwerte von vier Prozent in den Jahren 1955 und 1957.

70 Groß, Filme, S. 129.

Tabelle 2: Stimmenanteil der deutschsprachigen Darsteller bei den Wahlen der Bambi-Preisträger

Name	⌀ 1949–1963 (ggf. normiert: max. erreichbar 50 %)	⌀ 1950–1955 (normiert: max. erreichbar 50 %)	⌀ 1956–1963 (max. erreichbar 50 %)
O. W. Fischer	12 %	9 %	15 %
Rudolf Prack	7 %	14 %	0 %
Hardy Krüger	5 %	5 %	6 %
Heinz Rühmann	4 %	0 %	9 %
Horst Buchholz	4 %	1 %	6 %
Adrian Hoven	4 %	8 %	1 %
Hansjörg Felmy	4 %	0 %	8 %
Dieter Borsche	3 %	8 %	0 %
Karlheinz Böhm	3 %	4 %	2 %
Peter van Eyck	2 %	1 %	5 %

Quelle: wie Tabelle 1.

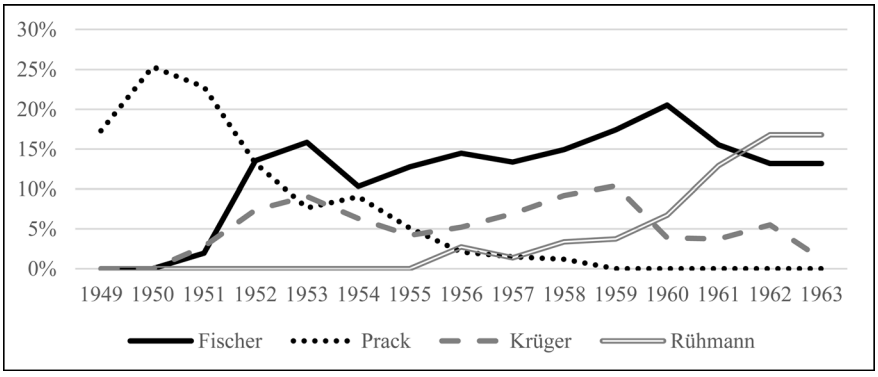

Abbildung 2: Entwicklung der Bambi-Abstimmungswerte der vier beliebtesten deutschsprachigen Darsteller (Quelle: wie Tabelle 1)

Der einzige männliche Darsteller unter den ersten zehn, der durch den Heimatfilm berühmt wurde und vorrangig in diesem Genre tätig war, ist Rudolf Prack. Er liegt zwar in der Gesamtwertung auf Platz 2, allerdings weit hinter O. W. Fischer. Während er sich in der ersten Hälfte der 1950er Jahre großer Beliebtheit erfreuen konnte, erhielt er ab 1956 fast gar keine Stimmen mehr. Ein ähnliches

Bild ergibt sich bei den Frauen: Lediglich Sonja Ziemann (Platz 5) und Johanna Matz (Platz 9) sind durch den Heimatfilm bekannt geworden, auch wenn beide nicht nur in diesem Genre tätig waren. Nach 1955 spielten beide in der Stimmenverteilung keine Rolle mehr. Die angebliche „Dominanz des Heimatfilms“[71] kann man mit der „Popularität der Stars des Genres“[72] nicht begründen. Wie durch die Abstimmungen über die Bambi-Preisträger besonders deutlich zutage tritt, waren mit einigem Abstand Ruth Leuwerik und Maria Schell sowie O. W. Fischer die beliebtesten Filmkünstlerinnen und -künstler der frühen Bundesrepublik. Seit Leuwerik und Fischer 1953 erstmals den Bambi gewannen, waren beide immer auf einem der ersten drei Plätze; alle drei stehen prototypisch für den Bereich der gehobenen Unterhaltung und des Melodrams.

Das zweite wichtige Kriterium für den Publikumsgeschmack neben der Beliebtheit einzelner Filmschaffender ist der Erfolg einzelner Kinofilme. Da der Bambi für den geschäftlich erfolgreichsten Film durch Meldungen der Kinobesitzer an das Branchenblatt *Filmwoche* ermittelt wurde, gibt er noch präziser Aufschluss über den Publikumsgeschmack als der für die besten Schauspieler. Zwei Filme mit Ruth Leuwerik wurden in dieser Kategorie ausgezeichnet: 1956 „Ludwig II.“, im Jahr darauf „Die Trapp-Familie“. Da in der Nachkriegszeit keine genauen Statistiken über den Kinobesuch bei einzelnen Filmen geführt oder überliefert wurden, sind Besuchszahlen nur äußerst schwer und ungenau zu ermitteln; sie können anhand von Rückmeldungen von Kinobetreibern nur geschätzt werden; einfacher ist es, Ranglisten zu erstellen.[73]

71 Sören Philipps, Überformte gesellschaftliche Wirklichkeit im deutschen Heimatfilm der 1950er Jahre: Verlorene Söhne, Wilderer und andere Außenseiter, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende/Lars Koch (Hrsg.), Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld 2010, S. 127–142, hier S. 130; vgl. auch Benjamin Städter, Verwandelte Blicke. Eine Visual History von Kirche und Religion in der Bundesrepublik 1945–1980, Frankfurt a. M. 2011, S. 96 f.

72 Ebenda, S. 97.

73 In seiner Habilitationsschrift hat Joseph Garncarz (Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990, Frankfurt a. M./Basel 2013, S. 188–191, zur Methode S. 60–71) Erhebungen aus verschiedenen Branchenblättern ausgewertet. Die Listen dort können ergänzt werden durch weitere bei Klaus Sigl/Werner Schneider/Ingo Tornow, Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949–1985, München 1986. Die Erhebungen, die für den Bambi ausschlaggebend waren, sind in diese Listen eingearbeitet. Michael Braun, dem Sohn des Regisseurs Harald Braun, war es für seine kaum von der Forschung beachtete Dissertation „auf Grund persönlicher Beziehungen möglich, die genauen Besucherzahlen der in Deutschland erfolgreichsten Filme für die Jahre 1949 bis 1954 zu bekommen“, mit Ausnahme der Filme des Gloria-Verleihs und einiger kleinerer Verleihe (Braun, Verhältnis, S. 52; die Rangfolge, allerdings ohne Zahlen, auf S. 55; bedauerlicherweise sind die Zahlen, die Braun damals noch nicht veröffentlichen durfte, nicht erhalten). Vgl. allgemein Anna Sarah Vielhaber, Der populäre deutsche Film 1930–1970. Eine kulturvergleichende

Um die Rolle des Heimatfilms für das Kino der 1950er Jahre darzustellen, wird oft auf dessen angeblichen Anteil an der Gesamtproduktion verwiesen, der mit einem Viertel oder sogar einem Drittel angegeben wird.[74] Der genannten Größenordnung liegt allerdings eine falsche Berechnung zugrunde: Die Zahl von 300 *deutschsprachigen* Heimatfilmen wurde hier in Relation zu 1206 *bundesdeutschen* Produktionen zwischen 1947 und 1960 gesetzt. Der Anteil des Heimatfilms an der Gesamtproduktion Österreichs, der Bundesrepublik und der Schweiz beträgt nach Höfig aber 20,7 Prozent und beruht zudem auf einer eher weitläufigen Definition des Heimatfilms; da die österreichischen Produktionsfirmen relativ gesehen eine höhere Zahl von Heimatfilmen herstellten, machen diese an der bundesdeutschen Gesamtproduktion sogar nur ungefähr 16 Prozent aus, also rund ein Sechstel.[75] In den einzelnen Kinos allerdings wurde aus dem riesigen Verleihangebot von mehreren Tausend deutschen und ausländischen Filmen[76] nur ein Bruchteil gespielt, dessen Auswahl auf der Einschätzung des Publikumsgeschmacks durch den Kinobetreiber beruhte. Entscheidend ist, wie stark diese Filme besucht wurden. Wertet man die vorhandenen Listen über die meistbesuchten Filme aus, wird man sehen, dass selbst bei großzügiger Zuordnung nur etwa ein Sechstel der Top-Ten-Filme Heimatfilme sind, wobei in der ersten Hälfte der 1950er Jahre eine weit stärkere Beliebtheit dieses Genres festzustellen ist als in der zweiten.[77] Am größten war die Quote des Heimatfilms an den Top Ten 1952, 1953 und 1956. Danach verlor er an Bedeutung zugunsten

Analyse zur Erklärung seines Erfolgs, Norderstedt 2012, und Gerd Albrecht/Steffen Wolf, Die erfolgreichsten Filme 1950–1985, in: Steffen Wolf (Hrsg.), Filmförderung oder Zensur? Von *Der Dritte Mann* bis *Otto – Der Film*. Gedanken zum Film, zur Filmbewertung und zur Filmförderung. 35 Jahre Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) (1951–1986), Ebersberg 1986, S. 26–33.

74 Vgl. beispielsweise Wilharm, Filme, in: Dies., Bewegte Spuren, S. 154; Uka, Modernisierung, in: Faulstich (Hrsg.), Kultur, S. 82; Wehler, Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5, S. 394, und Steiner/Brecht, Heimatfilm, in: Heimat, Bd. 2, S. 410.

75 Einige Filme, die Höfig fälschlich zum Heimatfilm rechnet, nannte Feistauer, Heimat, S. 28 f. Die genauen Zahlen bei Höfig, Heimatfilm, S. 166 f.; die Angabe ein Viertel oder ein Drittel geht auf Falschinterpretationen der Zahlen auf S. 94 zurück. Eine Liste von Produktionsfirmen (ohne nähere Bestimmung von Co-Produktionen) auf S. 454–456.

76 Zwischen 1949 und 1964 „wurden in der Bundesrepublik ca. 7000 Spielfilme ur- bzw. erstaufgeführt“ (Osterland, Gesellschaftsbilder, S. 59 f.), zusätzlich gelangten auch Filme aus der Zeit davor zur Aufführung.

77 In den Listen (1952/53–1963/64) von Garncarz, Hollywood, S. 188–191, können 17 von 120 Filmen (jeweils die bestbesuchten zehn einer Spielzeit), also rund 14 Prozent, dem Heimatfilm zugeordnet werden; in den leicht abweichenden Listen (1949–1963) nach Sigl/Schneider/Tornow, Kohle, S. 123–137, sind es 26 von 150 Filmen, was rund 17 Prozent entspricht. Dies kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nur ein vorläufiger Befund sein, denn die Zuordnung zu einem Genre zwingt zu Pauschalisierungen. Für das Jahr 1958 hat Günter Helmes die Filmproduktion querschnittsmäßig ausgewertet, allerdings mit wenig Rücksicht auf Kassenerfolg: Vgl. Günter Helmes, „Wir haben den Krieg verloren […], aber wir

von Melodramen und Komödien. Für das folgende Diagramm wurden die Top-Ten-Filme zur groben Orientierung in drei Kategorien eingeteilt: Filme mit eher ernster Grundstimmung, Filme mit eher heiterer Grundstimmung und Heimatfilme ungeachtet der Grundstimmung. Diese vereinfachende Darstellung kann freilich nur Tendenzen anzeigen und soll an dieser Stelle vor allem die Entwicklung der Popularität des Heimatfilms veranschaulichen:

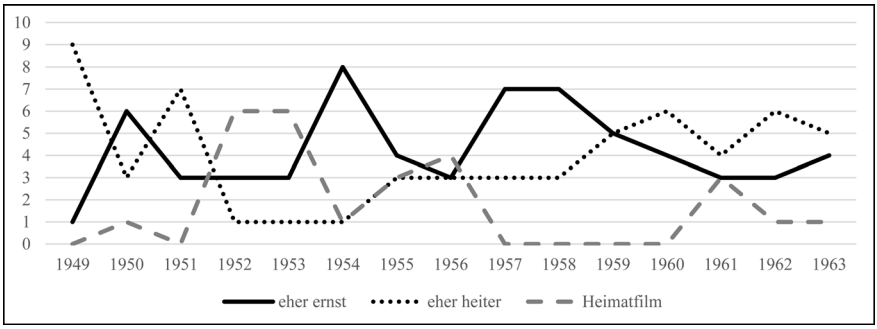

Abbildung 3: Top-Ten-Listen nach Sigl/Schneider/Tornow, Kohle; Kategorisierung durch den Verfasser (Quelle: vgl. Anm. 77)

Die demoskopischen Befunde, die aus dem Untersuchungszeitraum vorliegen, untermauern die bisherigen Ausführungen: 1956 gaben 20 Prozent der Bevölkerung (25 Prozent der Frauen und 15 Prozent der Männer) an, eine Vorliebe für den Heimatfilm sowie „heitere oder ernste Familiengeschichten" zu haben.[78] In einer Umfrage von 1961 wurde der Heimatfilm vor allem noch von älteren Befragten als bevorzugtes Genre genannt (von den 55- bis 65-Jährigen wählte sogar fast die Hälfte den Heimatfilm als Lieblingsgenre, allerdings bei seltenerem Kinobesuch), während 43 Prozent der jungen Befragten (bis 24 Jahre) solche Filme ablehnten.[79] In einer Befragung in Nordwestdeutschland vom Januar 1952 standen Musik-, Liebes- und Revuefilme mit jeweils über 14 Prozent an erster Stelle der Publikumsgunst, gefolgt von Problemfilmen (13,4 Prozent).[80] Insbesondere bei Akademikern und Jugendlichen erfreute sich der Problemfilm

müssen ihn verlieren, wenn unser Land seine Seele wiederfinden soll." Die Spielfilmproduktion der BRD im Jahre 1958 als Ausdruck einer „Seelenlandschaft", in: Flandziu N. F. 4 (2012) H. 2, S. 65–99.

78 Höfig, Heimatfilm, S. 135.

79 Vgl. ebenda, S. 116 f. und S. 451 f.

80 Vgl. Werner Knappheide, Die Einstellung des Akademikers zum Film – historisch und psychologisch gesehen, in: Filmstudien 3 (1957), S. 57–70, hier S. 67 f.

großer Beliebtheit: 34,4 Prozent der Akademiker nannten ihn in der genannten Umfrage an erster Stelle. In einer repräsentativen Umfrage im Sendegebiet des Nordwestdeutschen Rundfunks unter 15- bis 25-Jährigen vom Mai 1953 (also in der „Hauptphase" der Heimatfilmwelle[81]) gaben 35 Prozent der Befragten an, am liebsten „Historische und Problemfilme" zu sehen; für Heimatfilme votierten, obwohl Mehrfachnennungen möglich waren, nur neun Prozent.[82] Auf die Frage: „Welcher Film hat Ihnen in der letzten Zeit besonders gut gefallen?" nannten in derselben Umfrage 36 Prozent der Jugendlichen einen Film, den die Demoskopen als „künstlerisch wertvoll" einstuften; 41 Prozent bevorzugten einen Film aus der Kategorie „durchschnittlicher Spielfilm" und 23 Prozent einen „anspruchslosen ‚Konsumfilm'".

Die 15- bis 25-Jährigen, die der „Heimatfilm" eher weniger interessierte, gehörten zu den fleißigsten Kinogängern: 1958 gaben nur zehn Prozent von ihnen an, grundsätzlich nicht ins Kino zu gehen, während es bei den über 55-Jährigen mehr als die Hälfte war.[83] Für das jugendliche Kinopublikum, das empirisch besser erforscht ist als das erwachsene, lässt sich darüber hinaus feststellen, dass der Heimatfilm von der Landbevölkerung weitaus mehr geschätzt wurde als von der Stadtbevölkerung: Je größer der Wohnort, desto weniger Jugendliche gaben „Heimat- und Dorffilme" als ihr bevorzugtes Genre an. 18 Prozent der Jugendlichen aus Dörfern mit unter 2 000 Einwohnern sahen gern Heimatfilme, aber nur sieben Prozent der Gleichaltrigen aus Großstädten mit über 100 000 Einwohnern. Ebenso waren Kinder von Landwirten und Landarbeitern mit weitem Abstand die größten jugendlichen Fans von Heimatfilmen.[84] Es hat den Anschein, dass sich diese Erkenntnisse auch auf das erwachsene ländliche Kinopublikum übertragen lassen.[85] Dadurch ergeben sich Zweifel an zwei verbreiteten Stereotypen: Der Heimatfilm habe, erstens, ein so klischeehaftes und unauthentisches Bild des Dorfs gezeichnet, dass er nur für Städter attraktiv gewesen sei, die das Landleben nicht aus eigener Anschauung kann-

81 Laut Trimborn, Heimatfilm, S. 27.

82 Jugendliche heute. Ergebnisse einer Repräsentativbefragung der Hörerforschung des Nordwestdeutschen Rundfunks, München o. J. (1955), S. 46; die folgenden Zitate finden sich ebenda, S. 48.

83 Vgl. Willy Strzelewicz/Hans-Dietrich Raapke/Wolfgang Schulenberg, Bildung und gesellschaftliches Bewußtsein. Eine mehrstufige soziologische Untersuchung in Westdeutschland, Stuttgart 1966, S. 73.

84 Vgl. die Shell-Studie Jugend zwischen 15 und 24. Eine Untersuchung zur Situation der deutschen Jugend im Bundesgebiet, durchgeführt vom Emnid-Institut für Meinungsforschung Bielefeld im November 1953, Bielefeld 1954, S. 250 f. Das Bild wurde von der zweiten Shell-Studie (Bielefeld 1955, S. 112) bestätigt.

85 Vgl. Werner Faber, Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf, in: Filmstudien 3 (1957), S. 27–44, hier S. 41.

ten.[86] Zweitens sei es eine Hauptfunktion des Heimatfilms gewesen, das Kinopublikum von den Trümmerlandschaften der zerstörten Städte abzulenken.[87]

VI. „Die Trapp-Familie" (1956) und „Die Trapp-Familie in Amerika" (1958)

Obwohl „Die Trapp-Familie" in 70 Ländern vorgeführt wurde[88] und mit 28 Millionen Besuchern wohl der im Kino meistgesehene deutsche Film bis heute ist,[89] wurde er von der Forschung noch kaum beachtet.[90] Seine hohe Ver-

86 In diesem Sinne etwa Wolfgang Kaschuba, Der Deutsche Heimatfilm – Bildwelten als Weltbilder, in: Heimat, Bd. 1: Analysen, Themen, Perspektiven, Bonn 1990, S. 829–851, hier S. 839, und Bernd Hey, Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), S. 229–237, hier S. 235.

87 Diese These findet sich etwa ebenda sowie bei Irmgard Wilharm, Filmwirtschaft, Filmpolitik und der „Publikumsgeschmack" im Westdeutschland der Nachkriegszeit, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 267–290, hier S. 282, und Tina Andrea Greis, Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre, Diss., Frankfurt a. M. 1992, S. 111. Die Annahme, dass das Publikum aus der Realität der zertrümmerten Städte in die imaginierte heile Welt ländlicher Idyllen geflüchtet sei, muss auch angesichts der Tatsache eines rasch fortschreitenden (Wieder-)Aufbaus hinterfragt werden.

88 Vgl. Michael Kamp, Glanz und Gloria. Das Leben der Grande Dame des deutschen Films Ilse Kubaschewski 1907–2001, München 2017, S. 166. Im Ruth-Leuwerik-Archiv, Slg. Helga Westphal, Münster, und im Privatbesitz des Verfassers befinden sich Filmplakate und -programme aus dem englischen, italienischen, spanischen, französischen und japanischen Sprachraum. Unter Berufung auf Klaus Kinkel meinte Leuwerik im Filminterview mit Eckhart Schmidt („Deutsche Filmlegenden erzählen", 2012), „Die Trapp-Familie" sei der Lieblingsfilm von Mao Tse-tung gewesen. Es könnte sich dabei aber auch um eine Verwechslung mit dem amerikanischen Remake „The Sound of Music" handeln, angeblich „one of only five films that Mao permitted to be shown" (Tom Santopietro, The Sound of Music Story. How a Beguiling Young Novice, a Handsome Austrian Captain, and Ten Singing von Trapp Children Inspired the Most Beloved Film of All Time, New York 2015, S. 254).

89 Die Chefin der Gloria, die den Film seinerzeit verlieh, schrieb: „Mit 27 Millionen Besuchern bei der Erstaufführung […] ist er bis heute der erfolgreichste deutsche Spielfilm geblieben". Bayerisches Wirtschaftsarchiv (künftig: BWA), F102/1343, Ilse Kubaschewski an Wolfgang Ignée, undatiert (1985). Die Zahl von 28 Millionen – vgl. B. Harro Segeberg, Grün ist die Heide. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms, in: Ders. (Hrsg.), Mediengeschichte des Films, Bd. 6: Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962), München 2009, S. 121–147, hier S. 123 – bezieht wahrscheinlich die Wiederaufführung 1985 mit ein. Die hohe Zahl ist umso beachtlicher, wenn man bedenkt, dass die Bundesrepublik 1956 nur rund 51 Millionen Einwohner hatte; vgl. Statistisches Jahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland, hrsg. vom Statistischen Bundesamt, Wiesbaden o. J. (1957), S. 21.

90 Vgl. Bärbel Westermann, Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre, Frankfurt a. M. 1990, S. 130–142; Wolfgang Theis, 27 Millionen Zuschauer können nicht irren! Ruth Leuweriks Welterfolg mit der Trapp-Familie, in: Mänz/Warnecke (Hrsg.), Frau, S. 19–22; Irina Scheidgen, Nachkriegskarrieren II: Der Fall Liebeneiner, in: Segeberg (Hrsg.), Mediengeschichte des Films, Bd. 6, S. 91–118, hier S. 104–117, und Matthias Pasdzierny/Dörte Schmidt, Das „andere Deutschland" und die Musik. Die Universalität der Kunst und die Unterhaltung im Westdeutschland der Nachkriegszeit, in: Nils Grosch/Wolfgang Jansen

breitung in der Entstehungszeit gibt ihm aber einen repräsentativen Charakter für den Publikumsgeschmack der 1950er Jahre. Die folgenden Ausführungen können keine vollständige Filmanalyse liefern. Vielmehr sollen einzelne Aspekte herausgegriffen werden, um das bisher Dargestellte an einem Film zu exemplifizieren und weiterzuführen.

Der Film basiert auf den Lebenserinnerungen von Maria Augusta von Trapp und behandelt die Geschichte ihres Familienchors, der aus politischen Gründen 1938 aus Österreich in die Vereinigten Staaten emigrierte.[91] 1958 verfilmte Wolfgang Liebeneiner die Filmfortsetzung „Die Trapp-Familie in Amerika". Beide Filme wurden von der Freiwilligen Selbstkontrolle als „jugendfördernd" eingestuft, von der Filmbewertungsstelle mit dem Prädikat „wertvoll" und vom amerikanischen *National Screen Council* mit dem *Boxoffice Blue Ribbon Award* ausgezeichnet.[92] Die amerikanische Musical-Adaption mit Julie Andrews („The Sound of Music", Robert Wise) kam 1965 in die Kinos und wurde, mit fünf Oscars ausgezeichnet, zu einem Klassiker des amerikanischen Films. Diese Fassung knüpfte, ebenso wie später auch „Die Trapp-Familie. Ein Leben für die Musik" (2015, Ben Verbong), in vielerlei Hinsicht an die älteren Filme an und griff deren Bild- und Ideenmaterial auf.[93]

Große Produktionsfirmen hatten den Stoff erst abgelehnt, und auch Ruth Leuwerik übernahm die Rolle der Baronin Trapp zunächst nur ungern. Rückblickend erinnerte sie sich: „Freiwillig hätte ich mir das gar nicht ausgesucht, denn ich hatte eine gewisse Aversion gegen Mütter, die wie eine Glucke auf ihrer ganzen Familie sitzen. Und dann noch der direkte Draht zum lieben Gott, den die Baronin angeblich hatte."[94] Vermutlich wurde sie durch ihren Berater Utz Utermann, der den Filmstoff für die Gloria gekauft hatte, dazu überredet, die Rolle zu übernehmen. Ruth Leuwerik war der unangefochtene Star des

(Hrsg.), Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren, Münster 2012, S. 11–34, hier S. 13–20. Eine Analyse der Fortsetzung des Films bei Moltke, Heimatklänge.

91 Vgl. Maria Augusta Trapp, The Story of the Trapp Family Singers, Philadelphia/New York 1949. Vgl. auch Gerhard Jelinek/Birgit Mosser-Schuöcker, Die Trapp-Familie. Die wahre Geschichte hinter dem Welterfolg, Wien/Graz/Klagenfurt 2018.

92 Vgl. Boxoffice Barometer. Review 61/62 Preview, Section 2, S. 68; Jugendfreigaben im Archiv der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft Wiesbaden, Prüf-Nrn. 13 006 (2.10.1956) und 17 989 (25.9.1958). Da die entsprechenden Akten im Archiv der Deutschen Film- und Medienbewertung Wiesbaden aufgelöst wurden, sind die Gründe für die Zuerkennung der Prädikate nicht mehr eruierbar.

93 Drehbuchautor Georg Hurdalek erkämpfte sich in einem internationalen Rechtsstreit die mit Tantiemen verbundene Erwähnung im Musical und im amerikanischen Film; dazu Akten im BWA, F102/1563–1570.

94 Leuwerik im Gespräch mit Mänz und Warnecke, in: Mänz/Warnecke (Hrsg.), Frau, S. 13. Zur Entstehungsgeschichte des Films vgl. auch Barthel, Nachkriegsfilm, S. 101–105.

Films. Von den 60 Sammelbildern zu dem Film, die um 1957 Nudeln der Marke Gaggli beigelegt waren, war sie nur auf sechs nicht zu sehen und nur bei zweien tauchte sie nicht in der Bildunterschrift auf.[95] Die Rolle schien genau zum Image Leuweriks zu passen. In der Ankündigung des Films hieß es:

„Innerhalb weniger Jahre wurde sie zu einer der beliebtesten Schauspielerinnen Deutschlands. Wie nur, fragt man sich, da man sich an keine Skandale, an kein Sex-Getue zu erinnern vermag [...]. Heute sehen Millionen ein Ideal in ihr, nämlich: Die Frau, die arbeiten, aber auch träumen kann, die Frau, in der sich Zartheit mit gesundem und unpathetischem Sinn für die Wirklichkeit verbindet – kurzum, einen liebenswert großartigen Menschen, der über seine Tüchtigkeit nicht seine Menschlichkeit und vor allem nicht seine weibliche Anmut verloren hat. So gesehen, scheint niemand prädestinierter zu sein, die Titelrolle in ‚Die Trapp-Familie' zu spielen."[96]

Die fromme Hausfrau und Mutter, das Rollenmuster, in das Ruth Leuwerik selbst nicht fallen wollte, wird durch den Erfolg der „Trapp-Familie" gern als prototypisch für die Hauptdarstellerin und für den Film der damaligen Zeit angesehen. Bei genauerer Betrachtung kommen allerdings noch andere Facetten zum Vorschein: Nur in zwölf der dreißig Filme, in denen Leuwerik im Untersuchungszeitraum zu sehen war, spielte sie eine Mutter. In ebenfalls zwölf Filmen lebte die von ihr verkörperte Protagonistin wenigstens zeitweise in Scheidung, Trennung, unverheirateter Lebenspartnerschaft oder anderen außerehelichen Familienverhältnissen. In der Hälfte der Filme ging sie einem bürgerlichen Beruf nach.

Wie stark und in welcher Weise Ruth Leuwerik selbst Einfluss auf das Drehbuch zur „Trapp-Familie" genommen hat, kann nicht mehr nachvollzogen werden, da ihr eigener Nachlass größtenteils verloren ist und die Akten zum Film aus dem bisher noch kaum genutzten Gloria-Archiv nur wenige Erkenntnisse über die Genese des Drehbuchs zulassen. Beim Film „Liebling der Götter" (1960, Gottfried Reinhardt) hatte sie in das Drehbuch eingegriffen und es entscheidend verändert. Hier wurde die Mitarbeit Leuweriks am Drehbuch sogar vertraglich geregelt und vergütet; sie war es, die die gesamte Ausrichtung des Drehbuchs bestimmte und dafür verantwortlich war, dass ein in ihren Augen antisemitischer Stoff durch einen besonders NS-kritischen ersetzt wurde.[97]

95 Vgl. Buck Eierteigwaren-Fabriken (Hrsg.), Die Trapp-Familie. Ein Bild-Album mit Fotos aus dem Gloria Erfolgsfilm, Mengen-Ennetach/Bergatreute o. J. (wohl 1957).

96 Archiv der Akademie der Künste Berlin (künftig: AAdK), Filmdokumentation 3070, Gloria-Film, Vorschau 1956/57 (Ende Juni 1956).

97 Dazu ist eine ausführliche Studie und Quellenedition des Verfassers in Vorbereitung.

Wenn sie gegenüber dem Produzenten Artur Brauner darauf beharrte, Georg Hurdalek, den Drehbuchautor der „Trapp-Familie", für dieses Projekt zu gewinnen, zeugt dies nicht nur davon, dass Ruth Leuwerik Einfluss auf ihre Rollen nahm, sondern könnte auch darauf hindeuten, dass sie Hurdalek als einen Autor kannte, der Vorschläge seiner Hauptdarstellerin aufgriff.

„Liebling der Götter" ist außer der „Trapp-Familie" einer von zwei Filmen mit Ruth Leuwerik, der eine Bedrohung durch das nationalsozialistische Regime thematisierte.[98] Der Film beruht auf der Geschichte der Schauspielerin Renate Müller; im Film verliebt sie sich in einen jüdischen Beamten und überlebt es nicht, dass er durch die politischen Entwicklungen zur Emigration gezwungen wird. In „Geliebtes Leben" (1953, Rolf Thiele) wird eine adlige Posener Familie auf verschiedene Weise Opfer des Nationalsozialismus, während die Protagonisten in dem Film „Die Trapp-Familie" nach dem sogenannten Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich aufgrund der patriotisch-österreichischen Gesinnung des Vaters von NS-Aktivisten bedroht und schließlich zur Emigration in die USA veranlasst werden. In den beiden letzteren Filmen waren nicht Rassenhass, sondern unterschiedliche politische Gründe Auslöser für die Verfolgung. Jüdische Opfer kamen im deutschen Film der Nachkriegszeit so gut wie nie vor;[99] „Liebling der Götter" bildete eine Ausnahme. Es ist für die neuere Forschung symptomatisch, dass sie für die Nichtthematisierung jüdischer Opfer in erster Linie die Karrieren von beteiligten Filmschaffenden im Dritten Reich verantwortlich macht. So schrieben die Musikwissenschaftler Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt über „Die Trapp-Familie":

„In dieses Bild fügt sich auch der Blick auf die Autoren des Films. Der Regisseur Wolfgang Liebeneiner hatte für die Nazis Propagandafilme (u. a. über Euthanasie) gedreht und war ab 1942 Produktionschef der UFA gewesen, der Drehbuchautor Herbert Reinecker war ab 1942 als Hauptschriftleiter von zwei HJ-Zeitungen tätig, der Komponist Franz Grothe war 1940 bis 1945 Chef des deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters Berlin und nach dem Krieg zunächst Barmusiker in amerikanischen Clubs in Bayern. […] Reinecke [sic!], Liebeneiner wie – was die musikalischen [sic!] Inszenierung angeht – Grothe hatten ganz offensichtlich

98 Wenn Walter Uka unter Verweis auf „Wir Wunderkinder" und „Rosen für den Staatsanwalt" behauptet, dass die Filme der Adenauer-Zeit, die das Dritte Reich behandelten, „ihre Kritik in ironisch-satirischen Formen ins Bild setzen", da das „deutsche Publikum […] eine unmittelbar-realistische Auseinandersetzung mit der schuldbeladenen Vergangenheit in den fünfziger Jahren offenbar noch nicht ertragen" konnte (Uka, Modernisierung, in: Faulstich (Hrsg.), Kultur, S. 86), so lassen sich diese drei Leuwerik-Filme als Gegenbeispiel heranziehen.

99 Vgl. Julia Anspach, Antisemitische Stereotype im deutschen Heimatfilm nach 1945, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 180/2008, S. 61–73, und Lea Wohl von Haselberg, Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945, Berlin 2016.

kein kritisches Interesse an dem Stoff. Sie nutzten in *Die Trapp-Familie* die Exilthematik letztlich als Vehikel zum Transport von Werte-Kontinuitäten in die Nachkriegs-Wirtschaftswunder-Ideologie und für die Befestigung einer kulturellen Wertehierarchie."[100]

Allerdings schrieb Herbert Reinecker gar nicht das Drehbuch zu dem Film,[101] sondern Georg Hurdalek, der unter anderem das gesellschaftskritische Drehbuch zu dem Film „Rosen für den Staatsanwalt" (1959, Wolfgang Staudte) verfasste. Wolfgang Liebeneiner ist eine der zentralen Figuren in der deutschen Filmgeschichte, deren Leben und Werk noch immer einer gründlichen Untersuchung harrt. Seine Ämter im Dritten Reich (Leiter der Fachschaft Film in der Reichsfilmkammer, Professorentitel, Produktionschef der Ufa), seine beiden Bismarck-Filme und vor allem sein Film „Ich klage an" (1941), der als Propaganda für Krankenmorde verstanden werden muss, haben ihn in der filmhistorischen Forschung zu einer Persona non grata gemacht, deren Nachkriegsfilme mit Kritik oder Stillschweigen bedacht werden.[102] Leider gibt es nur wenige schriftliche Quellen, die über Liebeneiners Stellung zum Nationalsozialismus oder seine Positionierung in der Bundesrepublik Auskunft geben können. So müssen seine Filme, die als Kunstwerke mit zahlreichen Beteiligten keine eindeutige Aussage über seine politische Haltung zulassen,[103] als Hauptquellen dienen. Der Fall scheint immerhin komplexer zu sein als häufig angenommen und bedarf einer differenzierteren Untersuchung, als sie an dieser Stelle möglich

100 Pasdzierny/Schmidt, Deutschland, in: Grosch/Jansen (Hrsg.), Zwischen den Stühlen, S. 20.

101 Die Verwechslung dürfte auf eine fehlerhafte Angabe im Wikipedia-Eintrag zum Film zurückzuführen sein. Reinecker schrieb nur das Drehbuch zu „Die Trapp-Familie in Amerika"; vgl. Volker Helbig, Herbert Reineckers Gesamtwerk. Seine gesellschafts- und mediengeschichtliche Bedeutung, Wiesbaden 2007, S. 256, und Ohlrogge, Filmografie, in: Mänz/Warnecke (Hrsg.), Frau, S. 96 f.

102 Vgl. neben Witte, Wirkgewalt, etwa die Studie von Scheidgen, Nachkriegskarrieren II, in: Segeberg (Hrsg.), Mediengeschichte des Films, Bd. 6, die allerdings ohne schriftliche Quellen auskommt. Zu „Ich klage an" gibt es etliche Studien, u. a. Karl Heinz Roth, Filmpropaganda für die Vernichtung der Geisteskranken und Behinderten im „Dritten Reich", in: Reform und Gewissen. „Euthanasie" im Dienst des Fortschritts, hrsg. vom Verein zur Erforschung der nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik e. V., Berlin 1989, S. 125–193; Sylke Hachmeister, Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms „Ich klage an" für das nationalsozialistische „Euthanasieprogramm", Baden-Baden 1992; neuerdings Walter Müller-Seidel, Euthanasie im nationalsozialistischen Staat. Hellmuth Ungers Roman „Sendung und Gewissen" und der Film „Ich klage an", in: Ders., Literatur und Medizin in Deutschland. Zur Geschichte des humanen Denkens im wissenschaftlichen Zeitalter (1795–1945), hrsg. von Thomas Anz, Marburg 2022, S. 636–660.

103 „Film ist nie das individuelle Werk eines Menschen wie etwa ein Gedicht oder ein Gemälde, sondern immer schon ein Produkt aus der Arbeit vieler, vom Autor bis zum letzten Beleuchter", formulierte Irmgard Wilharm, Filme, in: Dies., Bewegte Spuren, S. 151. Auf dieser Tatsache bauen auch Siegfried Kracauers Annahmen vom kollektiven Bewusstsein einer Nation auf.

ist.[104] Es fällt freilich auf, dass sich Liebeneiners Nachkriegsfilme von seinen NS-Filmen schon durch die pazifistische Tendenz in mehreren seiner Werke grundlegend unterscheiden.[105]

Karsten Witte verwies allerdings auf die NS-Vergangenheit Liebeneiners, als er die „Die Trapp-Familie" indirekt als „postfaschistisches Produkt mit einigen Einsprengseln faschistischer Wertungen" bezeichnete.[106] Dieser Interpretationslinie folgte auch Wolfgang Theis:

„Regisseur Liebeneiner, selbst tief in den nazistischen Propagandaapparat verstrickt, ist natürlich kein Garant für kritische Reflexion. Die Zeitumstände bleiben im Plakativen. Der Anschlussnazi in Lederhosen gehört zur Unterschicht und ist polternd dumm. […] Differenzierter wird der gutgläubige Parteigenosse dargestellt, als der sich der Diener des Hauses zu erkennen gibt. […] Nicht alle Nazis waren wirklich böse. Einige haben das Unrecht persönlich abgemildert und natürlich sind alle Österreicher eigentlich die ersten Opfer der Nazidiktatur. Viele der deutschen Kinobesucher nahmen die Einladung zur Entlastung von Mitschuld dankbar an […]."[107]

Ob deutsche Kinobesucher den österreichischen Opfer-Mythos als „Einladung zur Entlastung" auffassen konnten, sei dahingestellt. Auch die Kritik an der Darstellung der NS-Funktionäre ist etwas kurzatmig. Schließlich agieren die Nationalsozialisten hier in eigener Verantwortung, was das beliebte Narrativ von Befehl und Gehorsam brüchig erscheinen lässt. Bemerkenswert ist auch ein Unterschied zum amerikanischen Musicalfilm: Dort wird tatsächlich ein kollektiver Widerstand des österreichischen Volks dargestellt, wenn bei den

104 Ende 1941 nahm Liebeneiner trotz ausdrücklichen Verbots des Propagandaministeriums an der Beisetzung seines Kollegen Joachim Gottschalk teil, der mit seiner Familie durch Suizid der drohenden Deportation seiner jüdischen Frau zuvorgekommen war, und ließ selbst den Grabstein setzen (vgl. Ulrich Liebe, Verehrt verfolgt vergessen. Schauspieler als Naziopfer, Weinheim/Berlin 1992, S. 93). Ende 1942 unterzeichnete Liebeneiner ein Gnadengesuch für den als Widerstandskämpfer hingerichteten Alfred Schmidt-Sas (vgl. Manfred Kuhnke, … daß ihr Tod nicht umsonst war! Authentisches und Erfundenes in Hans Falladas letztem Roman, Neubrandenburg 1991, S. 53). Nach 1945 tat er sich auch mit kritischen Stoffen hervor: 1947 plante er unter dem Titel „Recht und Gewissen" einen Film über den damals aufsehenerregenden „Fall Garbe", über einen Deserteur also, der sich durch gefährliche Körperverletzung seiner Hinrichtung hatte entziehen wollen und dafür noch 1947 vom Kieler Oberlandesgericht verurteilt worden war (der Bericht bei Riess, Das gibt's, S. 204 f., wird erhärtet durch einen Brief Liebeneiners an Else Bongers von 1948, AAdK, Wolfgang-Liebeneiner-Archiv Nr. 17); der geplante Film wurde offenbar von der britischen Militärregierung nicht genehmigt.

105 Vgl. Jonathan Schilling, Noch einmal Preußen im Film. Zu Preußenbildern in Filmen mit Ruth Leuwerik, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 29 (2019), S. 201–221, insbesondere S. 208, Anm. 27.

106 Witte, Wirkgewalt, S. 34; das Zitat ist an Kracauer angelehnt.

107 Theis, Zuschauer, in: Mänz/Warnecke (Hrsg.), Frau, S. 20.

Salzburger Festspielen das gesamte Publikum, von NS-Aktivisten argwöhnisch beäugt, in den als Nationalhymne inszenierten Musicalsong „Edelweiß" einstimmt.[108] Im Film „Die Trapp-Familie" dagegen erfährt der Baron von der Annexion Österreichs aus dem Radio, wo ein euphorischer Reporter vom „Sturm der Begeisterung" berichtet, mit dem das Land die deutschen Soldaten begrüßt. Im Hintergrund ist Volksjubel zu hören, gegen den der Reporter regelrecht anschreit.[109]

Zudem stellt der Film die sich zuspitzende Situation für die Trapps durchaus dramatisch dar: Die Familie wird zunächst durch die Insolvenz eines Bankiers, den das Zeitgeschehen in den Selbstmord treibt, finanziell ruiniert. Heimlich und unter Zurücklassung ihres gesamten Besitzes müssen sie Österreich verlassen. Dass Liebeneiner den Nationalsozialismus in einem Familien-Unterhaltungsfilm so prominent thematisierte, ist schon deshalb bemerkenswert, weil dies in der ost- wie westdeutschen Filmgeschichte der Nachkriegszeit ohne Beispiel dasteht. Dass dieser Film auch noch zum meistgesehenen Film der Adenauer-Zeit wurde und 28 Millionen Besucher in die Kinos lockte, stellt das gängige Bild des Kinopublikums dieser Jahre zumindest in Frage.

Der strahlende Erfolg der „Trapp-Familie" leistete möglicherweise der Annahme Vorschub, der Heimatfilm habe im bundesdeutschen Nachkriegskino dominiert. Immer wieder wird der Film diesem Genre zugerechnet, und auch Ruth Leuwerik meinte rückblickend: „Es ist ja ein Heimatfilm gewesen."[110] Dabei erfüllt insbesondere der erste Teil des Films wichtige Kriterien des Genres nicht, sondern birgt zahlreiche Elemente, die ihn vom Heimatfilm abgrenzen. Allerdings stellen die beiden Filme um die Familie Trapp in sich keine typologische Einheit dar; der zweite Film greift weit mehr Elemente des Heimatfilms auf als der erste. In „Die Trapp-Familie" fehlen Landschafts- und Tieraufnahmen, ganz im Gegensatz zum amerikanischen Remake von Robert Wise, völlig. Überhaupt sucht man das für den Heimatfilm konstitutive ländliche Milieu vergebens. Stattdessen sind der historische Hintergrund des Dritten Reichs und die Emigration nach Amerika Themen, für die es im Heimatfilm keine Präzedenz-

108 Vgl. Thomas Huber, Wie Julie Andrews Mozart verdrängte. Hintergründe und Auswirkungen des US-Tourismus in Salzburg, in: Ulrike Kammerhofer-Aggermann/Alexander G. Keul (Hrsg.), „The Sound of Music" zwischen Mythos und Marketing, Salzburg 2000, S. 401–424, hier S. 409.

109 In „Königin Luise" stellte Wolfgang Liebeneiner den Jubel des Volks bei Kriegsausbruch auch bildlich dar (vgl. Schilling, Preußen, S. 210), ebenso Gottfried Reinhardt die jubelnde Menge am 30.1.1933 in „Liebling der Götter".

110 Bezeichnenderweise in der Fernseh-Dokumentation „Heimat – Deine Filme" (Teil 2: „Stars, Spaß – und die Wirklichkeit", 2008, Eckart Schmidt). Vgl. auch Witte, Wirkgewalt, S. 33; Jary, Traumfabriken, S. 66; Hake, Film, S. 199, und Gräf, (Re-)Konstruktion, in: Nies (Hrsg.), Deutsche Selbstbilder, S. 80.

fälle gibt.[111] Die Handlungsmuster und Konflikte gleichen nicht den üblichen, in denen die Sehnsucht nach der Heimat ausgewanderte Deutsche zurück nach Europa treibt. Dieses Motiv zeigt sich in „Der Onkel aus Amerika" (1953, Carl Boese), „Schwarzwaldmelodie" (1956, Géza von Bolváry) oder „Heimweh nach dir, mein grünes Tal" (1960, Hermann Leitner).

Ein dem Heimatfilm entlehntes, allerdings substanziell verändertes Element im ersten Film ist der die Liebesgeschichte dramatisierende Milieukonflikt. Dieser besteht in vielen Heimatfilmen in einer Dreiecksbeziehung, in der beispielsweise eine Städterin die Liaison zwischen zwei Dorfbewohnern stört. Diesem Handlungsmuster entspricht in „Die Trapp-Familie" die Konfrontation der Protagonistin Maria mit der Prinzessin Yvonne. Der Antagonismus besteht hier aber nicht zwischen Stadt und Land, sondern zwischen Jugendbewegung und Salonkultur. Diese Kontrastierung erfolgt neben der Kleidung (Maria trägt bei der Auseinandersetzung ein dunkles Kleid mit Spitzenkragen – kein Dirndlkleid –, die Prinzessin ein pelzbesetztes Abendkleid) vor allem durch die Musik: Die Prinzessin spielt Salonmusik auf dem Flügel und erzählt, dass sie eine Loge in der Oper habe. Maria bringt Musik aus dem Umfeld der Jugendmusikbewegung ein: polyphone Gesänge des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Blockflöte und Cembalo, Volkslieder zur Gitarre. Kein Heimatfilm, wo normalerweise Schlager, Operette oder bäuerliche Volksmusik im Mittelpunkt der musikalischen Inszenierung stehen, stellt so mannigfache und klare Bezüge zu den verschiedenen Strömungen der Jugendmusikbewegung her wie „Die Trapp-Familie".[112]

Das Element, das wohl hauptsächlich dafür verantwortlich ist, dass „Die Trapp-Familie" so oft als Heimatfilm angesehen wird, ist die Trachtenkleidung, die in diesem Genre grundsätzlich einen hohen Stellenwert einnimmt. Es muss jedoch berücksichtigt werden, dass solche Kleidung auch das Markenzeichen der realen Familie Trapp war. Zunächst werden die Kinder im Film in Matrosenanzügen vorgestellt; erst in der zweiten Hälfte tragen sie Tracht. In den zeitgenössischen Kinoprogrammen und -aushangfotos zeigt sich die Vielfalt der Kleidung der Familie: Nur auf einer Ausgabe des *Neuen Filmprogramms* ist die ganze Familie Trapp in Tracht abgebildet; andere Programme zeigen Ruth Leu-

111 Im Gegenteil gilt gerade die Ausklammerung dieses Zeitraums als Charakteristikum des Heimatfilms (vgl. Trimborn, Heimatfilm, S. 137–150), der, wenn es sich nicht um Literaturverfilmungen handelt, in aller Regel in der jeweiligen Gegenwart spielt.

112 Die Nähe zur Singbewegung ist keine Erfindung des Films, sondern entspricht der Tradition, in welcher der tatsächliche Familienchor stand. In beiden Filmen werden Werke aufgegriffen, die von den *Trapp Family Singers* auf Schallplatte eingespielt wurden.

werik in einem schlichten Nachthemd, wieder andere das Brautpaar Trapp (er in Marineuniform, sie in Weiß) oder die Kinder in Matrosenanzügen. Nichtsdestotrotz kommt der Trachtenkleidung im Film eine wichtige Funktion zu: Sie unterstreicht (wie der Matrosenanzug) den Zusammenhalt in der Familie auch optisch und setzt gerade in der Exilsituation einen wichtigen ästhetischen Kontrapunkt zur amerikanischen Kulisse. Überdies unterstreicht sie den österreichischen Patriotismus, der die Familie zur Auswanderung zwingt.

In „Die Trapp-Familie in Amerika" wird der Symbolwert der Tracht stärker ausgeschöpft als im ersten Film: „Wir singen geistliche Lieder, Rupert, das können wir nicht in Lederhosen", erklärt der Chorleiter, Pater Wasner, programmatisch. Gerade die geistliche Musik und die schwarzen Kleider sind es aber, die den Erfolg des Chors in Amerika verhindern. Erst nachdem die Familie durch ein Missgeschick in Dirndl und Lederhosen auftreten muss, stellt sich der Erfolg ein. Auf diese Weise wird der Trachtenkleidung ein besonderer Stellenwert zugewiesen, der durch die nicht im Studio, sondern in den USA entstandenen Außenaufnahmen in seinem optischen Kontrast noch stärker zutage tritt als im ersten Film.

Auch in anderen Punkten nähert sich „Die Trapp-Familie in Amerika", die „mit und gegen die Konventionen des Heimatfilms" arbeitet,[113] stärker diesem Genre an als der Vorgängerfilm. Hier wird der für einen Heimatfilm völlig atypische Handlungszeitraum ausgeblendet und eine nicht näher bestimmte Gegenwart suggeriert. Nichts im Film deutet darauf hin, dass er im Jahr 1938 spielt: Kleidung und Innenarchitektur sind in der Gegenwart der Filmproduktion angesiedelt, historische Ereignisse werden nicht thematisiert. Stattdessen gibt es die für den Heimatfilm typischen Landschaftsaufnahmen (wiederum im deutlichen Kontrast zu den Bildern von New York), und auch musikalisch wird eine Konzession an das Genre des Heimat-Musikfilms gemacht, indem an einer Stelle der Foxtrott „Ein Häuschen mit Garten" als Gesangseinlage eingebaut wird, der die Handlung unterbricht und sich stilistisch vom übrigen Repertoire abhebt. Ein eigentlicher Heimatfilm ist aber auch „Die Trapp-Familie in Amerika" schon deshalb nicht, weil er nicht im deutschsprachigen Raum spielt; die neue Heimat in Amerika wird auch nicht einfach als Neu-Österreich vereinnahmt. Neben alten Motetten und deutschen Volksliedern stehen amerikanische Lieder („Oh, Susanna"; „Old Black Joe"), und „Kein schöner Land", mit dem der Film endet, bezieht sich, wie die Protagonistin erklärt, mindestens so sehr auf Amerika wie auf Österreich oder gar Deutschland. Die Filme über die

113 Moltke, Heimatklänge, S. 108; zum Folgenden vgl. ebenda, S. 106 f.

Familie Trapp sind Familienfilme, wobei man insbesondere den zweiten Teil auch im Bereich des Heimat-Familienfilms verorten kann.

VII. Schlussfolgerungen: Keine Dominanz des Heimatfilms

Wenn man den Heimatfilm als „urdeutsches [G]enre mit all seinen negativen Konnotationen: Deutschtum, Blut und Boden, Kitsch" betrachtet,[114] sollte man nicht nur die Filme über die Trapp-Familie diesem Genre nicht zuordnen. Viele Filme passen nicht zu den üblichen Definitionen des Heimatfilms, der weithin als Sinnbild für die biedere Gesellschaft der frühen Bundesrepublik gilt, die sich, wie man immer wieder lesen kann, durch grüne Wiesen und Trachten, durch Geschichtslosigkeit und den Drang zum Happyend bestens charakterisieren lasse. Um Trümmer und Alltagsprobleme für anderthalb Stunden zu vergessen, seien die Bundesbürger in den 1950er Jahren eben ins Kino gegangen. Gegen diese Vorstellung sprechen gleich zwei Argumente: Erstens ist der immer gleiche, sentimentale, eine heile Welt vorgaukelnde und happy endende Heimatfilm ein Topos, der maßgeblich auf die linke Filmpublizistik der frühen 1960er Jahre zurückzuführen ist. Der Ursprung der abwertenden Sicht auf den Film der 1950er Jahre ist dort zu verorten. Zweitens muss die vielbeschworene Dominanz des Heimatfilms im Genrespektrum des bundesdeutschen Nachkriegsfilms mit Blick auf wichtige empirische Daten relativiert werden. Auch dieses Narrativ geht maßgeblich auf die Filmkritik im Umfeld von Ulrich Gregor zurück, die ihre polemische Deutung der westdeutschen Gesellschaft durch die Fokussierung auf den Heimatfilm untermauerte. Daneben dürfte es auch die relativ schmale Bandbreite von Kinofilmen aus der Adenauer-Zeit im heutigen deutschen Fernsehen sein, die unsere Sicht auf das Kino jener Jahre verengt und auf einen Ausschnitt des Heimatfilm-Genres zuspitzt.

Ohne Frage war der Heimatfilm gerade in den frühen 1950er Jahren ein beliebtes Genre. Von den Filmen des Untersuchungszeitraums, die das Publikum am meisten anlockten, lassen sich aber nur rund ein Sechstel in einem weiteren Sinn dem Heimatfilm zurechnen. Dabei stehen Heimatfilme und Komödien neben in- und ausländischen Melodramen, Kriegsfilmen, Literaturverfilmungen, Monumental- und Historienfilmen. Auf dem ersten Rang steht mit Wolfgang Liebeneiners „Die Trapp-Familie" ein Film, der Elemente des Heimatfilms aufgreift, nicht ohne sie zu konterkarieren, und der gleichzeitig – was für einen

114 Anton Kaes, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987, S. 23.

unterhaltenden Familienfilm bemerkenswert ist – die NS-Zeit behandelt. In den gängigen Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Bundesrepublik liest man nicht ganz ohne Berechtigung, dass die Filmfirmen dem „eskapistisch gestimmten Publikum […] eine realistische Kritik am ‚Dritten Reich' nicht zumuten" wollten.[115] Aber wäre es nicht auch erwähnenswert, dass der meistgesehene deutsche Film jener Zeit die Emigration einer vom Nationalsozialismus bedrängten Familie zum Gegenstand hat?

Die Liste der beliebtesten Schauspielerinnen und Schauspieler in der Ära Adenauer bestätigt die Vermutung, dass der Publikumsgeschmack der 1950er Jahre vielfältig und keineswegs hauptsächlich auf den Heimatfilm ausgerichtet war. An erster Stelle stehen O. W. Fischer, Ruth Leuwerik und Maria Schell. Letztere beide waren überhaupt nicht in klassischen Heimatfilmen zu sehen, Fischer tauchte dort nur am Rande auf. Alle drei Künstler stehen vielmehr prototypisch für das Melodram und den gehobenen Unterhaltungsfilm. Sie sind, da man ihrem Schaffen einen repräsentativen Stellenwert beimessen kann, geeignet, um anhand ihrer Filme vorherrschende Meinungen auf den Prüfstand zu stellen.[116] Eine besonders eskapistische Tendenz der Gesellschaft der 1950er Jahre kann man aus dem Konsum von Heimatfilmen nicht ableiten, und selbst wenn man Heimatfilm und Komödie zusammennimmt, ist es sehr fraglich, ob im Kino der frühen Bundesrepublik ein bemerkenswertes Übergewicht an solchen Produktionen zu verzeichnen ist. Das Kino der Adenauer-Zeit, so könnte man auch bilanzieren, war eben doch mehr als nur Heimatfilm.

115 Wehler, Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5, S. 394.

116 Barbara Meyer forderte bereits 1964, zu untersuchen, „wie die Veränderung des ‚Helden'- und ‚Heldinnen'-Ideals und damit verbunden die Wandlung des bevorzugten Schauspieler-(Star-)Typs mit der jeweiligen gesellschaftlichen Situation korrespondiert". Barbara Meyer, Gesellschaftliche Implikationen bundesdeutscher Nachkriegsfilme, Diss., Frankfurt a. M. 1964, S. 143.