

Zwischen Angst, Action und Antikommunismus

Der Kalte Krieg in Spielfilmen und Fernsehfilmen
der frühen Bundesrepublik

Christoph CLASSEN

„Der Film sieht weg, wo es um das wichtigste geht. Er rührt das Grundthema der deutschen Gegenwart nicht an. Es ist, als läge ein Tabu über diesem ganzen Bereich. Seit der Spaltung sind, sage und schreibe, ganze drei Filme gemacht worden, in die das Thema hineinspielt“¹.

Mit diesen Worten beklagte der bekannte Berliner Theater- und Filmkritiker Friedrich Luft 1960 das, wie er meinte, totale Versagen des bundesdeutschen Gegenwartsfilms bei der Thematisierung der deutschen Teilung. Zwar war die Zahl von angeblich lediglich drei westdeutschen Filmen, die die Auswirkungen des Kalten Kriegs im eigenen Land in den 1950er Jahren behandelt haben sollen, stark untertrieben. Aber tendenziell war seine Beobachtung dennoch nicht falsch: Tatsächlich ist die Zurückhaltung des Nachkriegskinos gegenüber diesem Stoff nicht zu übersehen: Wer in diesem Zeitraum nach westdeutschen Spielfilmen sucht, die sich im Kern mit dem Kalten Krieg beschäftigt haben, muss Geduld aufbringen und stößt am Ende doch nur auf rund ein Dutzend heute mehr oder minder vergessene, nicht immer leicht zu beschaffende Filme. Gemessen an

¹ Zitiert nach Rolf AURICH, *Geteilter Himmel ohne Sterne*, in: *Kalter Krieg. 60 Filme aus Ost und West*, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1991, S. 18-44, hier S. 31.

der Gesamtzahl der Produktionen, die in den 1950er Jahren durchschnittlich etwa 90 Spielfilme pro Jahr umfasste, ist das nicht viel. Und dieser Negativbefund gilt ähnlich auch für das frühe Fernsehen, das erst gegen Ende der 1950er Jahre begann, sich diesem Thema in nennenswertem Umfang zuzuwenden.

Angesichts der Bedeutung, die der Kalte Krieg für die Deutschen gerade in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten hatte und die sich in der Publizistik ebenso wie in der politischen Kultur jener Zeit deutlich spiegelt, mag dieser quantitative Befund überraschen. Er gilt allerdings schon weit weniger für die 1960er Jahre, als das sogenannte „Ost-West-Stück“ zu einem der bevorzugten Genres des Fernsehspiels avancierte und die internationale Erfolgswelle von Spionagefilmen unter anderem auch die Bundesrepublik erfasste. Wie lassen sich diese Konjunkturen erklären? Und mit welchen inhaltlichen und normativen Charakteristika gingen sie einher?

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Repräsentationen des Ost-West-Konflikts im Spielfilm und Fernsehspiel überblicksartig auf diese Fragen hin zu untersuchen. Das Ziel ist, für die 1950er und 1960er Jahre paradigmatisch einige Tendenzen und Muster des Diskurses zu skizzieren und letztere in Beziehung zu den gesellschafts- und mediengeschichtlichen Kontexten zu setzen. Tiefergreifende Analysen, die unter anderem stärker die visuelle Ebene miteinzubeziehen hätten, können in diesem Rahmen schon aus Platzgründen nicht geleistet werden und müssen daher anderen (Fall-)Studien vorbehalten bleiben³.

1. Film und Fernsehen im Kalten Krieg. Mediale und gesellschaftliche Bedingungen in der bundesdeutschen Nachkriegszeit

Will man die anfängliche Zurückhaltung verstehen, die Film und Fernsehen dem Sujet des Kalten Kriegs entgegengebracht haben, dann ist es hilfreich, sich zunächst einige grundlegende mentale und mediengeschichtliche Rahmenbedingungen in Westdeutschland

² In den elf Jahren zwischen 1950 und 1960 entstanden in der Bundesrepublik insgesamt 1011 Spielfilme; vgl. Friedrich P. KAHLBERG, Film, in: Wolfgang BENZ (Hg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Band 4: Kultur, Frankfurt/M. 1989, S. 464–512, hier S. 502f.

³ Vgl. z.B. den Beitrag von Matthias STEINLE in diesem Band.

nach dem Zweiten Weltkrieg vor Augen zu führen. Für die privatwirtschaftlich organisierte Filmwirtschaft ist dabei insbesondere der Zusammenhang zwischen ökonomischen respektive institutionellen Strukturen einerseits und der Orientierung der Produktion am „Publikumsgeschmack“ andererseits instruktiv⁴. 1945 hatten es sich die Alliierten vorbehalten, sowohl die organisatorische Restrukturierung als auch die inhaltliche Ausrichtung der deutschen Filmproduktion und -distribution zu kontrollieren. Nach der Zerschlagung der in der Ufa Film-GmbH (UFI) zusammengefassten zentralistischen NS-Filmproduktion gingen Ost und West unterschiedliche Wege: Anders als in der Ostzone, wo mit der Deutschen Film AG (DEFA) erneut eine zentrale Struktur geschaffen wurde, lizenzierten die Westalliierten in der britischen und US-amerikanischen Zone zunächst eine große Zahl kleiner Produktions- und Verleihbetriebe. Im Hintergrund standen dabei nicht nur die politische Absicht, der deutschen Öffentlichkeit zukünftig ein erneutes Monopol wie dasjenige des UFI-Konzerns zu ersparen, sondern auch wirtschaftspolitische Interessen der eigenen Filmindustrien⁵. Während die damit intendierte Öffnung des deutschen Marktes für ausländische Filme durchaus erfolgreich war⁶, muss diese Maßnahme im Sinne einer konsequenten Re-Education-Politik rückblickend eher als kontraproduktiv gewertet werden. Denn die Zersplitterung in kleine, mittelständische „Handwerksbetriebe“ führte nicht nur in eine ökonomische Dauerkrise der westdeutschen Filmindustrie, sondern zeitigte auch auf der Ebene der Filme selbst Wirkungen, die den politischen Zielen der Alliierten kaum entsprochen haben dürften⁷.

Dazu gehört insbesondere ein hohes Maß an Kontinuität vieler Filme der 1950er Jahre zum NS-Unterhaltungsfilm, die sich sowohl

⁴ Vgl. dazu und zum folgenden Irmgard WILHARM, Filmwirtschaft, Filmpolitik und „Publikumsgeschmack“ im Westdeutschland der Nachkriegszeit, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 267–290.

⁵ Vgl. KAHLBERG, Film (Anm. 2), S. 466, 474.

⁶ Zumal die Bundesregierung 1949/50 im Zuge eines GATT-Abkommens auf US-amerikanischen Druck hin auf Einfuhrbeschränkungen für Spielfilme verzichtete; es ist davon auszugehen, dass in der Nachkriegszeit US-amerikanische und westeuropäische Filme in Deutschland deutlich mehr Zuschauer hatten als heimische Produkte; vgl. KAHLBERG, Film (Anm. 2), S. 464.

⁷ Vgl. Knut HICKETHIER, Das bundesdeutsche Kino der fünfziger Jahre. Zwischen Kulturindustrie und Handwerksbetrieb, in: Harro SEGEGERG (Hg.), Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962), München 2009, S. 33–60.

personell an Schauspielern, Regisseuren und Autoren festmachen lässt, als auch – unter diesen Bedingungen wenig überraschend – auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene. Die starke Orientierung an der Tradition hing unmittelbar mit den ökonomischen Bedingungen zusammen: Die kapitalschwachen Produktionsfirmen und Verleiher richteten ihre Aktivitäten notgedrungen nahezu vollständig auf den heimischen Markt aus und versuchten unternehmerische Risiken so gut es ging zu vermeiden. Daraus resultierte eine dominante Orientierung am angenommenen deutschen Publikumsgeschmack. Noch verstärkt wurde diese Tendenz durch wirtschaftlich kontraproduktive Subventionen der Filmwirtschaft durch Bund und Länder: Die Genehmigungspraxis der zwischen 1950 und 1956 gewährten Ausfallbürgschaften verwickelte wirtschaftliche und politische Motive und förderte damit die Neigung zu unverfänglichen Stoffen⁸. Aufwendige, inhaltlich oder formal innovative Produktionen aber auch thematisch brisante oder kontroverse Themen sind daher bis in die 1960er Jahre hinein selten. Stattdessen dominierte eine serielle, vergleichsweise wenig ambitionierte Genreilmproduktion.

Allerdings griffe es zu kurz, die eskapistische Tendenz des frühen bundesdeutschen Films allein auf ökonomische und politische Strukturen zurückzuführen. Schon die in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandenen sogenannten „Trümmerfilme“ stießen auf wenig Gegenliebe beim deutschen Publikum. Gerade im Vergleich zu den sogenannten „Überläufern“, jenen oberflächlich unpolitischen Unterhaltungsfilmern der NS-Zeit, die erst nach dem Kriegsende in die Kinos kamen, taten sich die gegenwartsorientierten, an den Zielen der Re-Education-Politik ausgerichteten „Trümmerfilme“ an den Kinokassen schwer⁹. Das hing nicht nur damit zusammen, dass die „Umerziehungspolitik“ der Alliierten bei den Deutschen alles andere als populär war¹⁰. Vielmehr stellten die chaotischen Verhältnisse der „Zusammenbruchsgesellschaft“ (Christoph Kleßmann), aber auch des Wiederaufbaus, einen denkbar ungünstigen Hintergrund für die kritische Auseinandersetzung mit politischen Gegenwartsfragen dar. So hatte der Zusammenbruch des

⁸ WILHARM, Filmwirtschaft (Anm. 4), S. 269f.

⁹ KAHLBERG, Film (Anm. 2), S. 472.

¹⁰ Vgl. Axel SCHILDT, Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Öffentlichkeit der Nachkriegszeit, in: Wilfried LOTH, Bernd A. RUSINEK (Hg.), Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, Frankfurt/M., New York 1998, S. 19-54.

Nationalsozialismus mit der anschließenden Besetzung eine bereits vorher vorhandene Tendenz zu privatistischen Haltungen, zum Misstrauen gegenüber „der hohen Politik“ gefördert, als deren Opfer man sich primär betrachtete¹¹. Mit schwierigen politischen Fragen wie der deutschen Teilung mochte sich in seiner – zumal noch sehr knappen – Freizeit kaum jemand beschäftigen.

Die Vermeidung von zeitnahen, politischen Stoffen durch Produzenten und Verleiher lässt sich somit nicht nur auf die wirtschaftlichen und politischen Strukturen zurückführen, sondern entsprach durchaus den mentalen Dispositionen der Bevölkerung¹². Im Falle des Kalten Krieges kam noch etwas Spezifisches hinzu: Vor dem Hintergrund ihrer Erfahrung des Ersten und Zweiten Weltkriegs fürchtete die Mehrheit der Westdeutschen, dass die Konfrontation der Supermächte in einen erneuten Weltkrieg münden könnte. Anfang der 1950er Jahre, während des Korea-Konflikts, hielten dies in einer Umfrage 35% für wahrscheinlich, 48% für möglich. Erst im Verlauf der 1950er Jahre relativierte sich diese Angst langsam¹³. Ein latentes Bedrohungsgefühl bestand jedoch noch lange fort. Die Frage des Allensbacher Instituts, ob man sich „durch Rußland bedroht“ fühle, bejahten 1952 und 1954 rund zwei Drittel der Befragten, 1958 immerhin noch die Hälfte¹⁴. Das Thema war damit emotional klar negativ besetzt und schied für die entspannte Abendunterhaltung, die schon seinerzeit mehrheitlich mit einem Kinobesuch verbunden wurde, aus¹⁵. Erst gegen Ende der 1950er Jahre begann sich in der Bundesrepublik bei einer breiten Mehrheit der

¹¹ Alexander VON PLATO, Almuth LEH, „Ein unglaublicher Frühling“. Erfahrene Geschichte im Nachkriegsdeutschland 1945-1948, Bonn 1997, S. 127f.

¹² In einem internen Papier der „Jungen Film Union“, anfangs eine der wichtigsten bundesdeutschen Produktionsfirmen, hieß es etwa, alle Stoffe, die eine „Tendenz“ aufwiesen, die „innen- oder außenpolitisch“ verhänglich sein könnte, seien abzulehnen; zitiert nach Peter STETTNER, Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die „Junge Film-Union“ 1947-1952. Eine Fallstudie zur westdeutschen Filmproduktion, Hildesheim 1992, S. 88f.

¹³ Umfrage des EMNID-Instituts von 1950ff.; zitiert nach Axel SCHILDT, Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, S. 308f.

¹⁴ Vgl. Elisabeth NOELLE, Erich Peter NEUMANN, Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1947-1955, Allensbach 1956, S. 352; SCHILDT, Moderne Zeiten (Anm. 13), S. 309.

¹⁵ Vgl. allgemein dazu: Bernd GREINER, Angst im Kalten Krieg. Bilanz und Ausblick, in: DERS., Christian Th. MÜLLER, Dierk WALTER (Hg.), Angst im Kalten Krieg, Hamburg 2009, S. 7-31.

Bevölkerung sukzessive ein Gefühl von Sicherheit und Stabilität einzustellen¹⁶.

Etwas anders war die Situation beim Fernsehen. Der in Deutschland traditionell staatsnah organisierte Rundfunk wurde 1945 von den Alliierten weniger nach französischem oder amerikanischem als vielmehr stark nach dem öffentlich-rechtlichen Vorbild der britischen BBC reorganisiert, nicht zuletzt um damit ein Instrument für die Re-Education-Politik in der Hand zu haben¹⁷. Dies hatte zur Folge, dass das neue Medium Fernsehen von kommerziellen Zwängen zunächst weitgehend entlastet war. Zugleich gehörte der Auftrag, politische Aufklärung zu leisten, explizit zu den Aufgaben der Rundfunkanstalten. Dementsprechend waren hier die politischen Einflüsse stärker als beim privatwirtschaftlich organisierten Film. Insbesondere etablierte sich auf Länderebene ein großer Einfluss der Parteien auf die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten¹⁸.

Tatsächlich ließ sich das Fernsehen nach seiner Gründung zu Beginn der 1950er Jahre in höherem Maße als das Kino auf einschlägige Stoffe ein. Allerdings musste das neue Medium seine Rolle im Medienensemble zunächst noch finden. Unter den schwierigen technischen und organisatorischen Umständen der Anfangszeit griff man notgedrungen auf Stoffe und Genres aus älteren Medien wie Theater, Kino und Zeitung zurück und experimentierte mit deren medienpezifischer Anpassung. Selbst das Fernsehspiel als Inbegriff eines originären Fernsehgenres orientierte sich zunächst stark am Theater und emanzipierte sich erst im Verlauf der 1950er Jahre langsam von der auch technisch bedingten Kammerspielatmosphäre. Zu einem wichtigen Sujet des Fernsehspiels wurde der Kalte Krieg unter diesen Bedingungen erst in den 1960er Jahren. Die Entwicklung des Fernsehens zu einem differenzierten, sowohl unterhaltungs- als auch aktualitätsbezogenen, publizistischen Medium war

¹⁶ Vgl. SCHILDT, *Moderne Zeiten* (Anm. 13), S. 306f.

¹⁷ In der Praxis mischte sich dieses Modell in der Bundesrepublik mit der staatsnahen deutschen Tradition; vgl. die Beiträge in Winfried B. LERG, Rolf STEINIGER (Hg.), *Rundfunk und Politik 1923-1973. Beiträge zur Rundfunkforschung*, Berlin 1975.

¹⁸ Vgl. Konrad DUSSEL, *Die Interessen der Allgemeinheit vertreten. Die Tätigkeit der Rundfunk- und Verwaltungsräte von Südwestfunk und Süddeutschem Rundfunk 1949 bis 1969*, Baden-Baden 1995.

ein langwieriger Prozess, der zu Beginn der 1960er Jahre noch nicht abgeschlossen war¹⁹.

2. Zentrale Motive und Muster der Auseinandersetzung

Die meisten Filme und Fernsehproduktionen, die sich dem Thema explizit widmeten, hatten eine Gemeinsamkeit: Sie fokussierten auf Deutschland und die Situation der Teilung des eigenen Landes. Das lag im Hinblick auf die persönliche Betroffenheit und Perspektive der Deutschen gewiss nahe. Zugleich präformierte die Konzentration auf die deutsch-deutsche Situation bestimmte Plots und Wahrnehmungsweisen, in deren Mittelpunkt fast immer die Grenze und sehr häufig die Schwierigkeiten beim Überschreiten dieser Grenze, respektive bei der Flucht von Ost nach West standen.

2.1 Die DDR als Gefängnis: Flucht-Filme

Als besonders erfolgreich und langlebig erwies sich dabei das Motiv der Flucht. Dies leuchtet insofern ein, als mit diesem Sujet eine evidente, spannungsreiche Dramaturgie vorgegeben war, die den Geschichten quasi immanent war. Tatsächlich kamen nach dem Mauerbau in relativ kurzer Folge drei Action-Filme ins Kino, die allesamt auf wahren Begebenheiten beruhten: Die deutsch-amerikanische Koproduktion *Tunnel 28*²⁰ griff die Flucht von 28 DDR-Bürgern durch einen selbst gegrabenen Fluchttunnel nach Westberlin auf²¹. Der Film unterlegte die realen Ereignisse mit einer Liebesgeschichte und dramatisierte sie zusätzlich, indem hier die akribisch vorbereitete Flucht im letzten Moment durch Verrat zu scheitern drohte. Der Streifen *Durchbruch Lok 234* von 1963, für den der thematisch vorbelastete Autor und Regisseur Gerhard T. Buchholz das Drehbuch lieferte, behandelte die spektakuläre Flucht eines Lokführers mit einem Zug kurz nach dem Mauerbau nach Westberlin²². Im selben Jahr griff schließlich *Verspätung in Marienborn* das

¹⁹ Vgl. zur Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehens: Knut HICKETHIER, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart, Weimar 1998.

²⁰ BRD/USA 1962, Regie: Robert Siodmak.

²¹ Vorbild war die Flucht von 28 Personen am 24.1.1962 von Glienicke/Nordbahn nach Berlin-Frohnau; vgl. Marion DETJEN, *Ein Loch in der Mauer. Die Geschichte der Fluchthilfe im geteilten Deutschland 1961-1989*, München 2005, S. 442f.

²² BRD 1963, Regie: Frank Wisbar.

Fluchtmotiv auf. Die Idee und das Drehbuch für diese frühe Ko-Produktion von Film und Fernsehen stammt von dem Journalisten und Regisseur Will Tremper, der sich nach eigenem Bekunden über eine Zeitungsmeldung empört hatte: Die Sowjets hatten demnach einen US-amerikanischen Militärzug am Grenzbahnhof Marienborn so lange aufgehalten, bis die Amerikaner schließlich einen Flüchtling ausgeliefert hatten, der sich als blinder Passagier eingeschuggelt hatte²³.

Die Konzentration auf das Fluchtmotiv ergab sich Anfang der 1960er Jahre allerdings nicht nur vor dem Hintergrund realer Ereignisse. Darin spiegelte sich auch, dass sich – einem internationalen Trend folgend – in der Bundesrepublik zu dieser Zeit ein actionorientiertes Kino zu etablieren begann, das auf spannungsreiche, realitätsnahe Dramaturgien setzte. Dabei ging es nicht zuletzt darum, sich von der zunehmenden Konkurrenz durch das Fernsehen abzusetzen. Dies war möglich, weil die Aufnahmetechnik des Fernsehens seinerzeit von den Möglichkeiten der Filmproduktion noch weit entfernt war.

Der Filmhistoriker Rainer Rother hat bereits darauf hingewiesen, dass die meisten dieser Filme nach demselben Muster wie Gefängnisfilme konstruiert sind: Die DDR erscheint als eine Art Gefängnis, und die Handlung konzentriert sich weitgehend auf die spannungsreiche Vorbereitung und Durchführung der Flucht. Für differenzierte Motive, für die „Kosten“ einer solchen Entscheidung ist nur selten Platz. Die Perspektive ist konsequent westlich: Jeder vernünftige und couragierte Mensch musste wie selbstverständlich aus der DDR fliehen wollen. Eine tiefgehende inhaltliche Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität im „Realsozialismus“ erschien vor diesem Hintergrund obsolet.

Interessant ist, dass das Motiv der Flucht auch schon in Filmen vor dem Mauerbau eine prominente Rolle spielte, als die Sektorengrenze in Berlin noch relativ leicht passierbar war. Zu nennen sind hier insbesondere drei Spielfilme: *Postlagernd Turteltaube*²⁴ von dem bereits erwähnten Gerhard T. Buchholz²⁵ und *Weg ohne Umkehr*²⁶

²³ *Verspätung in Marienborn*, BRD/F/I 1963, Regie: Rolf Hädrich; vgl. zu den Hintergründen der Produktion Will TREMPER, Große Klappe, Meine Filmjahre, Berlin 1998, S. 93-102.

²⁴ BRD 1952, Regie: Gerhard T. Buchholz.

²⁵ Buchholz (1898-1970) war ab 1937 als Drehbuchautor tätig und unter anderem an dem Drehbuch des antisemitischen UFA-Streifens *Die Rothschilds* (D 1940, Regie:

sowie *Flucht nach Berlin* von dem ebenfalls schon angesprochenen Will Tremper²⁷. Dabei handelte es sich allerdings nicht einfach um „Gefängnisfilme“, die keinen Platz für die Motive ihrer Protagonisten ließen. Vielmehr bedurfte es hier, vor der endgültigen Schließung der Grenze, besonderer Umstände, um die Geschichten plausibel zu machen: In Buchholz' Filmen standen kommunistische Funktionäre im Mittelpunkt, die nach und nach den totalitären Charakter des DDR-Regimes erkannten und sich in den Westen absetzten, Tremper's Streifen behandelte dagegen die Flucht eines Bauern vor dem Druck der Kollektivierung nach West-Berlin.

In *Postlagernd Turteltaube* wettet ein überzeugter Kommunist mit seiner im Westen lebenden Schwester, dass die Bürger der jungen DDR ein kaum zu erschütterndes Vertrauen in ihren Staat hätten. Diese Wette verliert er, denn die komplette Hausgemeinschaft seines Mietshauses flieht aus nichtigem Anlass in den Westen, woraufhin auch er seinen Glauben in das System verliert. Die Aussage von Buchholz' Film ist dabei nicht nur ein Statement gegen die Zustände in totalitären Regimen, sondern richtet sich auch gegen fehlende Zivilcourage, ihnen entgegenzutreten. Rund ein Jahr vor dem Volksaufstand vom 17. Juni 1953 versah er seinen Film daher mit dem programmatischen Untertitel *Eine Komödie gegen die Angst*. Dies schloss Kritik an der bundesrepublikanischen Gesellschaft mit ein: Im Westen herrschten demnach Sättigung und Desinteresse sowie fehlende Wachsamkeit gegenüber dem Osten und mangelnde Bereitschaft, die eigenen Werte zu verteidigen. Der Film nahm damit einen Topos vorweg, der sich auch in späteren Produktionen findet (vgl. Abschnitt 2.3).

In vielerlei Hinsicht ähnlich angelegt war der 1953 fertiggestellte Film *Weg ohne Umkehr*. Hier sind es vor allem die allgegenwärtigen Nachstellungen und zynischen Aktivitäten des sowjetischen Geheimdienstes, die einen russischen Ingenieur und seine deutsche

Erich Waschneck) beteiligt. Ihm wurden vom Magazin „Der Spiegel“ enge Beziehungen zum Gesamtdeutschen Ministerium (BMG) nachgesagt; vgl.: Gesinnungsprüfung – Ein süßer Stoff, in: Der Spiegel 33/1951, S. 7-10; Komödie gegen die Angst, in: Der Spiegel 24/1952, S. 30-31.

²⁶ BRD 1953, Regie: Victor Vicas.

²⁷ BRD 1960, Regie: Will Tremper. Grundlage war der im „Stern“ zwischen Mai und Oktober 1959 erschienene Fortsetzungsroman „Komm mit nach Berlin – Geschichte einer Flucht“; vgl. dazu die Autobiografie von Will TREMPER, Meine wilden Jahre, Frankfurt/M. 1993, S. 522ff.

Freundin zur Flucht nach Westberlin motivieren. Anders als in *Postlagernd Turteltaube* fehlt allerdings das Happy End: Vor der Verfolgung durch den kommunistischen Geheimdienst, so die düstere Botschaft am Ende des Films, ist niemand sicher – auch nicht im Westen.

Flucht nach Berlin von 1960 nimmt dagegen die Entwicklung vorweg, die die Fluchtfilme nach dem Bau der Berliner Mauer prägte: Die Story ist weitgehend auf die spannend und temporeich inszenierte Flucht eines Bauern und einer zufällig involvierten Journalistin durch die DDR nach Westberlin reduziert. Immerhin wird die (politische) Motivation für die Flucht hier deutlich benannt: Die Kollektivierung der Landwirtschaft, bei der die Landwirte 1959/60 gezwungen wurden, ihre Höfe aufzugeben und als Angestellte in sogenannten „Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften“ (LPG) weiterzuarbeiten²⁸.

Gerade weil in den Produktionen vor dem Mauerbau die Motive der Flucht aus der DDR durchaus eine Rolle spielten, standen sie den jüngeren Produktionen in ihrer antikommunistischen Tendenz keineswegs nach. Im Gegenteil: Stets wurde hier aus westlicher Perspektive die Untragbarkeit der Zustände in der – wie es seinerzeit hieß – „Zone“ vorgeführt. Spitzerei und Denunziationen, Repressionen und Zwang. Gut und Böse hatten eine klare Entsprechung auf dem Kompass: West und Ost. Auch visuell konstruierten die Filme eine bedrückende Atmosphäre im Osten und stellten sie dem Westen antagonistisch gegenüber, zu sehen etwa in *Weg ohne Umkehr*, der düstere, menschenleere Ruinenlandschaften des Ostens mit fröhlichem, unbeschwertem Stadtleben in Westberlin kontrastierte.

2.2 Geteiltes Land bringt doppeltes Leid: Die Deutschen als Opfer

In seiner Theorie archetypischer Erzählweisen unterscheidet der kanadische Literaturkritiker Northrop Frye im Kern zwischen zwei grundsätzlichen Formen: der komödiantischen und der tragischen Form²⁹. Die komödiantische Form, bei Frye repräsentiert durch die literarischen Genres der Komödie und der Romanze, zeichnet sich

²⁸ Vgl. zum historischen Hintergrund: Jens SCHÖNE, *Frühling auf dem Lande? Die Kollektivierung der DDR-Landwirtschaft*, Berlin 2005.

²⁹ Northrop FRYE, *The Archetypes of Literature*, in: Charles KAPLAN, William ANDERSON (Hg.), *Criticism: the Major Statements*, New York 1991, S. 500-514.

durch einen optimistischen Telos aus: Am Ende werden alle Schwierigkeiten überwunden, die Protagonisten starten in eine verheißungsvolle Zukunft. Diesem Erzählmuster entsprechen die Fluchtfilme: Meist gelingt es einem Helden, das Böse (den Osten) zu bezwingen bzw. zu überwinden und – nach allerlei Anfeindungen und Wirrnissen – für sich und die ihm Anvertrauten Erlösung (im Westen) zu finden. Neben diesem optimistischen Tenor findet sich in einigen Filmen aus der Bundesrepublik jedoch auch ein tragisches Narrativ: Sie handeln vom Scheitern der Protagonisten an den politischen Umständen.

Vielleicht am eindrucksvollsten repräsentiert Helmut Käutners 1955 entstandenes Grenzdrama *Himmel ohne Sterne* dieses Muster³⁰. Der Film inszeniert das Schicksal einer jungen Mutter, die hin- und hergerissen ist zwischen der Verantwortung für ihre gebrechlichen Eltern im Osten und für ihren kleinen Sohn, der bei den Eltern ihres im Krieg gefallenen Liebhabers im Westen lebt. Die neue Liebe zu einem Grenzpolizisten aus dem Westen verkompliziert die Lage zusätzlich. Alle Versuche, sich aus dieser Situation zwischen den Fronten des Kalten Krieges zu befreien, führen nur zu immer tieferen Verstrickungen. Am Ende bleibt nur das „Niemandland“, ein noch nicht abgesperrter und nur sporadisch kontrollierter Streifen zwischen Ost und West, als letztes Refugium der Liebenden. Mit der kompletten Abriegelung der deutsch-deutschen Grenze verschwindet auch dieser Raum: Bei ihrem Versuch, endgültig in den Westen zu gehen, wird das Liebespaar erschossen. Zurück bleiben die bereits zuvor vom Krieg schwer traumatisierten Eltern und ein Kind, das nun Vollwaise ist.

Unverkennbar werden die Protagonisten des Films zu Opfern, denen die politische Situation der Teilung keinen Ausweg lässt. Wie eine Schlinge zieht sich die Grenze um sie zusammen und schnürt ihnen den Raum für eine gemeinsame private Zukunft ab. Auffällig ist, dass dabei diskursiv ein Antagonismus zwischen „der Politik“ und „den Menschen“ konstruiert wird. Die Grenze wird zu einem *factum brutum*, zu einem unmenschlichen Prinzip, für das scheinbar niemand verantwortlich ist: „Ich habe die Grenze nicht gemacht“

³⁰ BRD 1955; vgl. zu diesem Film auch: Michael SCHAUDIG, *Vom Pathos im Niemandland. Himmel ohne Sterne* (BRD 1955): Helmut Käutners ‚filmsemiotische Diskussion‘ des geteilten Deutschland, in: Harro SEGEBERG (Hg.), *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*, München 2009, S. 305-336.

lautet ein mehrfach wiederholtes Zitat im Film. Die Protagonisten des Films stehen dagegen für Liebe, Menschlichkeit und Solidarität. Ihr Scheitern symbolisiert nicht nur die Chancenlosigkeit dieser Prinzipien, sondern auch der jungen Generation in Deutschland. Am Ende, so die resignative Prognose des Films, werden wieder alle Opfer sein.

Damit stellte Käutners Film weit mehr dar als eine larmoyante Klage über den Verlust der nationalen Einheit. Im Einklang mit den nationalen Befindlichkeiten nach dem verlorenen Krieg stilisierte er die Deutschen generationsübergreifend zu Opfern einer Politik, auf die sie scheinbar keinen Einfluss haben³¹. Geschichte scheint sich hier zu wiederholen: Wie schon vor 1945 werden wieder „gute“ Menschen zu Opfern „böser“ Politik. Das Motiv der Verantwortungsabwehr für die Vergangenheit schlägt erkennbar auf die Gegenwart durch. Indem der Film einen Antagonismus zwischen dem Privaten (gut) und dem Politischen (schlecht) konstruiert, illustriert er darüber hinaus paradoxerweise als „politischer“ Film die eingangs erwähnte Abwendung der Deutschen von der Politik.

Die Stilisierung des „kleinen Mannes“ als Opfer der „Großen Politik“ war kein Privileg von *Himmel ohne Sterne*. Auch eine scheinbar ganz gegensätzlich angelegte Satire, nämlich *Genosse Münchhausen* des Kabarettisten Wolfgang Neuss³², vermittelt letztlich eine ähnliche Botschaft: Bauer Puste wird hier buchstäblich zwischen West und Ost hin- und herkatapultiert, ein Spielball der konkurrierenden Supermächte. Der einfache Mann, so lautet die Quintessenz, wird von „höheren Mächten“ nicht nur zum Objekt der absurden und völlig überspannten Systemkonkurrenz degradiert, sondern ist am Ende auch der Leidtragende.

Wie mächtig der Mythos von den Deutschen als Opfer von Krieg und Teilung war, lässt sich schon daran ermessen, dass einige der erfolgreichsten Produktionen der späten 1950er Jahre eben diesen Mythos zelebrierten, indem sie die sowjetische Kriegsgefangenschaft deutscher Soldaten inszenierten. Am erfolgreichsten war Géza von Radvanys Verfilmung von Heinz G. Konsaliks melodra-

³¹ Vgl. zum vergangenheitsbezogenen Opfermythos nach 1945: Christoph CLASSEN, Back to the fifties? Die NS-Vergangenheit als nationaler Opfermythos im frühen Fernsehen der Bundesrepublik, in: Historical Social Research/Historische Sozialforschung 30 (2005) 4, S. 112-127.

³² BRD 1962, Regie: Wolfgang Neuss.

matischem Bestseller *Der Arzt von Stalingrad*³³. Ähnlich wie in Wolfgang Liebeneiners *Taiga*³⁴ und der sechsteiligen Fernsehproduktion *So weit die Füße tragen*³⁵ wurden die deutschen Kriegsgefangenen hier durchweg als Opfer von Willkür und Grausamkeit der kommunistischen Bewacher gezeichnet, deren Torturen sie jedoch stets heldenhaft widerstehen³⁶. Diese Erzählungen sind dementsprechend primär als Heldenepen angelegt, in denen die Deutschen am Ende zumindest moralisch siegen – ein kaum verhohlenes Angebot zur Bewältigung der Kriegsniederlage. Interessant ist aber, dass zumindest *Der Arzt von Stalingrad* zugleich das tragische Narrativ bediente. Hier resigniert der deutsche Arzt, der sich der unmenschlichen Bedingungen im sowjetischen Lager zum Trotz unermüdlich um seine Mitgefangenen bemüht hat, als Heimkehrer am Ende angesichts von Wiederaufrüstung und neuer Kriegsgefahr. Auch hier bleibt der Einsatz des Einzelnen für die Menschlichkeit vergeblich, weil „die Politik“ nichts dazulernt und schon wieder bereit ist, die nächste Generation in einem neuen Krieg zu „verheizen“.

2.3 „Das Böse ist immer und überall“: Angst vor dem Ende der Angst

Ein anderes Motiv steht im Mittelpunkt einer losen Folge von 23 Episoden, die das ZDF zwischen 1963 und 1968 unter dem Titel *Die fünfte Kolonne* ausstrahlte³⁷. Der Titel war programmatisch zu verstehen: Thema war die Tätigkeit der DDR-Staatssicherheit und anderer östlicher Geheimdienste auf dem Gebiet der Bundesrepublik. Grundmotiv von *Die fünfte Kolonne* war eine unsichtbare Bedrohung durch kommunistische Diversion. Gezeigt wurden „normale“

³³ BRD 1958.

³⁴ BRD 1958.

³⁵ WDR 1959, Regie: Fritz Umgelter, nach dem Roman von Josef Martin Bauer.

³⁶ Vgl. dazu auch Georg WURZER, Antikommunismus und Russlandfeindschaft vor und nach 1945. Die Romane der Bestsellerautoren Erich Dvinger und Heinz G. Konsalik, in: Jahrbuch für historische Kommunismusforschung 24 (2011), S. 49-60.

³⁷ Um eine Fernsehserie im heutigen Sinne handelte es sich dabei noch nicht, denn es gab keine festen Protagonisten und die einzelnen Episoden waren durchweg in sich abgeschlossen; sie wurden in unregelmäßigen Abständen auf wechselnden Sendeplätzen ausgestrahlt; vgl. zu dieser Reihe auch: Gudrun KIRFEL, „Ich hab so furchtbare Angst!“ Unbescholtene Bürger im Spannungsfeld des Politischen: *Die fünfte Kolonne* (1963-1968), in: Augenblick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 19 (1994), S. 31-47; Ingrid BRÜCK u.a., Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute, Stuttgart, Weimar 2003, S. 141-147.

Menschen in einem scheinbar friedlichen Alltag, in den das Böse in Form der östlichen Agententätigkeit gewissermaßen subkutan eindringt. Bei den Protagonisten handelte es sich regelmäßig um unbescholtene Bürger, die durch Zufall involviert oder durch Erpressung gar zu Tätern (und zugleich Opfern) wurden. Am Ende siegte zuverlässig die bundesdeutsche Gegenspionage und eliminierte die Gefahr. Offenkundig lehnte sich das Konzept an den bereits 1957 produzierten Kinofilm *Menschen im Netz*³⁸ an, den man als eine Art „Pilotfilm“ der Serie interpretieren könnte. In diesem Film, für den Herbert Reinecker das Drehbuch nach einer Romanvorlage des rechtsextremen Publizisten Erich Kern (alias Kernmayr)³⁹ und Motiven von Will Tremper verfasst hatte, ging es um die Erpressung einer jungen Frau, deren Mann im Osten unschuldig zu 25 Jahren Haft verurteilt worden ist, zur Spionage. Tatsächlich waren beim Film und in der Fernsehproduktion teilweise dieselben Akteure tätig, allen voran der Produzent Helmut Ringelmann von der Münchener Produktionsgesellschaft „Intertel Television“ und der Drehbuchautor Herbert Reinecker, der für fünf Folgen verantwortlich zeichnete (davon drei unter Pseudonym)⁴⁰.

Eng angelehnt an den Spielfilm ist etwa die 17. Folge mit dem Titel *Das verräterische Licht*, die das ZDF am 29. April 1966 ausstrahlte. Im Mittelpunkt der Episode steht eine junge Sekretärin, die bei der „Süddeutschen Turbinenbau“, einem Unternehmen, das auch für die NATO arbeitet, eine Vertrauensstellung innehat. Überraschend erreicht sie die Nachricht, dass ihr Bruder in der DDR inhaftiert worden und schwer erkrankt sei. Statt ihre Vorgesetzten zu informieren, reist sie heimlich nach Halle. Im Gefängnis wird sie dann Opfer einer Erpressung: Ein Mitarbeiter der Staatssicherheit bietet ihr an, den todkranken Bruder sofort zu amnestieren, wenn sie im Gegenzug für die DDR spionieren würde. Sie entscheidet sich dafür, wird aber am Ende enttarnt und nimmt sich das Leben.

³⁸ BRD 1957, Regie: Franz Peter Wirth.

³⁹ Vgl. zur Nachkriegskarriere des ehemaligen Waffen-SS Offiziers Kernmayr und Gaupresseamtsleiters als antikommunistischer Publizist und Autor Klaus KRÖNER, *Die rote Gefahr, Antikommunistische Propaganda in der Bundesrepublik 1950-2000*, Hamburg 2003, S. 51f.

⁴⁰ Vgl. zu Reinecker, einem der produktivsten Drehbuchautoren des bundesdeutschen Fernsehens, Rolf AURICH, Niels BECKENBACH, Wolfgang JACOBSEN, Reineckerland. Der Schriftsteller Herbert Reinecker, München 2010.

Auch die Zeichnung des Täters als sympathische, dabei jedoch schwache Person, die zum Opfer der Strategien östlicher Geheimdienste wird, ist typisch für die Reihe. Mal sind es falsche Dokortitel, mal finanzielle Notlagen, die die Protagonisten zu Werkzeugen des Ostens machen. Die Serie repräsentiert mit ihrem mehr oder minder offenen Appell, dem Frieden in der Wohlstandsgesellschaft nicht einfach zu trauen, sondern „wachsam“ zu bleiben, zudem ein defensives Diskursmuster der 1960er Jahre, in dem bereits die Sorge vor dem Verblässen des Feindbildes mitschwang. Typischerweise wurde dies mit Saturiertheit, Konsumbezogenheit und apolitischen bzw. libertären Haltungen konnotiert. Insgesamt wirkt *Die fünfte Kolonne* wie die Umsetzung der politischen Programmatik, die Bundesinnenminister Gerhard Schröder auf dem CDU-Parteitag 1961 proklamiert hatte: „Zu den Gefahren des Wohlstandes gehört die Gefahr der Verweichlichung und des Verlustes an Widerstandsfähigkeit“. Wo „Wachsamkeit, Abwehrbereitschaft, Widerstandsfähigkeit [...] nachlassen, müssen sie unablässig wacherüttelt, wiederbelebt und gestärkt werden“, eine Aufgabe, der, so Schröder, man besonders „im unmittelbaren Vorfeld des weltrevolutionären Kommunismus“ nachkommen müsse⁴¹.

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

Wie rasch allerdings diese Form von antikommunistisch grundierter Pseudo-Aufklärung in den 1960er Jahren außer Kurs geriet, zeigt eine andere Spionageserie, die das ZDF nur zwei Jahre später

⁴¹ 10. Bundesparteitag Köln, hg. von der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands, S. 100.

im Vorabendprogramm ausstrahlte: *John Klings Abenteuer* (1965-1970). Anders als in der z.T. noch parallel laufenden Reihe *Die fünfte Kolonne* ist der Antikommunismus hier konsequent verabschiedet worden. Stattdessen wurde der Kalte Krieg zu einem spannenden, dabei mehr oder minder entpolitisierten Hintergrundzenario nach dem Vorbild der *James Bond*-Filme⁴². Unterschwellig wohnte westlichen Produktionen wie den Bond-Filmen oder auch *John Klings Abenteuer* sehr wohl eine ideologische Botschaft inne. Nur war diese nicht explizit. Sie transportierten Klischees von einem aufregenden, hedonistisch geprägten Leben in liberalen Konsumgesellschaften⁴³. Damit propagierten sie westliche Ideale im Osten vermutlich erfolgreicher, als dies der angestrebte Antikommunismus zuvor vermocht hatte.

3. Epilog: Angst und Action. Repräsentationen des Kalten Kriegs im Wandel

Nicht alle Filme und Fernsehproduktionen der 1950er und 1960er Jahre lassen sich in das Schema der hier vorgestellten Topoi zwängen. So konnte das Thema Grenze und Teilung auch kritisch in Bezug auf den Westen behandelt werden, wie beispielsweise in den Fernsehspielen *Besuch aus der Zone*⁴⁴ und *Die Dubrow-Krise*⁴⁵, in denen unter anderem deutliche Kritik an Geschäftemacherei geübt und die zunehmende Entfremdung der Ost- und Westdeutschen themati-

⁴² Marcus M. PAYK, Die Angst der Agenten. Der Kalte Krieg in der westdeutschen TV-Serie „John Klings Abenteuer“, 1965-1970, in: GREINER, MÜLLER, WALTER (Hg.), *Angst im Kalten Krieg* (Anm. 15), S. 375-396; DERS., The Enemy Within, (De-) Dramatizing the Cold War in U.S. and West German Spy TV from the 1960s, in: Annette VOWINCKEL, Markus M. PAYK, Thomas LINDENBERGER (Hg.), *Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*, New York, Oxford 2012, S. 94-111; zu der traditionsreichen deutschen Hefroman-Vorlage der Serie: Inge MARSZOLEK, Internationalität und kulturelle Klischees: die John Kling-Hefromane der 1920er und 1930er Jahre, in: Alf LÜDTKE, Inge MARSZOLEK, Adelheid VON SALDERN (Hg.), *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, S. 144-160.

⁴³ Bodo MROZEK, Im Geheimdienst Seiner Majestät, des Kapitalismus. Helden der Popkultur: Spione und Agenten im Kalten Krieg, in: Karl-Heinz BOHRER, Kurt SCHEEL (Hg.), *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*, Stuttgart 2009, S. 982-988.

⁴⁴ Süddeutscher Rundfunk (SR), 1958; Regie: Rainer Wolffhardt, nach einem Hörspiel von Dieter Meichsner.

⁴⁵ Westdeutscher Rundfunk (WDR) 1969; Buch: Wolfgang Menge, Regie: Eberhard Itzenplitz.

siert wurde. Auch im Spielfilm war es vereinzelt möglich, die deutsch-deutsche Grenze eher beiläufig zu behandeln, als gegebene Situation, mit der die Menschen sich beinahe spielerisch arrangieren, wie in dem Film *Zwei unter Millionen*, der ebenfalls eher die Schwierigkeiten einer Existenz im Westen thematisierte⁴⁶.

Vor allem aber zeichnet sich über den hier behandelten Zeitraum ein Wandel ab, der sich an der anfänglichen Zurückhaltung gegenüber diesem Sujet und dem zunehmenden Erfolg insbesondere des Spionage-Genres im Verlauf der 1960er Jahre ablesen lässt. In Deutschland, gewissermaßen an der „Nahtstelle“ des Systemkonflikts, schien es nach dem Ausbruch des Kalten Krieges kontraindiziert, den Konflikt zum Gegenstand von Unterhaltungsfilmen zu machen. Die Konfrontation zwischen den Blöcken wurde in der Bundesrepublik anfangs mehrheitlich nicht als stabil wahrgenommen, und dementsprechend angstbesetzt war das Thema für die meisten Deutschen⁴⁷. Eine wichtige Voraussetzung von positiv erlebter „Unterhaltung“, nämlich die Entlastung von direkten Konsequenzen und Handlungsdruck⁴⁸, war unter diesen Umständen nicht gegeben. Jenseits einer expliziten Thematisierung dürfte allerdings der Wertehorizont des Kalten Krieges untergründig sehr wohl in viele zeitgenössische Filme eingeflossen sein⁴⁹.

Dies änderte sich erst mit der zunehmenden wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung in den 1960er Jahren. Nun gelangte der Kalte Krieg vorwiegend als realitätsnahes, dabei aber zumindest oberflächlich de-politisiertes Hintergrundzenario für spannungsreiche Agenten- und Fluchtdramen auf die Leinwand und den Fernsehschirm. Es scheint nahe zu liegen, diesen Wandel mit dem parallel stattfindenden Wechsel zur Entspannungspolitik im Laufe der 1960er Jahre zu erklären⁵⁰. Tatsächlich verlor die Auseinandersetzung in dieser Zeit angesichts der Konsolidierung der Bundesrepub-

⁴⁶ BRD 1961, Regie: Victor Vicas.

⁴⁷ Vgl. Anmerkung 13.

⁴⁸ Vgl. Ralph WEISS, Unterhaltung mit dem elektronischen Dauergast. Zum Unterhaltungsleben mit dem Hörfunk; in: Louis BOSSHART, Wolfgang HOFFMANN-RIEM (Hg.), *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*, München 1994, S. 301-309, hier S. 308f.

⁴⁹ Vgl. dazu Uta SCHWARZ, *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, Frankfurt/M. 2002; eine über dieses Medium hinausgehende Untersuchung steht noch aus.

⁵⁰ Zum politischen Hintergrund: Bernd STÖVER, *Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*, München 2010.

lik viel von ihrer Konsensfähigkeit und Schärfe, und vermutlich war dies eine Voraussetzung dafür, dass der Kalte Krieg, einem internationalen Trend folgend, nun auch in der Bundesrepublik zu einem Unterhaltungssujet werden konnte.

Doch wichtiger als politische Prozesse dürfte der mentale Wandel in der Gesellschaft gewesen sein, den man als „Gewöhnung“ der Bevölkerung an ihre Republik und damit auch an die bipolare Konstellation der nationalen Teilung beschreiben könnte. Mit der Erfahrung materieller Prosperität und politischer Stabilität nahm nicht nur die Angst vor einem neuen Krieg ab, es stellte sich auch das Gefühl von Überlegenheit gegenüber dem Osten ein⁵¹. Diese „neue Sicherheit“ spiegeln auch die zeitgenössischen Produktionen, die bei allem Verzicht auf tiefere politische Botschaften den Westen wie selbstverständlich als das überlegene System inszenierten, indem sie auf die Anziehungskraft liberaler Konsumgesellschaften setzten. Dementsprechend orientierte sich auch seine Dramatisierung in Film und Fernsehen zunehmend an den Konsum- und Unterhaltungswünschen der Zuschauer und immer weniger an den Abgrenzungsdiskursen der Politik. Der Kalte Krieg war konsumerabel geworden.

Résumé

Cette contribution examine les représentations de la guerre froide dans les productions de films populaires (cinéma et télévision) au début de la République fédérale d'Allemagne. La thématization plutôt discrète du conflit dans les fictions des années 1950 et la tendance à la dépolitisation des films d'action dans les années 1960 s'expliquent d'une part par l'évolution des conditions médiatiques générales, de l'autre par la particularité de la situation dans l'Allemagne divisée. Étant donné l'expérience de la guerre, il fallait d'abord s'habituer aux nouvelles tensions de la situation mondiale, avant que cela ne puisse devenir un sujet de divertissement du soir pour les Allemands de l'Ouest. Dans les deux premières décennies de l'après-guerre, les représentations reflétèrent très massivement une perspective occidentale. Alors que la menace communiste fut d'abord au premier plan les films ultérieurs mirent en scène, telle une évidence, la supériorité des sociétés de consommation libérales en Occident.

⁵¹ SCHILDT, *Moderne Zeiten* (Anm. 13), S. 307.