

Marius Kuhn

Between Frontiers

Der «Good German»
im angloamerikanischen
Kriegsfilm
der 1950er-Jahre

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 48

Marius Kuhn
Between Frontiers

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 48

MARIUS KUHN

BETWEEN FRONTIERS

**DER ‹GOOD GERMAN› IM
ANGLOAMERIKANISCHEN KRIEGSFILM
DER 1950ER-JAHRE**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2024
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Thomas Schweer
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN 978-3-7410-0490-2 (OA)
ISBN 978-3-7410-0484-1 (Print)
ISSN 1876-3708
DOI: 10.233799/9783741004902



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Dank	7
Einleitung	9
«Nazis sind immer die anderen»	12
Die Frage nach der deutschen Kriegsschuld – eine transnationale Debatte	18
Der ‹Good German› und der ‹Evil Nazi› als Figurenstereotype	22
Die Anfänge: Vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg	28
Ein blonder Marlon Brando	35
Der ‹Good German› als transnationales Phänomen der 1950er-Jahre	43
Stand der Forschung und Methodik: Transnationale Perspektive und Stereotypenbildung	46
Aufbau	62
1 <i>Don't Let's Be Beastly to the Germans</i>	
Die Etablierung des ‹Good German› im angloamerikanischen Kriegsfilm	65
Vom Buch zum Film: Der Wüstenfuchs als Bestseller	71
«There were good as well as bad Germans»	73
Zwischen Superman und tragischer Figur – Rommel als ‹Good German›	78
Rommel in London – Die Weltpremiere von <i>THE DESERT FOX</i>	100
<i>THE DESERT FOX</i> im Kreuzfeuer der ‹public diplomacy›	104
«Der reparierte Rommel»	112
<i>THE DESERT FOX</i> : Initialzündung für den transnationalen Diskurs zur NS-Vergangenheit	123
2 Helden an Bord	
Die transnationale Kriegsfilmwelle auf dem Höhepunkt	133
Adenauerland	136
Der einfache Landser als Romanfigur	138

Von Opfern und Widerstandshelden – Die transnationale Kriegsfilmwelle erreicht den bundesdeutschen Film	141
Der ›Good German‹ geht zur See	145
Tragische Helden: Die Kapitäne Hans Langsdorff und Karl Ehrlich	147
Vom Wüsten- zum Seefuchs	153
Der ›Good German‹ als Lonesome Cowboy	162
«[E]in amerikanischer Toast auf eine schneidige Tat der deutschen Handelsmarine»	171
Eine Frage von Klasse: Powell und Pressburgers ›Good German‹	176
A Gentleman's War	186
Ein supranationaler Film	192
«Was soll der Weihrauch!»	197
Der ›Good German‹ auf dem Höhepunkt seiner Popularität	205

3 Zwischen Schutt und Sand

Der ›Good German‹ an den 8. Internationalen Filmfestspielen Berlin

«Schaufenster der freien Welt»	215
In den Trümmern Berlins	219
«Das ist [...] handfester, penetranter Kitsch»	225
Liebe in den Trümmern	232
Überlebenskampf im Sand	238
«It's a sizzler!»	257
Der langsame Niedergang des ›Good German‹	268

Schlusswort 277

1960er-Jahre: Die NS-Vergangenheit wieder vor Gericht	279
The Ambivalent German	282
Fazit	293

Literaturverzeichnis 301

Bildnachweis 322

Filmregister 323

Personenregister 327

Dank

Die Studie *Between Frontiers* entstand in den Jahren 2015 bis 2023 im Rahmen einer wissenschaftlichen Assistenz am Lehrstuhl von Prof. Dr. Margrit Tröhler am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Die Verteidigung der Dissertation hat am 14. Juli 2023 an der Universität Zürich stattgefunden. Beiträge des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und des Graduate Campus der Universität Zürich erlaubten wichtige Archivrecherchen in den USA und Großbritannien.

An erster Stelle gilt mein Dank Margrit Tröhler. Ihre engagierte und vorausschauende Betreuung, die umfassende Unterstützung während der gesamten Zeit und nicht zuletzt die genaue Lektüre der Kapitelentwürfe haben die Dissertation überhaupt erst möglich gemacht. Unsere Zusammenarbeit am Seminar für Filmwissenschaft hat mir immer große Freude bereitet, und ich habe von ihr viel für meine weitere Laufbahn gelernt. Ebenfalls ein großes Dankeschön gebührt den beiden Zweitgutachtern Jörg Schweinitz und Johannes von Moltke, die mir oft mit Anregungen und Hinweisen zur Seite standen und große Mühe auf die Verbesserung der Arbeit verwendet haben.

Bei allen Kolleg:innen am Seminar für Filmwissenschaft bedanke ich mich für den wertvollen Austausch und die Unterstützung über die Jahre hinweg. Für die stundenlangen Gespräche und die Hilfe bei unterschiedlichen Herausforderungen möchte ich mich (in alphabetischer Reihenfolge) ganz besonders bei Philipp Blum, Matthias Brütsch, Philipp Brunner, Daniela Casanova, Josephine Diecke, Wolfgang Fuhrmann, Selina Hangartner, Guido Kirsten, Kristina Köhler, Fabienne Liptay, Marian Petraitis, Jelena Rakin, Andrea Reiter, Jan Sahli, Kostas Tzouflas, Daniel Wiegand und Julia Zutavern bedanken. Für die Publikation und für die angenehme Kooperation bedanke ich mich außerdem bei Natalie Bringolf, Erik Schüssler und Annette Schüren.

Ein großes Dankeschön für die Gastfreundschaft und Hilfe während meines USA-Forschungsaufenthalts gilt Lutz Koepnick, der mich an der Vanderbilt University mit offenen Armen empfing. Für die bereichernden Begegnungen und Ratschläge möchte ich mich auch bei Joseph Kuster, Kate Schaller, Adam Merki, Jennifer Fay, Randall Halle, Hester Baer und Edward Dawson bedanken. Ihnen ist es zuzuschreiben, dass mein Aufenthalt so ergebnisreich ausfiel und mir Nashville und die Zeit in den USA immer in guter Erinnerung bleiben werden.

«Last but not least» bedanke ich mich herzlich bei meiner ganzen Familie und allen Freund:innen. Für das Gelingen dieser Studie waren die unzähligen Stunden mit ihnen und ihre Anteilnahme von unschätzbarem Wert!

Einleitung

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt in Deutschland die Auseinandersetzung über die Zeit des Nationalsozialismus und damit auch die Verhandlung der jüngeren Geschichte aus deutscher Perspektive. Bereits 1946 veröffentlicht der Philosoph Karl Jaspers seine Schrift *Die Schuldfrage*, in der er explizit die NS-Verbrechen und die Verantwortung der Deutschen diskutiert. Er unterscheidet dabei zwischen vier Schuldbegriffen (kriminelle, politische, moralische und metaphysische Schuld) und versucht auf diese Weise, die Schuldfrage für Deutschland als Nation und in Hinsicht auf einzelne Bürger differenziert darzulegen. Als Antwort auf die Kampagne der Alliierten, die etwa mit den *atrocities films* öffentlich die gesamte Bevölkerung für die Gräueltaten anklagten,¹ stellt er sich entschieden gegen die ›Kollektivschuldthese‹.² In eine ähnliche Richtung geht der bekannte Emigrant Carl Zuckmayer mit seinem Theaterstück *Des Teufels General*, das im gleichen Jahr seine Premiere in Zürich feiert.³ Angelehnt an die Biografie Ernst Udets, der im Ersten Weltkrieg als Jagdflieger Berühmtheit erlangte und 1939 Generalflugmeister der Luftwaffe wurde, erzählt Zuckmayer die Geschichte des nonkonformistischen Fliegergenerals Harras, der sich nicht aktiv am Widerstand gegen das Regime beteiligt und zu spät realisiert, welche Schuld er sich dadurch auflädt. Am Ende stirbt Harras als tragische Figur durch Selbstmord.

Auch die damals brachliegende deutsche Filmindustrie beschäftigt sich mit der unmittelbaren Vergangenheit. Gleich die erste Nachkriegsproduktion, der Trümmersfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (Wolfgang Staudte, D (Ost) 1946), rückt einen Kriegsveteranen und eine KZ-Überlebende in den Mittelpunkt. Im Film und in seinen Protagonist:innen zeigt sich (ähnlich wie in Zuckmayers Theaterstück), was der amerikanische Historiker Robert G. Moeller mit Blick auf Deutschland nach dem Krieg und besonders auf den öffentlichen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit als «*selektives* Erinnern» beschreibt: Die deutsche Bevölkerung habe sich in diesem Moment vor allem mit dem eigenen Leiden

- 1 Die *atrocities films* bestehen aus dokumentarischen Aufnahmen der Alliierten in den Konzentrationslagern. Die Filme entstanden während oder nach der Befreiung der Lager (vgl. Goergen 2005).
- 2 Vgl. Jaspers 2019. Auf die ›Kollektivschuldthese‹ gehe ich ausführlicher im 1. Kapitel ein.
- 3 Ein Jahr später findet die deutsche Uraufführung am Hamburger Schauspielhaus statt. Wie Karl Jaspers stellte sich auch Zuckmayer entschieden gegen die ›Kollektivschuldthese‹ der Alliierten (vgl. Reichel 2004, 55).

beschäftigt und die Kriegsverbrechen oder den Holocaust größtenteils ausgeblendet.⁴ Zeitgenössische fiktionale Produktionen über den Zweiten Weltkrieg sind als Teil dieser Erinnerungskultur zu sehen und prägen sie entscheidend mit, indem sie anhand ihrer Figuren und deren Schicksale die deutsche Vergangenheit interpretieren.⁵

Die bedeutende Rolle des Kinos für die Erinnerungskultur wird spätestens ab Mitte der 1950er-Jahre und mit dem Einsetzen der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle ersichtlich. So handeln etwa die *o8/15*-Trilogie (Paul May, BRD 1954–1955)⁶ oder *CANARIS* (Alfred Weidenmann, BRD 1954) von einfachen Soldaten oder Widerstandshelden; sie haben mit diesem Brennpunkt den Mythos der ‹sauberen› Wehrmacht gestärkt.⁷ Auch Zuckmayers Stück dient 1955 als Vorlage für einen Film, wobei in Helmut Käutners gleichnamiger Adaption mit einer hinzugefügten zehnmütigen Gestapo-Szene ‹die Ohnmacht des Fliegergenerals – und die Übermacht des totalitären Terrorregimes› prominent hervorgehoben werden.⁸ Wiederholen thematisieren die Filme das Leiden an der Kriegs- und Heimatfront und zeigen ihre deutschen Figuren primär als Opfer des Krieges. In der BRD waren solche Produktionen Publikumserfolge und machten den Kriegsfilm neben dem Heimatfilm zum populärsten Genre der Nachkriegszeit.⁹

In der damaligen Kriegsfilmwelle spielten jedoch nicht allein bundesdeutsche Produktionen eine bedeutende Rolle. Der westdeutsche Kinomarkt der 1950er-Jahre war kaum durch Einfuhrquoten reguliert, wodurch internationale und vor allem angloamerikanische Filme in großer Menge Verbreitung fanden.¹⁰ Während in anderen Genres zumeist einheimische Filme den Publikumsgeschmack trafen, lässt der Kriegsfilm ein heterogenes Bild entstehen: Mehrere britische und amerikanische Produktionen wurden in der BRD zu Kassenschlagern.¹¹ Darunter auch

4 Vgl. Moeller 2008, 248.

5 Vgl. Moeller 2006, 44.

6 Die vollständigen Filmtitel lauten: *o8/15* (BRD 1954), *o8/15, II. TEIL* (BRD 1955) und *o8/15 IN DER HEIMAT* (BRD 1955).

7 Den Wehrmachtssoldaten werden in den Filmen zumeist Antagonisten aus der SS gegenübergestellt. Die scharfe Trennung zwischen der Wehrmacht und der SS im Zusammenhang mit den NS- und allgemein den Kriegsverbrechen gilt spätestens seit den beiden Wehrmachtsausstellungen (1995–1999 und 2001–2004) des Hamburger Instituts für Sozialforschung als überholt.

8 Reichel 2004, 58.

9 Vgl. Garncarz 1993, 201 ff.

10 Vgl. Loiperdinger 1989.

11 *FROM HERE TO ETERNITY* (Fred Zinnemann, USA 1953) z. B. landete 1953/54 auf Platz 2 der Jahresbestenliste und löste die Kriegsfilmwelle mit aus, während 1957/58 *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (David Lean, GB/USA 1957) gar der umsatzstärkste Film in den westdeutschen Kinos war (vgl. Garncarz 1993, 201 f.).

eine Reihe von Filmen, die den Zweiten Weltkrieg aus der Warte einer deutschen Hauptfigur thematisieren, wie etwa Michael Powells und Emeric Pressburgers *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (GB 1956), der von dem deutschen Kapitän Hans Langsdorff erzählt, den Winston Churchill in seiner Chronik des Zweiten Weltkriegs als «high-class person» bezeichnet.¹² Wiederholt riefen die Filme mit deutschen Protagonisten und ihre Auseinandersetzung mit der Vergangenheit indes vehemente und kontroverse Diskussionen im Ursprungsland und in der BRD hervor. So gab es neben Publikumserfolgen auch Produktionen, die auf starke Ablehnung bei Publikum und Presse stießen.

Anhand der deutschen Protagonisten zeigt sich besonders deutlich, wie explizit die angloamerikanischen Filme die Rolle Deutschlands im Zweiten Weltkrieg verhandeln und damit den Diskurs der westdeutschen Kriegsfilm zum Thema erweitern. Die Kriegsfilmwelle der 1950er-Jahre in der BRD lässt sich in diesem Bezugsrahmen als transnationales Phänomen betrachten, da neben bundesdeutschen insbesondere britische und US-amerikanische Filme Teil einer *selektiven* Erinnerungskultur sind, in der die jüngere Vergangenheit im Kontext der damaligen Gegenwart neu betrachtet wird. Um diese angloamerikanischen Kriegsfilm und ihre Figurenkonzeption soll es in meiner Studie vor allem gehen. Aus einer transnationalen Perspektive stehen zudem die jeweiligen (film-)historischen Kontexte der drei Länder und insbesondere die Parallelen und Differenzen der angloamerikanischen Produktionen zu den bundesdeutschen Filmen im Fokus sowie die Frage, wie sie dadurch den Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit mitprägen.

Betrachtet man die internationale Entwicklung des Genres, lässt sich erkennen, dass diese Produktionen zu einer Reihe von Kriegsfilmen und Serien gehören, die ihren Anfang in den 1940er-Jahren nahm und bis in die heutige Zeit reicht. Die Konzeption der deutschen Protagonisten und die damit zusammenhängenden Diskurse befinden sich im konstanten Wandel und sorgen regelmäßig für Kontroversen im In- und Ausland. Gerade in den letzten Jahren haben erfolgreiche deutsche Fernsehproduktionen erneut öffentliche Diskussionen ausgelöst. Mit einem Blick auf die divergierenden und mitunter genreüberschreitenden Darstellungen der neueren Serienerfolge und die sie begleitenden Debatten möchte ich hier eingangs das vielschichtige Themenfeld veranschaulichen und gleichzeitig auf prägnante Konstanten in der (filmischen) Vergangenheitsbewältigung, also auch deren Aktualität, hinweisen. Dabei zeigt sich, dass im öffentli-

12 Churchill 2013, 179. *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* war 1957/58 auf Platz 5 der bundesdeutschen Jahresbestenliste (vgl. ebd., 189). Dem Film wird im 2. Kapitel eine ausführliche Analyse gewidmet.

chen Diskurs und ebenso in der Filmwissenschaft die Produktionen über die nationalsozialistische Vergangenheit bis heute vornehmlich in nationalen Kontexten wahrgenommen werden und die transnationalen Dynamiken kaum Beachtung finden.

«Nazis sind immer die anderen»¹³

The chaste, self-sacrificing Aryans, the lieutenant and the nurse [...] are the heroes of the story, just as they would have been in a German film made in 1943.¹⁴

BABYLON BERLIN (Achim von Borries / Henk Handloegten / Tom Tykwer, D 2017–) führt zurück zu den Anfängen des nationalsozialistischen Aufstiegs.¹⁵ Primär haben wir es mit einer Kriminalserie zu tun, die nicht eigentlich zum Kriegsfilmgenre gehört, doch bilden die beiden Weltkriege den Handlungsrahmen für die bis dato teuerste deutsche TV-Produktion. Die Serie setzt ein im Berlin des Jahres 1929, dem pulsierenden Epizentrum der Weimarer Republik, also noch vor dem Börsencrash. Die Hauptfigur, Kommissar Gereon Rath (Volker Bruch), ist ein Veteran des Ersten Weltkriegs, der die schrecklichen Erlebnisse aus den Schützengräben nicht vergessen kann. Während die Folgen des vergangenen Krieges noch überall präsent sind, verspricht der wirtschaftliche Aufschwung Besserung, und in den Tanzlokalen wird exzessiv gefeiert. Die politische Zukunft Deutschlands ist zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits umkämpft: Im Verlauf der ersten beiden Staffeln bahnt sich der Nationalsozialismus unheilvoll an und zeigt sich dann in der dritten Staffel als konkrete Gefahr. Die Presse las BABYLON BERLIN als Analogie zum gegenwärtigen Zeitgeist und aktuellen rechtspopulistischen Tendenzen,¹⁶ übte gleichzeitig aber Kritik an historischen Ungenauigkeiten und Vereinfachungen, so auch an der Darstellung des Aufstiegs der Nationalsozialisten.¹⁷ Diesen zeigt BABYLON

13 Herbert 2013, o. S.

14 Zitat aus der Kritik zum Fernsehfilm UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (Philipp Kadelbach, D 2013) in der *New York Times* (Scott 2014, o. S.).

15 Die hier vorgestellten Serien sind nur eine Auswahl. Zu erwähnen wäre etwa auch die zweite Staffel von CHARITÉ (Anno Saul, D 2019), die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs spielt und vom bekannten Chirurgen Ferdinand Sauerbruch (Ulrich Noethen) handelt. Dieser historischen Figur wurde bereits in den 1950er-Jahren mit SAUERBRUCH – DAS WAR MEIN LEBEN (Rolf Hansen, BRD 1954) ein umstrittener Film gewidmet.

16 Vgl. Buß 2017, o. S.; Soboczynski 2020, o. S.

17 Vgl. Scheel 2017.



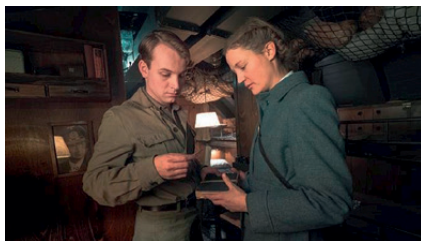
1–2 In *BABYLON BERLIN* sind die Eliten die Bösen und für den Aufstieg der NSDAP verantwortlich.

BERLIN anhand der mächtigen Antagonisten aus Wirtschaft und Militär und damit hauptsächlich aus einer Perspektive, die die Rolle der traditionellen Eliten der deutschen Gesellschaft betont (Abb. 1–2)¹⁸. Damit folgt die Serie mit ihren stereotypen Bösen einem Erklärungsansatz, der sich bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in den Hauptkriegsverbrecherprozessen in Nürnberg niederschlug. Anstatt die enge Verbindung zwischen Führer und Volk hervorzuheben, sieht der Ansatz die gesellschaftliche Verantwortung primär bei der wohlhabenden und einflussreichen Elite des Landes.¹⁹ Lediglich in kleineren Nebenrollen oder einzelnen Massenszenen wird die Unterstützung und Euphorie weiter Teile der deutschen Bevölkerung für die NS-Politik angesprochen. Am deutlichsten noch anhand von Moritz Rath (Ivo Pietzcker), dem Sohn der Hauptfigur, der sich der Hitlerjugend anschließt. Dabei ist die Kinderfigur ahnungslos von den Idealen der Hitlerjugend fasziniert, ohne ihre brutalen Konsequenzen zu verstehen. Das kontroverse Thema, die Anfänge der NSDAP als Beginn einer breit abgestützten Bewegung zu diskutieren (und damit Analogien zu Herausforderungen der Gegenwart zuzuspitzen), spart die Serie größtenteils aus. Sie rüttelt nicht an einem (filmischen) Tabu, das seit Ende des Krieges besteht, und folgt den narrativen Konventionen früherer Filme und Serien: Die nationalsozialistische Gesinnung äußert sich primär bei den diabolischen, einflussreichen (und zumeist männlichen) Bösen, während die Protagonist:innen wiederholt hilflose und unschuldige Opfer der politischen Entwicklungen sind und deren Ausmaß meist gar nicht fassen können.²⁰

18 Die Screenshots sind von links nach rechts nummeriert. Handelt es sich um 4 Screenshots, so wird jeweils von links oben nach rechts unten gezählt. Die Screenshots sind der handelsüblichen DVD oder Blu-ray der Filme entnommen.

19 Vgl. Herbert 2014, 567 ff.

20 Dies zeigt sich besonders deutlich am Schicksal des Zimmermädchens Greta Overbeck (Leonie Benesch), die von nationalsozialistischen Aktivist:innen für einen Mordanschlag missbraucht und dann aufgrund des Eingreifens von höchster politischer Stelle als ‚Bauernopfer‘ hingerichtet wird.



3–4 Widerstandskämpfer:innen, überzeugte Nazis und des Kriegs überdrüssige Soldaten treffen in *Das Boot* aufeinander.

Die Serie *Das Boot* (Johannes W. Betz / Tony Saint, D/GB 2018–) schreitet weiter in der Geschichte voran: Der Zweite Weltkrieg hat nun seinen Höhepunkt erreicht. Im Vorspann der deutsch-britischen Koproduktion ist die ikonische Filmmusik aus Wolfgang Petersens gleichnamigem internationalen Erfolg von 1981 noch in variiertem Form zu hören. Sonst entfernt sich die Serie deutlich vom Vorgänger, indem die Handlung erst 1942 einsetzt (als sich das Blatt für die Deutschen im Krieg zum Negativen wendet) und nicht allein im Innern eines U-Boots, sondern auch in der Hafenstadt La Rochelle und in New York spielt. Die Serie ist ein Genrehybrid aus Kriegsfilm, Melodrama und Spionagethriller. Sie zeigt eine ganze Bandbreite an emblematischen Hauptfiguren: Vom ehrgeizigen SS-Offizier über das für die Résistance kämpfende deutsche Geschwisterpaar bis zur U-Boot-Besatzung, deren Pole zwischen einem fanatischen Soldaten und einem kriegsmüden Kapitän liegen (Abb. 3–4). In Deutschland gab es Kritik an der melodramatischen und actionbetonten Inszenierung, die eine Aneinanderreihung von Klischees sei.²¹ Mit der dramatischen Überzeichnung der Handlungsstränge beschreitet *Das Boot* für eine deutsche Serie aber thematisch neue Wege: Während in La Rochelle die Judenverfolgung immer drastischere und weitreichendere Züge annimmt, eskaliert unter Wasser der Konflikt zwischen Kriegsbegehrtern und -gegnern. Am Ende kommt es zum offenen Kampf zwischen zwei deutschen U-Booten, und eine Gruppe deutscher Soldaten desertiert.

Das Boot stellt seine deutschen Hauptfiguren vor moralische Dilemmas, die direkt Fragen der nationalen Kriegsschuld und der individuellen Verantwortung betreffen.²² In den Nebenhandlungen werden diese Fragen

21 Vgl. Worschech 2018, o. S.; Hildebrand 2020, o. S.

22 Die Auflehnung gegen das Regime oder das Desertieren von deutschen Soldaten und damit zusammenhängend Fragen zur individuellen Verantwortung sind bis heute in Filmproduktionen nur selten oder lediglich am Rande ein Thema. In der jungen BRD wäre eine Handlung wie in *Das Boot* schwer vorstellbar gewesen, als gleichzei-

gleich doppelt in einem internationalen Kontext gespiegelt: Während in La Rochelle der französische Widerstand und Kollaborateure aneinandergeraten, präsentiert der New Yorker Handlungsstrang – vor dem Hintergrund des alltäglichen Rassismus – amerikanische Nazisympathisanten und die angebliche Kriegs- und Rüstungsfinanzierung der Wehrmacht durch US-Magnaten. Im Gegensatz zu Petersens Film beschränkt sich die Serie nicht auf den hilflosen Soldaten in der beklemmenden Enge und Isolation des U-Bootes, sondern bringt eine Vielzahl an Protagonist:innen und deren Konflikte ins Spiel. Vor allem die vergleichende Gegenüberstellung von deutschen, französischen und US-amerikanischen Figuren sorgte wiederum für kritische Kommentare in der deutschen Presse, die darin eine Relativierung der deutschen Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg sah.²³

Das größte Medienecho und gar eine internationale Kontroverse löste 2013 der Dreiteiler *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (Philipp Kadelbach, D 2013) aus. Wie es der Titel andeutet, versucht der Fernsehfilm, aus heutiger Warte auf die Kriegsgeneration zurückzublicken. Im Zentrum stehen fünf junge Berliner:innen: Wilhelm (Volker Bruch)²⁴ und sein Bruder Friedhelm (Tom Schilling) kämpfen an der Ostfront. Charlotte (Miriam Stein) meldet sich freiwillig als Krankenschwester, während Greta (Katharina Schüttler) dank der Hilfe eines SS-Sturmbannführers zur bekannten Sängerin aufsteigt. Komplettiert wird die Gruppe durch Viktor (Ludwig Trepte), der aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus Berlin fliehen muss. In den einzelnen, sich kreuzenden Handlungssträngen beschreibt die Serie die Leiden der Kriegsgeneration, thematisiert aber auch ihre Mitschuld an den deutschen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs.²⁵ Dies zeigt sich am deutlichsten an der Ostfront. Dort sind die beiden Brüder als einfache Soldaten an Kriegsverbrechen beteiligt. In ihrer Explizitheit sind viele Sequenzen ein Novum für eine deutsche Produktion und stützen sich

tig noch Uneinigkeit darüber bestand, ob die am versuchten Attentat auf Adolf Hitler vom 20. Juli 1944 beteiligten Militärangehörigen als Nationalhelden oder Landesverräter zu betrachten seien (vgl. Reichel 2007, 96 f.). 1955 gab es gleich zwei Filme über den Widerstandskämpfer Carl von Stauffenberg, der damals das Attentat auf Hitler verübte: *DER 20. JULI* (Falk Harnack, BRD 1955) und *ES GESCHAH AM 20. JULI* (Georg Wilhelm Pabst, BRD 1955). Beide Filme wurden in der BRD kontrovers diskutiert (vgl. Dillmann/Loewy 2004). Noch 1967 halten Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* fest, «dass der Gedanke eines deutschen Widerstandes gegen einen deutschen Führer bis heute nicht gedacht werden darf» (Mitscherlich/Mitscherlich 2016, 67).

23 Vgl. Köhler 2020, o. S.; Freitag 2020, o. S.

24 Volker Bruch spielt, wie erwähnt, ebenfalls den Kommissar Gereon Rath in *BABYLON BERLIN*.

25 Vgl. Benkert 2019, 155.

auf aktuelle historische Studien zur Wehrmacht. Die Presse lobte die Serie als bedeutenden Beitrag zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Und so sieht auch der Historiker Norbert Frei den Fernsehfilm als Fortschritt,

weil wir den Krieg gegen die Sowjetunion im deutschen Fernsehen noch nie auf eine so ungeschönte Weise gesehen haben. [...] keine eindimensionalen, idealisierten Figuren, keine Einladung zur leichten Identifikation, kein Melodrama, sondern gebrochene Charaktere, die sich ihrer Mitschuld bewusst werden.²⁶

In der Deutung der Protagonist:innen sind sich die Geschichtswissenschaftler jedoch uneinig. Für Ulrich Herbert scheinen die Figuren aus der Zeit gefallen; zudem nehme der Fernsehfilm trotz seines Bemühens um Authentizität eine falsche Perspektive ein. Die fünf Protagonist:innen gehörten einer Generation an,

die alle Sozialisationsinstanzen des NS-Staates durchlaufen hat und in der der Anteil der NS-Begeisterten besonders groß war. [...] Wie in allen NS-Verfilmungen, so kann auch in dieser die Zustimmung zum NS-Staat, die Begeisterung für Hitler, der radikale Nationalismus, die nationalsozialistische Überzeugung selbst [...] nicht oder nur in einer schalen Karikatur gezeigt werden. [...] Es ist offenbar nach wie vor nicht möglich, jemanden darzustellen, der mit hellem Sinn und fester Überzeugung – und ohne dabei abnorm zu wirken – für den Nationalsozialismus eintritt.²⁷

Am Ende, so konstatiert Herbert, sind alle wieder Opfer. Volker Benkert bestätigt diese Interpretation: Anstatt den allgegenwärtigen Antisemitismus während der Nazi-Zeit zu thematisieren und damit auch die Protagonist:innen in ein kritisches Licht zu rücken, biete die Serie für ihre Hauptfiguren «einen Referenzrahmen von Befehl, Verrohung durch den Krieg und die Verführung durch die Diktatur an, der ihre Rolle während der NS-Zeit und die Beteiligung am Vernichtungskrieg er- und verklärt».²⁸ In ihrer Tendenz, die Protagonist:innen primär als Opfer zu sehen, ist die Serie wieder nahe an den bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre. Wie in den früheren Produktionen assoziiert UNSERE

26 Frei zit. in Weber/Schmitz 2013, o. S.

27 Herbert 2013, o. S.

28 Benkert 2019, 156.

MÜTTER, UNSERE VÄTER das antisemitische Gedankengut mit SS-Offizieren und in diesem Fall auch mit ukrainischen Freiwilligen und polnischen Partisanen.²⁹

Gerade, was den letzten Punkt betrifft, stieß der Dreiteiler international auf heftige Ablehnung: In Krakau mussten sich die Produzenten aufgrund der Darstellung der polnischen Heimatarmee vor einem Gericht verantworten.³⁰ Die *New York Times* kritisierte die Darstellung der Haupt- und Nebenfiguren. A. O. Scott beschrieb die Serie explizit als Übung im «selektiven Erinnern» und ordnete sie in einer (vereinfachten) Chronologie der deutschen Filmgeschichte ein: Nach der Stille der 1950er- und 1960er-Jahre (!) und den wütenden Abrechnungen der 1970er- und 1980er-Jahre sei Kadelbachs Film nun der Versuch einer *Normalisierung* der deutschen Vergangenheit, die aber als dramatisierte Geschichte fragwürdig sei. Gleich wie Herbert und Benkert kritisierte er, dass sich der Antisemitismus auf einzelne Nebenfiguren in Gestalt der stereotypen SS- und Gestapo-Schergen beschränkt und die Serie damit den Protagonist:innen zumindest teilweise ihre Unschuld zurückgibt:

None of the five friends are Nazi zealots, and none can see the catastrophe that is coming. [...] This omission has the effect of at least partly restoring the innocence of the characters and of perpetuating the notion that ordinary Germans were duped by the Nazis and ignorant of the extent of their crimes — that they were as much Hitler's victims as his accomplices and did not know what he was doing.³¹

Die aktuelle Serienlandschaft verdeutlicht also eine Konstante in (bundes-)deutschen Film- und Fernsehproduktionen seit den 1950er-Jahren. Alle drei Serien folgen tendenziell einem Narrativ, das ihre Protagonist:innen im Angesicht des Nationalsozialismus als leidende, mitunter wehrlose Figuren zeigt. Damit hat Moellers Konzept des *selektiven* Erinnerns weiterhin Bestand. In den Produktionen über den Zweiten Weltkrieg sind Deutsche primär Opfer, während sich Täterschaft und Kriegsschuld auf einzelne (in den Filmen und Serien zumeist überzeichnete und männliche)

29 Vgl. ebd., 160.

30 Aufgrund einer Zivilklage von zwei Soldaten der Heimatarmee wurde das ZDF zu Schmerzensgeld und einer Gegendarstellung verurteilt. Das Urteil ist noch nicht rechtskräftig ([o. A.] 2018, o. S.). Polnische und russische Medien reagierten allgemein sehr kritisch auf den Fernsehdreiteiler und warfen ihm vor, die deutsche Schuld an den Kriegsverbrechen «systematisch» auszulagern und den Holocaust zu verharmlosen (vgl. Teming 2016, 7 f.).

31 Scott 2014, o. S. Ein weiteres Zitat aus der Kritik von A. O. Scott eröffnet als Motto dieses Unterkapitel.

Akteure beschränkt. Die Produktionen weisen damit Überschneidungen mit aktuellen politischen Entwicklungen auf: Bis heute ist die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nicht abgeschlossen und kommt es nicht «zu dem schon in der Ära Adenauer regelmäßig herbeigewünschten ›Schlußstrich‹ unter die Vergangenheit». ³² Ganz grundsätzlich rückte z. B. die Unionsfraktion das Thema im Juni 2004 wieder ins Zentrum, als sie einen Antrag in den Bundestag einbrachte, der ein «Gesamtkonzept für ein würdiges Gedenken aller Opfer der beiden deutschen Diktaturen» forderte. ³³ Für den Historiker Norbert Frei handelt es sich hier um eine «politische Diskursverlagerung», bei der «[a]nstelle der deutschen Täter und Mitläufer [...] die deutschen Opfer und Freiheitshelden in den Vordergrund treten» sollen. ³⁴

Vor dem Hintergrund dieser aktuellen politischen Debatte machen die Serien dennoch ersichtlich, dass die Grenze zwischen Opfer und Täter:in nicht starr ist, sondern ständig neu verhandelt wird. Die Serien stellen aus einer heutigen Warte Fragen zur individuellen Verantwortung der deutschen Kriegsgeneration, zeichnen ihre Protagonist:innen verstärkt als Beteiligte an Kriegsverbrechen oder versuchen, die nationalsozialistische Vergangenheit in einen internationalen Zusammenhang einzuordnen. Die Produktionen können so als Resultat einer Entwicklung seit Ende des Krieges verstanden werden, die Überschneidungen mit dem gesellschaftlichen und politischen Diskurs der Vergangenheitsbewältigung aufweist und ihn in transformierter Form wiedergibt. Dabei kommt es zu Austauschprozessen, in denen auch die Filme Impulse liefern und die öffentliche Diskussion mitprägen. Die begleitenden Kontroversen und die große Aufmerksamkeit, die die Serien erhalten, verdeutlichen die Komplexität und anhaltende Brisanz des Themas.

Die Frage nach der deutschen Kriegsschuld – eine transnationale Debatte

Im länderübergreifenden Kontext wird die Diskussion nochmals vielschichtiger. Die Reaktionen aus Polen und den USA auf UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER zeigen, dass die Debatte nicht allein im Ursprungsland stattfindet. Die heftige Kritik aus dem Ausland sorgte in Deutschland für eine erneute Diskussion und Neubetrachtung der Serie und weist ebenfalls

32 Vgl. Frei 2009, 23.

33 Ebd., 33 f.

34 Ebd., 34.

auf transnationale Faktoren in der Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegsschuld hin.

Angemerkt sei an dieser Stelle, wenn hier und im Weiteren zusammenfassend die Formulierung «deutsche Kriegsschuld» verwendet wird, so geht der Inhalt dieses Begriffs deutlich über die letztliche Schuld am Krieg hinaus, sondern bezieht den ganzen Komplex von (etwa im Sinne Jaspers) differenzierten Schuldaspekten mit ein, die von der Anordnung von und der Beteiligung an Kriegsverbrechen bis hin zum Holocaust, von moralischen, politischen, bis kriminellen Aspekten reichen. Thema sind also all jene Aspekte, die in den Diskursen zum Zweiten Weltkrieg immer neu, auch transnational diskutiert werden. Mit dem Begriff wird ein Rahmen gesetzt, dessen Ausdifferenzierung mit Blick auf die je unterschiedlichen Aspekte in den untersuchten einzelnen Filmen nachgegangen werden soll.

Die drei Serien sind aufwendig und mit einem großen Budget produziert und daher ausdrücklich für eine weltweite Auswertung vorgesehen.³⁵ Damit positionieren sie sich auf dem internationalen Markt und stehen dort im Dialog mit inländischen Produktionen. Dies ist besonders in den USA und Großbritannien der Fall, die ebenfalls eine intensive und lang anhaltende filmische Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg vorzuweisen haben.³⁶ Anspielungen auf aktuelle rechtspopulistische Tendenzen wie in *BABYLON BERLIN* finden sich zum Beispiel auch in der amerikanischen Science-Fiction-Serie *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* (Frank Spotnitz, USA 2015–2019). Basierend auf Philipp K. Dicks gleichnamiger Vorlage erzählt sie von einem dystopischen Amerika, das den Zweiten Weltkrieg verloren hat und nun von Deutschland und Japan besetzt ist. *HUNTERS* (David Weil, USA 2020) wiederum spielt in den 1970er-Jahren und ist eine Rachefantasie, in der jüdische Nazijäger:innen den Raketenwissenschaftler Wernher von Braun foltern und dem noch lebenden (!) Adolf Hitler auf der Spur sind. Die Serie versteht sich als Reverenz an das Naziploitation-Genre³⁷ und lässt in drastischen Sequenzen die Holocaust-Überlebenden Vergeltung an ihren deutschen Peinigern üben. International geriet die Serie in die Schlagzeilen, als die Vertreter:innen der Auschwitz-Gedenkstätte eine Rückblende, in der KZ-Häftlinge als menschliche

35 Für *BABYLON BERLIN* hat sich Netflix die internationalen Rechte gesichert, *DAS BOOT* ist eine deutsch-britische Koproduktionen, und *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* wurde in den USA in den Kinos gezeigt.

36 Vgl. etwa Havardi 2014; Basinger 1986.

37 Der Band *Naziploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* bietet eine gute Übersicht des Genres von seinen Anfängen bis in die jüngere Filmgeschichte (vgl. Magilow/Bridges/Vander Lugt 2012).

Schachfiguren erhalten müssen, als «gefährliche Dummheit und Karikatur» kritisierten.³⁸ Daraufhin kam abermals die Diskussion auf, wie weit Fiktion im Zusammenhang mit dem Holocaust gehen darf.³⁹

In *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* ist der SS-Böse John Smith (Rufus Sewell) ein karrierebesessener Amerikaner, während sich in *HUNTERS* die Holocaust-Überlebenden zu ambivalenten Rächer:innen wandeln. Stereotype Rollenbilder verschieben sich oder erhalten neue Zuschreibungen. Im Gegensatz zu den deutschen Produktionen entfernen sich beide Serien deutlich von den historischen Begebenheiten und erweitern auf neuen Genrepfaden den filmischen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit und damit auch die deutsche Kriegsschuld.

Im grenzübergreifenden Blick auf die deutschen und US-amerikanischen Serien deuten sich indes transnationale Dynamiken an, die neben inhaltlichen und ästhetischen Berührungspunkten auch die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsebene betreffen.⁴⁰ Erst aus der transnationalen Perspektive – so die grundlegende These dieser Studie – wird der filmische Diskurs über den Nationalsozialismus und im Speziellen über die damit verbundenen Schuldaspekte in seiner Gesamtheit und mit allen Widersprüchen fassbar. Betrachtet man die Vergangenheitsbewältigung in Deutschland aus dieser Warte, wird deutlich, dass internationale Produktionen und insbesondere angloamerikanische Filme und Serien mit ihren deutschen Protagonist:innen wiederholt eine prägende Rolle spielen. Auch deutsche Medien diskutierten aufgrund der brutalen Foltersequenzen in *HUNTERS* über die Darstellbarkeit des Holocausts oder zogen Parallelen zwischen *BABYLON BERLIN* und *THE MAN IN THE HIGH CASTLE*.⁴¹

In diesem Zusammenhang sind die amerikanische Serie *HOLOCAUST* (Marvin J. Chomsky, USA 1978), die den Begriff «Holocaust» in der BRD erst etablierte,⁴² und Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993) sicherlich die bekanntesten Beispiele. Durch melodramatische Elemente emotional aufgeladen, erzählt Chomskys Fernsehproduktion die tragi-

38 Eimermacher 2020, o. S.

39 Vgl. Murphy/Vigdor 2020, o. S.

40 Bei den Serien zeigt sich ein Konkurrenzkampf, der in Zeiten von Streaming noch stärker auf einem weltweiten Markt stattfindet. Bei den genannten Serien buhlen *Sky* (*BABYLON BERLIN*, *DAS BOOT*) und *Amazon* (*THE MAN IN THE HIGH CASTLE*, *HUNTERS*) um die Gunst des Publikums respektive der Abonnent:innen. Daneben beteiligt sich mit der ARD (*BABYLON BERLIN*) ein öffentlich-rechtlicher Sender aus Deutschland an einer Serie oder produziert sie wie das ZDF im Fall von *UNSERE MÜTTER*, *UNSERE VÄTER* selbst, um sie dann nach der Auswertung auf dem einheimischen Markt ins Ausland zu verkaufen.

41 Vgl. Kaefer 2020, o. S.; Soboczynski 2020, o. S.

42 Vgl. Reichel 2004, 252 f.

sche Geschichte der jüdischen Familie Weiß. In der BRD ebenfalls ein großer Erfolg führte die Serie erstmals einem breiten Publikum die Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung und anderen Minderheiten vor Augen: Wurden in früheren Produktionen die grausamen Vorkommnisse, wenn überhaupt, nur angedeutet oder am Rande gezeigt, sind in Chomskys Serie die Reichspogromnacht, Massenerschießungen oder die Vergasung von KZ-Häftlingen zu sehen.⁴³ Darüber hinaus zeichnet die Serie detailliert die Planung und den administrativen Apparat hinter dem Genozid nach.

Auch SCHINDLER'S LIST stellt in unüblicher Deutlichkeit die grauenvollen Vorkommnisse in einem KZ dar. Oftmals als Gegenstück zu HOLOCAUST betrachtet, wurde der in Schwarz-Weiß gedrehte Film von der Presse (auch in Deutschland) für seine ‹authentische› und ‹dokumentarische› Ästhetik gelobt, die angemessene Bilder für die unfassbaren Dimensionen und den Schrecken des Holocausts gefunden habe.⁴⁴ Für Matías Martínez löst der Film den Anspruch auf Authentizität jedoch nicht ein: Der Regisseur bediene sich stark bei ‹dem filmsprachlichen Repertoire des modernen Hollywood-Films›, wodurch eine Komplexitätsreduktion der historischen Ereignisse und eine starke emotionale Pointierung stattfinde. Als konkrete Punkte nennt er die Heroisierung des ‹Retters› Oskar Schindler (Liam Neeson) und die Figurenkonstellation, die diesem den bestialischen Lagerkommandanten Amon Göth (Ralph Fiennes) gegenüberstellt.⁴⁵ In dieser Hinsicht sind klare Parallelen zu Chomskys TV-Serie wahrnehmbar: Beide Produktionen verhandeln die nationalsozialistische Vergangenheit über ihre deutschen Protagonist:innen, laden die Handlung durch ihre Schicksale emotional auf und konstruieren eine Opposition zwischen den *guten* und *bösen* Deutschen. In HOLOCAUST gerät die Familie Weiß in die Vernichtungsmaschinerie der Nazis, während der frühere Nachbar Erik Dorf (Michael Moriarty) sich in der SS hocharbeitet und als Heydrichs rechte Hand eine Schlüsselfunktion in der Planung der Judenvernichtung einnimmt. In SCHINDLER'S LIST wird der Gegensatz noch deutlicher herausgearbeitet: Liam Neesons Figur wandelt sich vom umtriebigen Geschäftsmann und Frauenheld zum Retter und wirkt im Kontrast zum kaltblütigen Göth, der die Brutalität des NS-Regimes verkörpert, am Ende umso stärker als Heldenfigur und Vorbild.

Ähnlich Moellers Konzept des *selektiven* Erinnerns, aber dezidiert in einem transnationalen Rahmen eingebettet, spricht der Politikwissen-

43 Vgl. ebd., 258 f.

44 Vgl. Martínez 2004, 42 ff.

45 Vgl. ebd., 51 ff.

schaffler Peter Reichel diesbezüglich von «erfundener Erinnerung».⁴⁶ Ab den 1970er-Jahren arbeitet er die Vergangenheitsbewältigung im geteilten und später wiedervereinten Deutschland einerseits in populären BRD- und DDR-Produktionen, andererseits explizit anhand internationaler Filme und Serien auf, wobei ihm SCHINDLER'S LIST und HOLOCAUST mit ihren deutschen Protagonist:innen als Schlüsselbeispiele dienen. So schreibt Reichel mit Verweis auf HOLOCAUST, dass die Serie nicht nur nationale Geschichte interpretiert, sondern «darüber hinaus womöglich auch das öffentliche Gedächtnis strukturiert» habe.⁴⁷ Er betont, dass angloamerikanische Produktionen mitunter den Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit in Deutschland ergänzen oder gar entscheidend lenken.⁴⁸ Bei der Konzeption der deutschen Protagonist:innen zeigt sich ein breites Spektrum, dessen divergierende Endpunkte der unschuldige Deutsche als Opfer respektive der fanatische Nazi als Täter bilden. In Großbritannien und den USA wird mit Bezug auf Filme und Literatur wiederholt von den Figuren des «Good German» und des «Evil Nazi» gesprochen.⁴⁹ Beide haben sich im Verlauf der Filmgeschichte als Stereotype etabliert und befinden sich in einem ständigen Wandel, der eng mit dem jeweiligen (film-)historischen und diskursiven Kontext verbunden ist. Besonders im Zeitraum meines Untersuchungskorpus – den 1950er-Jahren – haben sich diese Figurenstereotype in den angloamerikanischen Kriegsfilmern als eine übliche Opposition herausgebildet. Sie veranschaulichen auf der filmimmanenten Ebene, aber auch durch ihren Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontext die zuweilen ambivalente Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in ihren Ursprungsländern und der BRD. Die beiden für meine Studie zentralen Figurenstereotype gilt es nun genauer zu ergründen und zu erläutern, auf welchen Ebenen man sie als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und als transnationale Phänomene fassen kann.

Der «Good German» und der «Evil Nazi» als Figurenstereotype

In seiner Monografie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* geht Tobias Ebbrecht auf die Protagonist:innen in den internationalen Filmen über den Zweiten Weltkrieg ein und untersucht, wie sie die nationalsozialisti-

46 Reichel 2004.

47 Reichel 2004, 13.

48 Vgl. ebd., 23.

49 Vgl. Rau 2012.

sche Vergangenheit verhandeln.⁵⁰ Er legt dar, dass sich in den Filmen über Nationalsozialismus und Holocaust bestimmte Figurenstereotype herausgebildet haben und sich diese filmischen Repräsentationen «in besonderer Weise mit außerfilmischen, sozialen, kulturellen und historiografischen Annahmen und Diskursen» verbinden.⁵¹ Wie der Autor unter anderem anhand von *DER UNTERGANG* (Oliver Hirschbiegel, D 2004) oder *SCHINDLER'S LIST* skizziert, verdichten die Figuren zwischen «Good German» und «Evil Nazi» die jeweiligen Geschichtsbilder ihrer Entstehungszeit und «konkretisieren bestimmte Annahmen über Täter oder Opfer».⁵² Die Figurenstereotype werden aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, die sie als Vorstellungen über konkrete Gruppen definiert. Hier bezieht sich Ebbrecht auf Jens Eders Ausführungen zur Figur im Film: Als eines der grundlegenden Merkmale einer jeden (Film-)Figur nennt Eder «[s]oziokulturelle Funktionen und Einflüsse».⁵³ Das illustriert er am Filmklassiker *CASABLANCA* (Michael Curtiz, USA 1942) und seinem Protagonisten Rick (Humphrey Bogart), der am Ende des Films seine Liebe für Ilsa Lund (Ingrid Bergman) aufgibt, um sie und den Widerstandskämpfer Victor Laszlo (Paul Henreid) vor den Nazis zu retten. Aus dieser Perspektive kann Rick im Kontext der Entstehungszeit des Films als Vorbild und Aufruf gelesen werden: Das Eingreifen und selbstlose Handeln von Bogarts Figur appelliert (vereinfacht gesagt) an die USA, ihre isolationistische Haltung aufzugeben und dem Krieg gegen Deutschland beizutreten.⁵⁴ Wie Eder an anderer Stelle festhält, sind Stereotype «normativ und affektiv aufgeladen, dienen bestimmten sozialen Interessen und sind immer Stereotype für jemanden, d. h. in einem soziokulturellen Kontext verortet».⁵⁵ Dies lässt sich auch auf den deutschen Antagonisten des Films, Major Heinrich Strasser (Conrad Veidt) übertragen, der als Nazi das neue Feindbild der Amerikaner verkörpert.⁵⁶

50 Ebbrecht fokussiert in seinen Fallanalysen auf jüngere Produktionen der 1990er- und 2000er-Jahre und beschäftigt sich auch nicht ausschließlich mit Filmbeispielen.

51 Ebbrecht 2011, 247.

52 Ebd.

53 Eder 2008, 62.

54 Vgl. ebd.

55 Ebd., 379 (Herv. i. O.).

56 Ebbrecht weist hier indes auf einen problematischen Aspekt hin, der mit der soziokulturellen Funktion der Stereotype einhergeht. Wiederholt kommt es zu systematischen Urteilsverzerrungen, bei der die Unterschiede zwischen Gruppen maximiert werden: Während die eigene Gruppe eher positive Eigenschaften besitzt, werden der anderen Gruppe verstärkt negative Eigenschaften zugeschrieben (vgl. Ebbrecht 2011, 247 f.). Im Kontext des Zweiten Weltkriegs zeigt sich dies z. B. bei den deutschen Propagandafilmen und ihrer Darstellung jüdischer Stereotype, aber ebenso bei der amerikanischen Propaganda und ihrer Konstruktion des japanischen Feindbilds oder mehrfach

Ebbrecht bezieht nun die soziokulturelle Funktion spezifisch auf den deutschen Kontext und die Filme über den Nationalsozialismus. Die Darstellung historischer Charaktere und Gruppen hat

[...] Auswirkungen auf das individuelle Geschichtsbild und damit nicht nur auf die Wahrnehmung der Vergangenheit, sondern auch auf die Herstellung von Gruppenidentitäten in der Gegenwart. Insbesondere dort, wo in Deutschland der Bezug zur Geschichte konstitutiv für die Eigen- und Fremdwahrnehmung ist und die Geschichte des Nationalsozialismus in eine neue nationale und kulturelle Identität integriert werden soll, bestimmt die Darstellung und Wahrnehmung der mit dieser Geschichte verbundenen sozialen Gruppen und Akteure auch die Selbstwahrnehmung.⁵⁷

Diese Perspektive auf die Figurenstereotype und ihre soziokulturelle Funktion ist für meine Studie grundlegend. Denn im transnationalen Kontext zwischen der BRD, Großbritannien und den USA stelle ich mir die Frage, auf was für eine Eigen- respektive Fremdwahrnehmung sich aus den angloamerikanischen Filmen und ihrer Rezeption schließen lässt. Welche Geschichtsbilder konstruieren sie und wie fügen sich diese in die damaligen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und die entsprechenden Diskurse ein? Was sagen die Darstellungen der deutschen Protagonisten grundsätzlich über die transnationalen Dynamiken und Strategien zwischen den Ländern aus? Wo zeigen sich Parallelen oder Differenzen zu bundesdeutschen Produktionen und somit eine mögliche Annäherung oder Spannung zwischen den Nationen?

Mit Blick auf den Rezeptionsrahmen der Filme und die «ambivalente [...] Beziehung der Figurenstereotype zur Lebenswelt der Zuschauer» verweist Ebbrecht auf Jörg Schweinitz, der in *Film und Stereotyp* diesen Aspekt behandelt, den er vom filmischen (ästhetisch-narrativen) Konzept der Stereotype abhebt.⁵⁸ In der Tendenz übereinstimmend mit Eders Ausführungen geht Schweinitz zuerst auf die wechselseitigen Dynamiken zwischen den Filmen und ihrem Entstehungskontext ein. Laut Schweinitz ist es hilfreich für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens, wenn «der Film mit seinen Figuren, die zentrale Bezugsgrößen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen sind, eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und

auch in US-Produktionen mit afroamerikanischen Figuren: etwa in der Darstellung der Hausangestellten Mammy (Hattie McDaniel) in *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, USA 1939), die erst kürzlich wieder eine Kontroverse um den Film auslöste (vgl. Johnson 2020, o. S.).

57 Ebbrecht 2011, 248.

58 Ebd., 249.

Wertewelt verbunden ist».⁵⁹ Die Interaktion funktioniert indes auch in umgekehrter Richtung. Die Filme wirken aktiv auf die Vorstellungen der Zuschauer:innen ein, indem sie konkrete Denkschemata visualisieren: «Tradierte Vorstellungen können so bestätigt und verfestigt sowie überschrieben und verschoben» oder gebrochen werden.⁶⁰ In den Figuren können sich gesellschaftliche Bedürfnisse manifestieren, oder sie können diese kontrastieren. Ebbrecht nennt als Beispiel für den deutschen Rezeptionskontext den Reflex der Schuldabwehr, der sich in den zahlreichen Opferdarstellungen in (bundes-)deutschen Filmen über den Zweiten Weltkrieg zeigt und den ich bereits vor dem Hintergrund der aktuellen Serien zu Beginn dieser Einführung thematisiert habe.⁶¹ Die Figuren stimmen aber nicht zwingend mit den Vorstellungen des Publikums überein, vielmehr erscheinen sie als Repräsentationen von Realität oder Diskurspositionen und treffen dabei auf Zustimmung oder Ablehnung. Das Publikum gleicht die Figuren mit seiner eigenen Vorstellungs- und Wertewelt ab und weist sie mitunter als unrealistische oder falsche Darstellung zurück. Diese Präzisierung ist auch für mein Untersuchungskorpus von Bedeutung. Wie ich bereits erwähnt habe und wie einzelne Fallbeispiele in den folgenden Kapiteln zeigen werden, stießen insbesondere US-Produktionen wiederholt auf negative Reaktionen in der bundesdeutschen Presse und machten gerade damit im konkreten historischen und transnationalen Kontext die ambivalenten Beziehungen wahrnehmbar, von denen Ebbrecht in Verbindung mit den Figurenstereotypen und der Lebenswelt der Zuschauer:innen spricht.

Für Schweinitz sind (Figuren-)Stereotype im ersten Sinne durch solche «sozialpsychologische[n] Realitätskonstruktionen mit Konsequenzen für die Lebenswelt definiert».⁶² Getrennt davon betrachtet er den narrativen und ästhetischen Modus der Darstellung von Figuren. Hier funktionieren die Stereotype als relativ autonome konventionelle Konstrukte «für intertextuelle Welten der Imagination».⁶³ Ein eindeutiges Beispiel ist etwa der Swashbuckler im Abenteuergenre, der sich (wenn überhaupt) nur indirekt auf die Alltagswelt der Rezipierenden bezieht.⁶⁴ Wie Schweinitz aber sogleich anmerkt, lassen sich die Ebenen nicht scharf voneinander

59 Schweinitz 2006, 44.

60 Ebbrecht 2011, S. 249 f. So hält etwa die Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider in einer Untersuchung fest, dass die Vorstellungen der deutschen Bevölkerung über Amerikaner ganz entscheidend durch die amerikanischen Fernsehproduktionen der 1980er-Jahre und ihre Protagonist:innen geprägt sind (vgl. Schneider 1992).

61 Vgl. Ebbrecht 2011, 250.

62 Schweinitz 2006, 50.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., 50 f.

trennen und überlagern sich häufig oder greifen ineinander.⁶⁵ Als Beispiel für die Vermischung der beiden Ebenen nennt er die für den Rahmen dieser Arbeit beziehungsreiche Figur des «militaristischen Deutschen», die vor allem Erich von Stroheim im Hollywood der 1920er-Jahre kreierte und auf die er sich noch in *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, F 1937) bezog: «Sie knüpfte an kulturell etablierte Vorstellungen an, gleichzeitig aber brachte sie eine eigenständige narrative Fixform, einen bald konventionell gewordenen Typ, eine ›Maske‹ hervor.»⁶⁶ Mit der Zeit wandelte sich der ›militaristische Deutsche‹ zum Komödienstereotyp, das ins Amüsante oder Sympathische übergehen konnte.⁶⁷ Damit steht es in scharfem Kontrast zum klar negativen sozialpsychologischen Stereotyp, auf dem es anfänglich fußte.⁶⁸ Mit der «Konventionalisierung» der Figur lässt sich eine Tendenz zur «Derealisierung» feststellen:⁶⁹ Als Referenz dienen nicht mehr primär die außerfilmische Realität, sondern vielmehr intertextuelle und -mediale Bezüge wie zum Beispiel das Genre.

Stereotype Figuren sind keine statischen Gebilde, sondern verändern sich in ihrer Etablierung und späteren Entwicklung ständig. Dabei kommt es zu Wechselwirkungen zwischen der sozialpsychologischen und der narrativen Ebene. Anhand der zwei von Schweinitz skizzierten Aspekte und ihrem Zusammenspiel im jeweiligen (film-)historischen Kontext lassen sich die Etablierung und der spätere Wandel der Figurenstereotype des ›Good German‹ und des ›Evil Nazi‹ (die beide Überschneidungen mit dem ›militaristischen Deutschen‹ aufweisen) nachvollziehen. Hier zeigt sich in einer transnationalen Perspektive eine ähnliche Entwicklung wie die oben beschriebene. Vor allem in den bundesdeutschen und angloamerikanischen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre etablieren sich die beiden Stereotype und treffen dabei im In- und Ausland vor dem Hintergrund der Vergangenheitsbewältigung und des sich zuspitzenden Kalten Krieges auf eine mitunter ambivalente Rezeption. Ab den 1960er-Jahren lässt sich dann insbesondere beim ›Evil Nazi‹ eine sukzessive Konventionalisierung und damit tendenzielle Derealisierung feststellen. Als vorläufige Endpunkte können der kultivierte SS-Offizier Hans Landa (Christoph Waltz) in Quentin Tarantinos Naziplotation- und Italowestern-Hommage *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA 2009) oder die Comicverfilmung *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (Joe Johnston, USA 2011)

65 Vgl. ebd.

66 Ebd.

67 Als Beispiel wäre etwa der Lagerwärter Schulz (Sig Ruman) in *STALAG 17* (Billy Wilder, USA 1953) zu nennen.

68 Vgl. Schweinitz 2006, 50.

69 Ebd.



5–6 Die überzeichneten Nazi-Bösen in jüngeren Hollywoodproduktionen.

mit dem wahnsinnigen und machtbesessenen Nazi-Wissenschaftler Red Skull (Hugo Weaving) gelten (Abb. 5–6). Beide Produktionen zeigen uns alternative Geschichtsentwürfe und entfernen sich damit demonstrativ von den historischen Ereignissen. Tarantinos Film ist als Meta-Kommentar auf die bisherige filmische Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus zu verstehen und lässt am Ende das Kino sprichwörtlich gegen die Nazis triumphieren, indem die gesamte Führungsriege der NSDAP in einem Flammenmeer aus Nitratfilm stirbt.⁷⁰ In Joe Johnstons Marvel-Adaption wandelt sich dagegen die SS zur Terrororganisation Hydra und reißt die Macht im NS-Staat an sich. Parallel zur indirekten Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit gibt es bis heute zahlreiche Filme, die sich als Referenz stärker auf historische Ereignisse und Personen beziehen, wie jüngst Terrence Malicks *A HIDDEN LIFE* (USA 2019), der vom Kriegsdienstverweigerer Franz Jägerstätter (August Diehl) handelt. Beide Tendenzen sind in unterschiedlichen Ausformungen Teil der Erinnerungskultur. Allgemein in Bezug auf den sozialpsychologischen und narrativen Aspekt solcher Stereotype und ihre Vermischung schreibt Ebbrecht:

Geschichte, personifiziert in bestimmten, als historisch markierten Figuren, wird so Wandlungsprozessen unterzogen, die wiederum mit bestimmten Konstellationen und Auseinandersetzungen der Gegenwart in einem Wechselverhältnis stehen. So greifen narrative Konzepte und Lebenswelt gerade in solchen Filmen ineinander, die als Mediatoren eines kollektiven Gedächtnisses Eigen- und Fremdbilder für die Selbstwahrnehmung und individuelle und kulturelle Identität entwickeln.⁷¹

70 In *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* (2013) führt Petra Rau aus, dass Tarantinos Film primär «als Film über den Faschismus als Ästhetik betrachtet werden müsse und weniger als Film über den Faschismus als historische Realität» (vgl. 158 ff.).

71 Ebbrecht 2011, 251.

Diese Wandlungsprozesse nahmen beim ›Good German‹ und ›Evil Nazi‹ ihren Anfang bereits während des Zweiten Weltkriegs und lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen. Um den konkreten historischen Kontext und den transnationalen Rahmen meiner Untersuchung zu veranschaulichen, möchte ich kurz die Anfänge der beiden Figurenstereotype in den 1940er-Jahren und ihre Etablierung in den 1950er-Jahren – die mit dem Fokus auf die angloamerikanischen Filme in den folgenden Kapiteln behandelt wird – nachzeichnen.

Die Anfänge: Vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg

Beide Figuren bilden sich schon in der Kriegszeit heraus. Dabei weisen die Filme je nach (film-)historischem Kontext unterschiedliche transnationale Aspekte auf. Wenn der Zweite Weltkrieg als globaler Konflikt ohnehin in internationalen Propagandafilmen präsent war, trifft dies besonders im deutschen und angloamerikanischen Raum auch auf das engere thematische Feld der Kriegsfilm zu, das den zeitgenössischen NS-Staat und seine Politik anhand deutscher Protagonist:innen, allen voran Soldaten, verhandelte.

Im breiten Spektrum des NS-Kinos gab es neben einer dominierenden Anzahl an Unterhaltungsfilmen unterschiedlichster Genres und wenigen explizit antisemitischen Produktionen auch eine Reihe von Kriegsfilmen, die anhand ihrer Protagonisten ein starkes Deutschland propagierten.⁷² Weit entfernt von der späteren Opferzuschreibung zeigen diese Propagandaerzeugnisse den guten deutschen Soldaten, der für die Werte des Vaterlandes einsteht. Die Filme beziehen sich entweder direkt auf den Zweiten Weltkrieg oder thematisieren den aktuellen Konflikt indirekt über historische Ereignisse und Figuren. Hans Bertrams *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (D 1940/1941) ist ein Beispiel für die erste Gruppe, während etwa Veit Harlans *DER GROSSE KÖNIG* (D 1942) und *KOLBERG* (D 1945) indirekt eine deutsche Militärtradition aufleben lassen.

Demgegenüber konstruierten die damaligen angloamerikanischen Filme mit ihren deutschen Protagonisten zumeist ein klares, mitunter lächerlich angelegtes Feindbild. 1943 spielt Erich von Stroheim in *FIVE GRAVES TO CAIRO* (Billy Wilder, USA 1943) den legendären deutschen Feldmarschall Erwin Rommel (Abb. 7). Mit Anspielungen auf das von ihm mitgeprägte Stereotyp des ›militaristischen Deutschen‹ reduziert er Rommel

72 Vgl. Lowry 1994; Kreimeier 1992, 258 ff.; Witte 2004.



7–8 Der ‹Evil Nazi› in FIVE GRAVES TO CAIRO und HITLER'S MADMAN.

auf eine bösartige Karikatur. Douglas Sirk's *HITLER'S MADMAN* (USA 1943) wiederum erzählt vom Attentat auf Reinhard Heydrich⁷³ am 27. Mai 1942 in Prag und den brutalen Vergeltungsmaßnahmen der Deutschen, die weltweit für Aufsehen sorgten und von der Propaganda aller Seiten aufgegriffen wurden.⁷⁴ Im Zusammenhang mit den schrecklichen Vorkommnissen sind die deutschen Figuren kollektiv als fanatische Nazis dargestellt, wobei Heydrich (John Carradine) als Sadist und prototypischer Böser herausragt (Abb. 8). Für Billy Wilder und Douglas Sirk boten die Propagandafilme die Gelegenheit, sich in Hollywood als deutsche Emigranten explizit gegen das Nazi-Regime zu stellen.⁷⁵ Die Filme der beiden Regisseure zeichnen ein einfaches Feindbild und stehen mit anderen angloamerikanischen Propagandafilmen am Anfang des filmischen Stereotyps des ‹Evil Nazi›.⁷⁶

Während das Exilkino in Hollywood auf Produktionsebene per se von transnationalen Dynamiken zeugt, fand gleichzeitig eine nationale Begrenzung der Kinomärkte statt, die das Aufkommen des ‹Evil Nazi› förderte, denn die Figur kam erst ab den 1940er-Jahren dominant zum Tragen, als Joseph Goebbels die Einfuhr und Aufführung von amerikanischen Filmproduktionen in Deutschland verbot. Anatole Litvak mit *CONFESSIONS OF A NAZI SPY* (USA 1939) und Charles Chaplin mit *THE GREAT DICTA-*

73 Heydrich war stellvertretender Reichsprotector in Böhmen und Mähren und einer der Hauptorganisatoren des Holocausts.

74 Vgl. Hickethier/Stuhlmann 2017, 109 f.

75 Dies war besonders für Douglas Sirk wichtig, der bei der UFA bereits eine Reihe von erfolgreichen Filmen gedreht hatte (vgl. ebd., 103 f.). Zur gleichen Zeit drehte Fritz Lang, also ein weiterer deutscher Emigrant, mit *HANGMEN ALSO DIE* (USA 1943) einen Film über das Heydrich-Attentat.

76 Als Kontrast zu den fanatischen Nazifiguren gab es auch in angloamerikanischen Propagandafilmen mitunter positive deutsche Protagonist:innen. So etwa James Stewart als Martin Breitner in *THE MORTAL STORM* (Frank Borzage, USA 1940) oder Oberst Theodor Kretschmar-Schuldorff (Adolf Wohlbrück) in Michael Powell und Emeric Pressburgers *THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP* (GB 1943).

TOR (USA 1940) und der Hitler-Karikatur Hynkel machten den Anfang.⁷⁷ Zuvor vermieden die US-Studios mit Blick auf den ertragreichen deutschen Markt eine negative Darstellung Deutscher und eine explizite Verurteilung der NS-Politik.⁷⁸ Bereits 1933 machte die deutsche Regierung in Person von Georg Gyssling, der das Konsulat in Los Angeles leitete, Druck auf die US-Filmstudios, um eine negative Darstellung NS-Deutschlands oder der NSDAP in Hollywood-Produktionen zu verhindern. Mit Erfolg konnte er in zahlreichen Filmen Kürzungen durchsetzen oder sogar den Dreh von einzelnen Projekten verhindern.⁷⁹ Ab 1934 half ihm auch der neu eingeführte Hays-Code, der unter anderem vorgab, dass Filme nicht die nationalen «Gefühle» anderer Länder verletzen dürfen und sie fair repräsentieren sollen.⁸⁰ Erst durch das Wegfallen des deutschen Absatzmarktes und noch verstärkt durch den amerikanischen Kriegseintritt zeigten sich vermehrt die kontrastierenden Bilder des «Evil Nazi» in den angloamerikanischen Kriegsfilmern und der aufrichtigen deutschen Protagonisten im NS-Kino. So klar und gegenteilig sich die jeweiligen Soldatenfiguren verorten lassen, so getrennt verlief zur damaligen Zeit die Rezeption der Propagandafilme, die sich beinahe ausschließlich auf die Ursprungsländer beschränkte.

Kurz nach dem Krieg wurden im nun von den Alliierten besetzten Deutschland britische und US-amerikanische Spielfilmproduktionen, die die jüngere Vergangenheit oder die deutsche Kriegsschuld direkt thematisieren, keinem breiten Publikum gezeigt.⁸¹ Dafür lassen sich aber die deutschen Protagonist:innen in den angloamerikanischen und deutschen Filmen mitunter nicht mehr in eindeutige Oppositionen unterteilen. *Film noirs* wie CORNERED (Edward Dmytryk, USA 1945) oder THE STRANGER

77 Bereits am 27. April 1939 feierte der offen gegen Nazideutschland gerichtete Film CONFESSIONS OF A NAZI SPY von Warner Bros. seine Premiere und sorgte damit für große Aufregung bei Joseph Goebbels, der (zurecht) eine Flut von Anti-Nazifilmen befürchtete. Der Film handelt vom «German American Bund», der in den 1930er-Jahren in den USA die nationalsozialistische Ideologie und auch ein positives Bild von Nazideutschland propagierte (vgl. Ross 2017, 263 ff.). Mitglieder des Bundes planten außerdem auch Anschläge in den USA.

78 Vgl. Doherty 2013, 40 ff.

79 Einzig Warner Bros. zeigte sich als resistentes Filmstudio und schloss aus Konsequenz auch ihre Filiale in Berlin (vgl. Ross 2017, 116).

80 Vgl. ebd., 116 ff. Die Anti-Nazi-Filme THE GREAT DICTATOR und I MARRIED A NAZI (Irving Pichel, USA 1940) sowie THE MORTAL STORM profitierten von einer Änderung des Production Codes. Joseph Breen, der Leiter der Production Code Administration, machte das Verbot von Filmen, die andere Länder und ihre politischen Führer direkt attackieren, im Januar 1940 rückgängig (vgl. ebd., 308).

81 Vgl. Mühl-Benninghaus 2004, 207 ff. Die dominierenden US-Produktionen thematisierten im Zusammenhang mit der *reeducation* nicht direkt die nationalsozialistische Vergangenheit, sondern propagierten den «American Way of Life» (vgl. Fay 2008).

(Orson Welles, USA 1946) bedienen zwar weiterhin das Stereotyp des fanatischen Nazis, der nun nach dem Krieg im Verborgenen eine Bedrohung darstellt. Dagegen zeichnet etwa die britische Produktion *FRIEDA* (Basil Dearden, GB 1947) in der Dynamik der Konstellation seiner deutschen und englischen Figuren ein differenzierteres Bild.⁸² Der britische Soldat Robert (David Farrar) kehrt mit seiner neuen deutschen Frau Frieda (Mai Zetterling) aus dem Krieg nach England zurück. Dort begegnet sie der Skepsis von Roberts Bekannten und Familie. Besonders seine Tante reagiert mit Ablehnung. Auf die Frage «You believe the good German does not exist?» antwortet die Tante, dass nach ihrer Meinung die gesamte deutsche Bevölkerung für die NS-Verbrechen verantwortlich sei. Die Lage spitzt sich weiter zu, als Friedas Bruder Richard (Albert Lieven) aus der Kriegsgefangenschaft auftaucht und sich als nach wie vor überzeugter Nationalsozialist entpuppt.

Mit seinen zwei deutschen Hauptfiguren setzt der Film die Opposition zwischen «Good German» und «Evil Nazi» ein und reflektiert aus einer britischen Perspektive und in der unmittelbaren Nachkriegszeit die schwierige Annäherung an den ehemaligen Feind.⁸³ Während Richard als Veteran für die Täter der nationalsozialistischen Verbrechen steht, ist Frieda, wie viele der englischen Hauptfiguren, ein Opfer des Krieges und hat bei der Bombardierung Dresdens einen Großteil ihrer Familie verloren (Abb. 9–10).⁸⁴ Damit hat der Film mit seinen deutschen Figuren Berührungspunkte zum anfangs erwähnten *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, dessen gebrochene Figuren im kriegsversehrten Berlin zurechtkommen müssen, der aber auch explizit den Umgang mit der deutschen Kriegsschuld thematisiert.⁸⁵ In diesem transnationalen Kontext und im Blick der Filme auf

82 Der Film war in Großbritannien und den USA ein großer Erfolg (vgl. Thumin 1991, 258; [o. A.] 1948, o. S.).

83 Der Film basiert auf einem Theaterstück, das zu Kriegszeiten entstand. Für den Film wurde ein Teil der Handlung in die Jahre 1945/46 verlagert, um explizit die Annäherung der beiden Länder kurz nach dem Krieg anzusprechen (vgl. Ramsden 2006, 312). Jüngst hat *THE AFTERMATH* (James Kent, USA/GB/D 2019) das Thema erneut aufgegriffen und macht dabei eine direkte Anspielung auf Basil Deardens Film: Racheal Morgan (Keira Knightley) zieht nach dem Krieg zu ihrem (englischen) Mann von London nach Hamburg. Mit starker Skepsis und Ablehnung reagiert sie anfänglich auf die deutsche Bevölkerung, die sie kollektiv für den Tod ihres bei einem Bombenangriff umgekommenen Sohnes verantwortlich macht. Als sie sich in den ehemaligen Besitzer (Alexander Skarsgård) ihres Hauses verliebt und dessen Tochter Frieda (Flora Thiemann) kennenlernt, ändert sie aber allmählich ihre Meinung.

84 Im deutschen Kontext steht insbesondere die Bombardierung Dresdens durch die britische Luftwaffe für das Leiden der deutschen Bevölkerung an der Heimatfront. Dresden ist bis heute ein politisch aufgeladener Erinnerungsort.

85 Der Film erzählt vom ehemaligen Militär-Chirurgen Dr. Hans Mertens (Ernst Wilhelm Borchert). In Berlin trifft er auf seinen früheren Vorgesetzten Ferdinand Brückner



9–10 Die deutliche Gegenüberstellung von ›Good German‹ und ›Evil Nazi‹ in FRIEDA.

die unmittelbare Vergangenheit lassen sich hier die Anfänge für das Stereotyp des ›Good German‹ ausmachen.

Die Figur etablierte sich dann endgültig in den 1950er-Jahren als filmischer Ausdruck des zu Beginn erwähnten *selektiven* Erinnerens, während ihr zumeist als negative Folie und Antagonist der ›Evil Nazi‹ gegenüberstand.⁸⁶ Repräsentierten die deutschen Soldaten in den NS-Propagandafilmen noch ein starkes Deutschland, sind sie nun mehrheitlich in der Rolle des wehrlosen Soldaten oder tragischen Widerstandskämpfers zu finden und interpretieren damit die jüngere Vergangenheit. Für die Filmhistorikerinnen Erica Carter und Jennifer M. Kapczynski entspricht das Stereotyp des ›Good German‹ in den populären bundesdeutschen Produktionen dieser Zeit nicht mehr einem traditionellen Heldenbild.⁸⁷ Mit Blick auf die nationalsozialistische Vergangenheit sind die Figuren in letzter Konsequenz ebenfalls Opfer des Regimes. In ihrer Fallstudie geht Erica Carter auf Alfred Weidemanns *CANARIS* (BRD 1954) ein, der die Geschichte des Leiters des militärischen Geheimdienstes erzählt. Aufgrund seiner Kontakte zum deutschen Widerstand wurde er kurz vor Ende des Krieges zum Tode verurteilt und starb als Märtyrer (Abb. 11–12). Wilhelm Canaris (O. E. Hasse) steht stellvertretend für eine Reihe von deutschen Protagonisten in BRD-Produktionen, die im Zeichen der bundesdeutschen Wiederbewaffnung eine Militärtradition konstruieren, die sich klar von der NS-Politik abgrenzt.⁸⁸ Wie Carter und auch Kapczynski erläutern, ver-

(Arno Paulsen), der während des Krieges die Erschießung von 121 Zivilisten befahl und den er umzubringen plant.

86 Vgl. Rau 2013, 128.

87 Vgl. Carter 2007; Kapczynski 2007. Zu erwähnen ist hier ebenfalls die Monografie von Maja Figge (2015).

88 Hierzu passt auch Helmut Käutners Zuckmayer-Verfilmung *DES TEUFELS GENERAL* (BRD 1955).



11–12 O. E. Hasse in der Rolle des liebenswürdigen, aber auch verletzlichen Widerstandshelden Wilhelm Canaris.

weisen die Filme mit den leidenden Kriegshelden und ihrem Scheitern zugleich auf eine neue Maskulinität: auf die Verletzlichkeit der männlichen Figuren, die die ambivalenten Dynamiken zwischen Tradition und Moderne in der damaligen bundesdeutschen Öffentlichkeit thematisiert. Aus diesem Grund sieht Carter Wilhelm Canaris nicht als erfolgreiche Legitimierung des geläuterten deutschen Soldaten, wenn dieser am Ende des Films von der SS abgeführt wird:

This dénouement signals the ambivalence of Canaris as one of a procession of cinematic good soldiers who populated mid-1950s West German screens, and whom I read not as successful figures of legitimation for a reformed German military, but as performative figures who act out a repetitive failure of the West German modernization project in respect of the nation's reborn soldier males.⁸⁹

Beide Filmhistorikerinnen bewegen sich mit ihren Analysen der gebrochenen deutschen Soldatenfiguren primär im nationalen Kontext und verorten die ausschließlich deutschen Filme ihres Korpus im Produktions- und Rezeptionskontext der BRD zwischen nationalsozialistischer Vergangenheit und ›Wirtschaftswunder‹. Der Historiker Patrik Major erweitert diese Perspektive und spricht hinsichtlich des Stereotyps des ›Good German‹ und des Mythos der ›sauberen‹ Wehrmacht dezidiert von einem transnationalen Prozess, der in einem wechselseitigen Austausch zwischen bundesdeutschen und angloamerikanischen Filmen stattfindet.⁹⁰ Im Gegensatz zur Kriegszeit und der Zeit unmittelbar danach sind Filme in den 1950er-/1960er-Jahren verstärkt ein transnationales Geschäft,

⁸⁹ Vgl. Carter 2007, 201.

⁹⁰ Vgl. Major 2008, 534.



13–14 James Mason als Erwin Rommel in der Figur des ‚Good German‘ in *THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL*.

und insbesondere angloamerikanische Produktionen zirkulieren weltweit.⁹¹

Aus dieser Perspektive betrachtet Major auch die amerikanischen Kriegsfilm *DECISION BEFORE DAWN* (Anatole Litvak, USA/BRD 1951) und *THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL* (Henry Hathaway, USA 1951).⁹² Vor allem die Biografie des legendären deutschen Feldmarschalls Erwin Rommel (James Mason), der sich gegen Ende des Krieges vom Regime abwandte und dafür mit dem Leben bezahlte, war ein internationaler Kassenerfolg und steht am Anfang des *transnationalen* Phänomens des ‚Good German‘ im Kriegsfilmgenre (Abb. 13–14). James Masons Interpretation der historischen Person bildet dabei einen scharfen Kontrast zu Erich von Stroheims Karikatur in *FIVE GRAVES TO CAIRO* und deutet damit den beginnenden Wandel in der Darstellung der deutschen Protagonisten in angloamerikanischen Kriegsfilm an. *THE DESERT FOX* transportiert über seine deutsche Figur eine Form der Stärke, wie sie zur damaligen Zeit in den bundesdeutschen Filmen in dieser Deutlichkeit nicht zu sehen war und erweitert das Bild des ‚Good German‘ im Vergleich zur BRD.

Im folgenden Abschnitt werde ich mich mit Hathaways Film als Initiator und Anfangspunkt des transnationalen Phänomens ausführlich auseinandersetzen. Denn noch bevor die Kriegsfilmwelle in der BRD richtig begann, steht *THE DESERT FOX* mit seinem Porträt von Erwin Rommel am Beginn einer filmhistorischen Epoche, in der die transnationalen Dynamiken im Zusammenhang mit der bundesdeutschen Erinnerungskultur besonders deutlich hervortreten. Hier möchte ich ansetzen, um den Blick auf die Figuren des ‚Evil Nazi‘ und insbesondere des ‚Good German‘ in den angloamerikanischen Kriegsfilm der 1950er-Jahre zu vertiefen: Wie

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. ebd.; Major 2018; Major 2020.

inszenieren und thematisieren die Filmproduktionen den Zweiten Weltkrieg aus deutscher Perspektive? Wie fügen sich die Filme in die eigene nationale Filmlandschaft ein und welche Überschneidungen oder Differenzen finden sich zur bundesdeutschen Kriegsfilmwelle? Anhand der Darstellung der deutschen Protagonisten zeigt sich besonders prägnant, wie die angloamerikanischen Produktionen die deutsche Kriegsschuld verhandeln und sich zur damaligen Zeit dem ehemaligen Feind annähern. Dabei stellt sich einerseits die Frage, welche politischen und ökonomischen Interessen sich auf der Produktionsebene, bei der Entstehung der Filme, festmachen lassen und, andererseits, wie die Filme in ihren Heimatländern und in der BRD vertrieben und rezipiert wurden. Wie schon erwähnt, erhielten die Filme wiederholt große Aufmerksamkeit, es gab neben einer Reihe von Publikumserfolgen aber auch eine Vielzahl von Filmen, die starke Ablehnung hervorriefen oder vom Publikum ignoriert wurden. Doch aus all diesen Reaktionen lässt sich der Schluss ziehen, dass die Filme etwas bewegten. Um solche und weitere Fragen und Feststellungen zu klären, muss das Untersuchungskorpus im transnationalen Kontext der BRD, von Großbritannien und den USA verortet werden. Nur so lässt sich auch die Frage angehen, welche Debatten und Positionen der damaligen Zeit zur nationalsozialistischen Vergangenheit, aber auch zur Gegenwart im Zeichen des Kalten Krieges sich in den Filmen und ihrem historischen Umfeld eruieren lassen.

Ein blonder Marlon Brando

Ein Blick auf das Fallbeispiel *THE YOUNG LIONS* (Edward Dmytryk, USA 1958), der während der Hochphase der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle in den Kinos lief, veranschaulicht den thematischen Rahmen und den konkreten filmhistorischen Kontext, um die es in meiner Studie gehen soll. In der Analyse zeigen sich Parallelen zwischen der US-Produktion und westdeutschen Kriegsfilmen. Es rücken aber auch Themen in den Vordergrund, die hinsichtlich der deutschen Film- und Serienlandschaft erst viel später in einer breiten Öffentlichkeit diskutiert wurden. Dabei deutet sich an, dass und wie eine transnationale Perspektive auf die bundesdeutsche Kriegsfilmwelle Diskurse und ambivalente Positionen aufdecken kann, die im dominierenden nationalen Fokus der bisherigen filmhistorischen Aufarbeitung mitunter verborgen blieben.

Schon vor seiner Premiere schaffte es *THE YOUNG LIONS* in die bundesdeutschen Zeitungen. Marlon Brando besuchte Berlin, um als Wehrmachtsoffizier Christian Diestl in den Trümmern der Stadt zu dre-

hen.⁹³ Damit der Film schon vorab die gewünschte Aufmerksamkeit erhält, organisierte die Produktionsfirma *20th Century Fox* eine Pressekonferenz. Im Zentrum standen der Hollywoodstar und seine Rolle im Film. Mit dem blondierten Marlon Brando erwartete die Journalist:innen ein ungewohnter Anblick. Wenig überraschend drehten sich die ersten Fragen gleich um die neue Haarfarbe, und der Schauspieler antwortete ehrlich: «Ich glaube, ich stellte mir, wie alle Amerikaner, einen typischen Deutschen blond vor. Aber ich sehe, dass das falsch war. Denn ich bin heute der einzige Blonde unter den Anwesenden.»⁹⁴ Danach versuchte Brando, den rund 100 anwesenden Presseleuten zu versichern, dass der Film eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg werden sollte und «dass er den deutschen Offizier aus dem Naziregime so spiele, wie er überall in der Welt zu finden sei. Denn der Faschismus sei keineswegs nur in Deutschland oder Italien wirksam gewesen, sondern überall in der Welt.»⁹⁵ Irritiert von der blonden Erscheinung, war die Presse am Ende dennoch skeptisch gegenüber Hollywoods Annäherung an den ehemaligen Feind: «Jedenfalls glaubt Marlon Brando, seine Rolle hinausheben zu können aus der Atmosphäre des Hasses in die reinere Sphäre der Nachsicht, des Verständnisses und der Humanität. Ob es ihm gelingt ...? Wir hoffen es.»⁹⁶

Der Film macht gleich zu Beginn klar, dass er um eine differenzierte Annäherung bemüht ist. Regisseur Dmytryk reduziert Brandos Figur nicht einfach zum eindimensionalen Feindbild, sondern strebt eine Figurenzeichnung an, die Diestl mehrdeutig *zwischen* «Evil Nazi» und «Good German» verortet.⁹⁷ Am Anfang befinden wir uns in den bayrischen Alpen. Es ist Silvester im Jahr 1938, der Krieg steht kurz bevor. Christian Diestl arbeitet als Skilehrer und feiert mit der amerikanischen Touristin Margaret (Barbara Rush) ins neue Jahr. Als die Festgemeinschaft beginnt, das Horst-Wessel-Lied zu singen, verlässt Margaret schockiert den Raum. Besorgt

93 Bereits die Dreharbeiten im Berliner Tiergartenviertel stießen auf Ablehnung. Weil die Produktionsfirma *20th Century Fox* vor einem Haus zusätzlichen Schutt auftürmte, wurde sie von den Bewohner:innen angezeigt. Um die Dreharbeiten nicht verschieben zu müssen, akzeptierte *20th Century Fox* die Zahlung eines Schmerzensgeldes (vgl. Wagner 1957a). Am ersten Drehtag kam es dann doch noch zu einer längeren Verzögerung, als zwei Jugendliche sich demonstrativ im Kulissenhintergrund positionierten und den Drehort nicht verlassen wollten. Am Ende soll sie eine Packung Orangensaft überzeugt haben, das Feld zu räumen (vgl. Hinz 1957, o. S.).

94 [o. A.] 1958a, o. S.

95 [er.] 1957, o. S.

96 Ebd.

97 In der Buchvorlage zum Film von Irwin Shaw ist Christian Diestl deutlicher als Böser gezeichnet. Als Star des Films drängte Marlon Brando aber darauf, seine Rolle sympathischer anzulegen, um seinen Schauspielerkollegen Montgomery Clift auszustechen (vgl. Goldman 2013, 112).



15–16 Das Gespräch zwischen Margaret und Christian vor dem verschneiten Bergchalet in *THE YOUNG LIONS*.



geht ihr Christian nach und versucht, sie zu beruhigen (Abb. 15–16). Margaret hat nicht damit gerechnet, dass die politischen Entwicklungen bis ins beschauliche Bergdorf dringen. Darauf fragt Christian: «Well, do you think that being a Nazi is such a terrible thing?» Bestürzt fragt sie zurück, ob er ein Nazi sei. Christian verneint sofort und setzt im gleichen Atemzug zu einem kurzen Monolog an, in dem er Margaret zu erklären versucht, warum Hitler Deutschland helfen kann:

[T]his is not the United States. It's so hard to explain to you. But you see, it's very difficult ... for people to rise above their class in Europe. I tell you something. At one time, I wanted very much to be a doctor. And I worked very hard for this. And when there was no longer any money, I was forced to give it up ... because we have no free university here. And I think this is ... this is where Hitler can help us. I think that he – he has promised to change all this.

Ein letztes Mal versucht Margaret dagegenzuhalten und warnt davor, dass Hitler die Welt erobern möchte. Christian wiegelt ab und bittet Margaret wieder rein. Doch genau in diesem Moment hört man von drinnen die ersten Zeilen der damaligen deutschen Nationalhymne und Margaret verabschiedet sich mit traurigem Blick. Am Ende der Sequenz ist die singende Festgemeinschaft zu hören, während als Tonbrücke immer lauter werdende Kanonenschüsse den Krieg ankündigen.

Das Gespräch endet mit einer bedrohlichen Schlussnote, die Margarets Befürchtungen gleich bestätigen. Es bleibt offen, ob Christian die



17 Diestl und Hardenberg sind auf der Flucht vor der britischen Armee.

Anzeichen des Krieges nicht sah oder willentlich ignorierte. Sich selbst bezeichnet er nicht als Nazi, begrüßt aber Veränderungen, die mit ihrer Machtergreifung kamen. Aus Margarets amerikanischer Perspektive wird Christians erschreckende Ignoranz gegenüber den politischen Entwicklungen ersichtlich. Gleichzeitig entlarvt die Sequenz ihr Unwissen über die Lebensumstände in Deutschland und lässt Verständnis für seinen Wunsch nach einer besseren Zukunft aufkommen. Der Film zeichnet damit von Anfang an ein ambivalentes Bild seines deutschen Protagonisten. Weit entfernt von einem stereotypen Feindbild sucht er auch eine Erklärung für die Popularität Hitlers und der NSDAP in Deutschland.

Erst als Soldat realisiert Christian das brutale Ausmaß des Nazi-Regimes: Während des Afrikafeldzugs wird er Zeuge eines Kriegsverbrechens: Er und seine Kameraden locken eine britische Einheit in den Hinterhalt, worauf Kapitän Hardenberg (Maximilian Schell) – der hier die Rolle des fanatischen Nazis übernimmt – die Erschießung von unbewaffneten Soldaten befiehlt. Diestl weigert sich und muss mitansehen, wie Hardenberg kaltblütig ein wehrloses Opfer exekutiert. Von diesem Moment an ist Brandos Figur hin- und hergerissen zwischen seinem Pflichtgefühl fürs Vaterland und den Bedenken, ob er für die richtige Sache kämpft. Aus dem überzeugten Soldaten wird ein Zweifler, der die Gründe für den Krieg zu hinterfragen beginnt. Es ist die Sequenz, in der sich Diestl moralisch von Hardenberg abhebt, der ab diesem Moment endgültig als ‚Evil Nazi‘ markiert ist. Der Kontrast zwischen den beiden Figuren wird nochmals klarer herausgearbeitet, als die deutschen Truppen sich in Afrika auf dem Rückzug befinden. Überstürzt müssen die beiden auf einem Motorrad fliehen (Abb. 17). Der geschwächte und sprichwörtlich kriegsmüde Diestl fährt – und flucht dabei halb im Delirium über die deutsche Armee. Hardenberg hinter ihm beschimpft ihn voller Verachtung, weiterhin im fanatischen Glauben an den deutschen Sieg.⁹⁸

Parallel zu Christians Konflikt handelt der Film auch von zwei amerikanischen Soldaten und beleuchtet so den Krieg von beiden Seiten.

98 Vgl. Rau 2013, 134.

Neben dem Sänger Michael Whiteacre (Dean Martin) erhält vor allem der jüdischstämmige Noah Ackermann (Montgomery Clift) viel Leinwandzeit. Im Alltag und später während seiner Militärausbildung ist er wiederholt antisemitischen Anfeindungen ausgesetzt. In diesen Momenten nimmt der Film auch gegenüber den USA eine kritische Haltung ein und zeigt den allgegenwärtigen Antisemitismus. In der ursprünglichen Drehbuchfassung war insbesondere die Kritik am amerikanischen Militär noch deutlicher gewesen. Da die Produktion von der US-Regierung materiell und beratend unterstützt wurde und das Militär einen Imageschaden befürchtete, mussten einige Sequenzen gekürzt oder ganz weggelassen werden. Für die Auswertung in den westdeutschen Kinos wurden weitere Schnitte angeordnet, die hauptsächlich die kritische Darstellung der deutschen Armee betrafen.⁹⁹

Die Handlungsstränge der drei Protagonisten kreuzen sich am Ende, wenn Brandos Figur desertiert: In den Wirren der Rückzugsgefechte erreicht Diestl ein Konzentrationslager. Als der Lagerkommandant ihm vom Befehl aus Berlin erzählt, alle verbliebenen Insass:innen zu töten, reagiert er schockiert: Der Kommandant legt seine Hände auf Brandos Schultern und meint, dass es nur noch wenige Männer wie sie gebe, die der Partei weiterhin treu ergeben seien. Doch Brandos Diestl schaut den hochrangigen Offizier wütend an, befreit sich aus seinem Griff und stürmt bestürzt aus dem Büro. Bemerkenswert ist, dass Brando hier, als er sich abwendet, zum ersten Mal seinen zurückhaltenden Schauspielstil ablegt, wobei seine Wut und Verzweiflung an die Protagonisten in *A STREETCAR NAMED DESIRE* (Elia Kazan, USA 1951) oder *ON THE WATERFRONT* (Elia Kazan, USA 1954) erinnern – Rollen, für die Brando damals auch in der BRD bekannt war. Die Ähnlichkeit nimmt nun im Laufe der Sequenz noch zu. In einem verzweifelten Versuch, von Gewalt und Krieg loszukommen, wirft er sein Gewehr weg und irrt ziellos umher (Abb. 18–19). Genau in diesem Moment erblicken Ackermann und Whiteacre den wehrlosen Diestl. Irrtümlicherweise sehen sie den Soldaten in Wehrmachtsuniform als Gefahr und erschießen ihn aus der Distanz. In einer quälend langen Szene taumelt der verwundete Diestl einen Hang hinunter, bevor er tot in ein Wasserloch fällt (Abb. 20–21). Er stirbt schließlich für seine Verfehlungen, während die amerikanischen Protagonisten nach Hause zurückkehren. In der ersten Fassung des Drehbuchs sollte Brando in der letzten Einstellung in einer Kreuzigungspose gezeigt werden, doch Dmytryk

99 In der Korrespondenz zwischen *20th Century Fox* und dem amerikanischen Verteidigungsministerium finden sich die detaillierten Kritikpunkte und Änderungswünsche der US-Regierung sowie die unterschiedlichen Drehbuchfassungen (vgl. [o. A.] 1957–58, o. S.; Haak 2013, 131 ff.).



18–21 Christian Diestl
widerfährt in *THE YOUNG
LIONS* ein tragisches Ende.

verweigerte seinem deutschen Protagonisten dieses märtyrerhafte Ende. Stattdessen sehen wir seinen in sich zusammengekrümmten Leichnam nur von hinten.¹⁰⁰ Am Ende erkennt Diestl also seinen Irrweg und muss dafür sterben. Hier sieht Petra Rau Parallelen zwischen Brandos Figur und Erwin Rommel (James Mason) in *THE DESERT FOX*:

Both [...] can be Good Germans because they are flawed, tormented by fascism and do not survive. In fact their status as Good Germans is confirmed as

100 Vgl. ebd.

a posthumous mythical rewriting of an original script and crucially depends on their status as exceptions: they require real Nazis as counterparts.¹⁰¹

Im Kontrast zu ihren Antagonisten stehen Diestl und Rommel für ein anderes Deutschland. Nach der von den Alliierten anfänglich propagierten ›Kollektivschuldthese‹ bieten sie eine Neuinterpretierung der Geschichte und sind damit als Annäherung an die BRD zu verstehen. Jedoch nicht ohne kritische Töne. Am Ende bleibt auch für Brandos Figur als narrative Lösung nur der Tod. Zu viel Schuld hat er auf seine Schultern geladen.¹⁰²

In der unaufdringlichen Inszenierung, der schwarz-weißen Bildästhetik und der Darstellung Christian Diestls weist der Film Überschneidungen zu westdeutschen Produktionen der damaligen Zeit auf. Brandos über weite Strecken zurückhaltendes Spiel und der plötzliche emotionale Ausbruch am Ende erinnern etwa an *HAIE UND KLEINE FISCHE* (Frank Wisbar, BRD 1957). Der populäre Kriegsfilm zeigt die jungen deutschen Stars Hansjörg Felmy und Horst Frank – die sich stark an Hollywood-Vorbildern wie James Dean oder Marlon Brando orientierten – als wehrlose Protagonisten in einem ungerechten System. Nachdem sich Heyne (Horst Frank) in seiner Verzweiflung umbringt, sehen und hören wir Teichmanns (Hansjörg Felmy) wütenden Monolog, in dem er ihre Vorgesetzten, die Haie, scharf angreift. Während sich Wisbars Film aber darauf konzentriert, seine beiden Protagonisten primär als Opfer darzustellen, als kleine Fische, die ihr Schicksal nicht ändern können, bleibt *THE YOUNG LIONS* in der Darstellung seines deutschen Protagonisten ambivalent. Einerseits zeigt der amerikanische Film Brando als tragische Figur, die sich zu spät vom Nationalsozialismus abwendet, andererseits wirft er mit seinem Beginn und der expliziten Darstellung von Kriegs- und NS-Verbrechen offene Fragen nach der persönlichen Verantwortung einfacher Soldaten auf. Damit entfernen sich der Film und seine Hauptfigur wieder von den populären bundesdeutschen Produktionen und thematisierten Aspekte, die in der noch jungen BRD größtenteils ein Tabu waren.

In den USA erhielt der Film überwiegend positive bis begeisterte Kritiken. Wiederholt lobten die Journalist:innen die pazifistische Botschaft und Brando für seine Interpretation des deutschen Soldaten.¹⁰³ Die wenigen kritischen Stimmen machten ihre Ablehnung an den Änderun-

101 Rau 2013, 135 f.

102 Mit der Thematisierung der Kriegsverbrechen während des Afrikafeldzuges beschreibt der Film auch neue Wege. Die bundesdeutschen Kriegsfilme und ebenso *THE DESERT FOX* zeigen den Krieg in Afrika primär als fairen Kampf zwischen Briten und Deutschen.

103 Vgl. Griffith 1958, o. S.; Aaronson 1958, o. S.; Proctor 1958, o. S.

gen gegenüber der populären literarischen Vorlage fest und monierten, dass Dmytryk mit Diestl ein zu wohlwollendes Porträt des deutschen Soldaten zeichne.¹⁰⁴ Auch die bundesdeutsche Presse fokussierte sich primär auf die Figur Christian Diestl. Einige Journalist:innen lobten Brandos Spiel und ordneten die Produktion in den aktuellen Trend angloamerikanischer Filme ein, die Deutschland im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg in ein positiveres Licht rückten.¹⁰⁵ Die Mehrheit aber kritisierte den Film scharf. In Anspielung auf seine Frisur bezeichnete die Zeitung *Der Abend* Brando als «haarsträubende Fehlbesetzung».¹⁰⁶ Der *Tagesspiegel* schrieb in seinem Verriss:

Vor gut einem Jahr weilte Marlon Brando [...] in Berlin. [...] Er imponierte damals durch seine leise, intelligente Art, aber nicht nur die weizenblond gefärbten Haare, sondern auch eine spürbare Ignoranz gegenüber den deutschen Verhältnissen der jüngsten Vergangenheit ließen den Cinema-scope Film mit einiger Besorgnis erwarten. Die skeptische Erwartung wurde peinlich weit übertroffen. Dieser Film ist ein quälendes, drei Stunden lang unangenehm geschwätziges Machwerk geworden. [...] Der schlimmste Part blieb Marlon Brando vorbehalten: [...] Brando hat sich die Rolle so zurechtgelegt, wie er sich wohl einen im Grunde rechtschaffenen Deutschen vorstellte, der an den von Hitler versprochenen Segen glaubt, dem aber Hitlers Praktiken, die er im Krieg kennenlernt, zuwider sind. [...] Es lohnte [sic!] sich nicht so viele böse Worte, wäre hier nicht bei sehr erheblichem äußerem Aufwand ein wichtiges Thema unverantwortlich vertan, banalisiert, entstellt worden.¹⁰⁷

Die bundesdeutsche Presse lehnte Brandos «Good German» als klischeehafte und auf Unwissenheit beruhende Darstellung also mehrheitlich ab. Besonders der Hollywoodstar in der Rolle eines deutschen Soldaten bot den Journalist:innen eine Zielscheibe, um den Film als fremden Blick und zweifelhafte Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit anzugreifen. Die harsche und pauschale Aburteilung zeugt indes von der eigenen Unsicherheit im Umgang mit der deutschen Kriegsschuld, auf die in den Rezensionen nicht genauer eingegangen wird. *THE YOUNG LIONS* steht aus bundesdeutscher Perspektive auch für die widersprüchliche Haltung gegenüber der ehemaligen Besatzungsmacht. Einer-

104 Vgl. McCarten 1958, o. S.

105 Im Gegensatz zu den amerikanischen Presseleuten sieht Manfred George den Film über die literarische Vorlage von Irwin Shaw triumphieren (vgl. George 1958, o. S.).

106 Vgl. Krüger 1958, o. S.

107 [o. A.] 1958b, o. S.

seits verkörperte Brando als Ikone der Halbstarke die damalige Amerikanisierung der BRD,¹⁰⁸ andererseits herrschte gegenüber der ehemaligen Besatzungsmacht eine gewisse Skepsis. Vor allem vor dem Hintergrund der primär von den USA vorangetriebenen *reeducation* nach dem Krieg wurde die Position der USA zur nationalsozialistischen Vergangenheit äußerst kritisch betrachtet.¹⁰⁹ Trotz des großen Staraufgebots enttäuschte der aufwendig produzierte Film aus solchen Gründen an den westdeutschen Kinokassen und konnte den Erfolg früherer Produktionen wie *THE DESERT FOX* nicht wiederholen.

Der ‹Good German› als transnationales Phänomen der 1950er-Jahre

Wie ich noch schrittweise ausführen möchte, sind die 1950er-Jahre eine Zeit, in der angloamerikanische Filme die nationalsozialistische Vergangenheit verstärkt über die Figur des ‹Good German› aufarbeiten und damit die bundesdeutsche Erinnerungskultur mitprägen. Der ‹Evil Nazi› wird dieser Figur zumeist als Antagonist gegenübergestellt und ist spätestens ab den 1970er-Jahren wieder das dominierende Stereotyp in britischen und amerikanischen Kriegsfilmern.¹¹⁰

THE YOUNG LIONS steht hier stellvertretend für eine große Bandbreite an Filmen der 1950er-Jahre. Die deutschen Protagonisten in den angloamerikanischen Produktionen – so meine These – offenbaren im Vergleich zu den Soldatenfiguren in den bundesdeutschen Kriegsfilmern neue Facetten und kontrastieren diese teilweise deutlich. Filme wie *THE DESERT FOX* sind aber auch als Vorläufer zu betrachten, deren Spuren in abgewandelter Form später in westdeutschen Produktionen zu finden sind. Die Ästhetik der Filme unterstützt in vielfältiger Weise diesen neuen Blick: Als Genrehybride setzen die Filme Elemente des Melodramas oder des Abenteuerfilms ein, ebenso wie spektakuläre technische Neuerungen.¹¹¹ Die bundesdeutschen Filme sind in dieser Zeit hingegen beinahe ausschließ-

108 Vgl. Maase 1992, 9 ff. Als eines der ersten Filmbeispiele für die Entstehung dieses Images kann *THE WILD ONE* (Laszlo Benedek, USA 1953) angeführt werden.

109 Besonders im Rahmen der Nürnberger Nachfolgeprozesse, die ausschließlich von den USA durchgeführt wurden, gab es in der BRD vehemente Kritik an der Besatzungsmacht und der Entnazifizierung (vgl. Frei 2012, 133 ff.).

110 Wie Petra Rau deutlich macht, ist das Stereotyp des ‹Good German› vor allem in den 1950er-Jahren dominant und kommt nachher nur noch vereinzelt oder als Nebenfigur vor (vgl. Rau 2013, 136).

111 Die Filme verwendeten zum Beispiel Technicolor oder wie im Fall von Edward Dmytryk's Film *Cinemascope*, auf das die Kritik im *Tagesspiegel* (siehe oben) extra verweist.

lich in Schwarz-Weiß gedreht und fokussieren eng auf ihre Hauptfiguren und das Kriegsgeschehen.

Wie bereits skizziert, ist die Rezeption von *THE YOUNG LIONS* in der BRD gekennzeichnet durch eine starke Ablehnung der amerikanischen Sicht auf die nationalsozialistische Vergangenheit. Über die Kritik am Hollywoodstar hinaus wird die Missbilligung mit der Darstellung des deutschen Protagonisten begründet und verweist damit indirekt auf weitere kontroverse Themen des Films. Im Gegensatz zum dominanten Rollenbild in westdeutschen Kriegsfilmern lässt sich Christian Diestl nicht einfach auf ein wehrloses Opfer reduzieren. Er stellt sich aber auch nicht entschieden gegen das nationalsozialistische Regime, sodass er am Ende als Märtyrer sterben könnte. Im Glauben an eine bessere Zukunft steht er zunächst hinter der Partei und realisiert erst allmählich die zerstörerischen Ausmaße der NS-Politik. Das tödliche Ende macht ihn zur tragischen Figur, die jedoch nicht frei von Schuld ist. Er ist somit ein ‚Good German‘, der sich seiner eigenen Schuld bewusst wird und darüber den Verstand verliert.

Obwohl der Film im tragischen Schicksal Diestls durchaus Berührungspunkte zu bundesdeutschen Filmen hat, spricht er gleichzeitig den Holocaust sowie die breite Unterstützung für Hitler oder die (eher passive) Mitläuferschaft in der deutschen Bevölkerung an. Themen, die in (west-)deutschen Produktionen lange ein Tabu waren oder nur indirekt Erwähnung fanden und die bis heute zu kontroversen Diskussionen führen. Wie bereits erwähnt, konstatierte der Historiker Ulrich Herbert 2013 in Hinblick auf *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER*, dass es im deutschen Film immer noch nicht möglich sei, eine Figur zu konzipieren, die für den Nationalsozialismus eintritt und dabei nicht gleich abnorm wirke.¹¹² Genau dies zeigt *THE YOUNG LIONS* indes schon in den 1950er-Jahren und stößt unter anderem deshalb in der BRD auf heftige Ablehnung. Damit steht der Film auch in Differenz zur aktuellen Serie *BABYLON BERLIN*, die, wie eingangs besprochen, den Aufstieg der NSDAP hauptsächlich an den traditionellen Eliten festmacht, während *THE YOUNG LIONS* mit seinem Protagonisten den Siegeszug der Partei als Massenbewegung zeigt. Ein weiteres kontroverses Thema ist die Darstellung der alltäglichen Judenfeindlichkeit in den USA, womit Edward Dmytryk's Film auch am eigenen Land Kritik übt.¹¹³ Als *DAS BOOT* 60 Jahre später den Antisemitismus in Frankreich und den Ver-

112 Vgl. Herbert 2013, o. S.

113 Wie bereits bei der Darstellung der deutschen Armee findet sich in den unterschiedlichen Drehbuchfassungen eine Reihe von Anmerkungen des Verteidigungsministeriums, die ein weniger kritisches Bild der US-Armee verlangten. Die Sequenzen, die den Antisemitismus unter den amerikanischen Soldaten thematisieren, mussten zum Teil gekürzt oder weggelassen werden (vgl. [o. A.] 1957–58, o. S.).

einigten Staaten anspricht, wird die Serie in Deutschland als Relativierung der eigenen Verantwortung beanstandet.

Der zugespitzte Vergleich zwischen *THE YOUNG LIONS* und den jüngeren deutschen Fernsehserien veranschaulicht, wie die angloamerikanischen Filme der 1950er-Jahre den Diskurs der bundesdeutschen Produktionen zur nationalsozialistischen Vergangenheit erweitern. Außerdem wird hier ersichtlich, dass durch eine transnationale Perspektive Faktoren, Dynamiken und Debatten in den Fokus rücken, die aus der Warte einer ausschließlich nationalen Filmgeschichtsschreibung untergehen oder erst viel später auftauchen. Da all diese Filme aber in der BRD zu sehen waren und darüber zum Teil vehement diskutiert wurde, lässt sich die Erinnerungskultur in der BRD im transnationalen Bezugsrahmen letztlich als komplexer und vor allem widersprüchlicher beschreiben.

Darüber hinaus sind bei den Protagonisten Differenzen zwischen den Filmen aus Großbritannien und den USA zu erkennen. Während die amerikanischen Filme (wie im Fall von *THE YOUNG LIONS*) wiederholt anhand ihrer deutschen Figuren die Kriegsverbrechen thematisieren und ihre Protagonisten damit als ambivalent porträtieren, ignorieren die britischen Filme größtenteils kontroverse Themen und zeigen einzelne deutsche Protagonisten vor allem als Helden und eindeutiger als ‹Good German›. An der jeweiligen Figurenkonzeption lässt sich womöglich die unterschiedliche Aufarbeitung der jüngeren Geschichte durch die beiden ehemaligen Besatzungsmächte in enger Beziehung zur nationalen Geschichte nachvollziehen: Die USA als etablierte Weltmacht propagieren aus einer Position der Stärke den Kampf gegen den Kommunismus und sehen die BRD dabei als wichtigen Verbündeten. Demgegenüber steht Großbritannien, das als ehemalige Kolonialmacht in der Weltpolitik zunehmend an Bedeutung verliert, mit einer gewissen Nostalgie auf seinen letzten großen Triumph zurückblickt und eher versöhnliche Töne anklingen lässt.

Neben politischen Überlegungen spielen ökonomische Interessen bei der Entstehung der Filme eine Rolle. In Anbetracht der rückläufigen Einnahmen in den USA und Großbritannien wurden die Filme verstärkt mit Blick auf den bundesdeutschen Markt produziert und über ihre deutschen Protagonisten beworben. Im Fall von *THE YOUNG LIONS* deuten Brandos Aufenthalt und die Dreharbeiten in Berlin sowie die vorgenommenen Änderungen an Drehbuch und Film die transnationalen Bemühungen auf der Produktions- und Distributionsebene an.

Die Filme und ihre Zirkulation weisen vielschichtige Berührungspunkte zum damaligen transnationalen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit im Kontext des sich zuspitzenden Kalten Krieges auf. Viele Aspekte dieses Diskurses manifestieren sich in den deutschen Pro-

tagonisten und ihrer Aushandlung zwischen ‹Evil Nazi› und ‹Good German›. Während die angloamerikanischen Filme den ehemaligen Feind im Zeichen der politischen Annäherung verhandeln und gleichzeitig an den eigenen Triumph erinnern, spiegeln sich in ihrer Rezeption in der BRD die unterschiedlichen Positionen der Auseinandersetzung mit der eigenen Kriegsschuld und ein zwiespältiger Umgang mit den ehemaligen Besatzungsmächten. In den Filmen und ihrem Bezugsrahmen manifestierten sich somit nicht allein die jeweilige nationale Perspektive auf die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs, sondern die komplexen Beziehungen zwischen der BRD und den USA respektive Großbritannien. Dadurch eröffnet sich im transnationalen Blick auf die konkrete historische Situation ein Forschungsfeld, das den bisher dominierenden nationalen Rahmen der filmhistorischen Forschung zum bundesdeutschen Genrekino der 1950er-Jahre im Allgemeinen und zum Kriegsfilm im Besonderen überschreitet.

Stand der Forschung und Methodik: Transnationale Perspektive und Stereotypenbildung

Meine Untersuchung nimmt transnationale Studien zum Ausgangspunkt, die den bundesdeutschen Kinomarkt primär hinsichtlich filmwirtschaftlicher Aspekte untersuchen. Insbesondere die Rolle der US-Filmindustrie für den westdeutschen Filmmarkt der 1950er-Jahre wurde bereits eingehend analysiert. Hier deutet sich aus einer quantitativen Perspektive an, weshalb es in bestimmten Genres wenig Sinn macht, das Filmangebot in der jungen BRD primär anhand einheimischer Produktionen zu untersuchen: In seinem Überblickstext zum deutschen Nachkriegskino konstatiert der Filmhistoriker Eric Rentschler eine ‹amerikanische Hegemonie› und macht diese auch gleich für die schlechte Qualität der bundesdeutschen Filme der 1950er-Jahre verantwortlich.¹¹⁴ Ökonomische Untersuchungen zum aggressiven Expansionskurs der amerikanischen Filmindustrie – der durch eine brachliegende deutsche Filmwirtschaft und fehlende Einfuhrquoten ermöglicht wurde – belegen, dass hinsichtlich der BRD von einer transnational geprägten Filmlandschaft ausgegangen werden muss:¹¹⁵ Die US-Industrie beherrschte das bundesdeutsche Kinoangebot der 1950er-Jahre und stellte rund die doppelte Anzahl an Produktionen im Vergleich zur BRD.¹¹⁶ Diese Zahlen scheinen auch die in der Filmwissenschaft vor-

114 Rentschler 1998, 346.

115 Vgl. Hauser 1989; Jarvie 1994; Wagenleitner 1994.

116 Vgl. Loiperdinger 1989; Segrave 1997.

herrschende Annahme zu bestätigen, dass die USA seit dem Ende des Ersten Weltkriegs den internationalen Filmmarkt dominierten.¹¹⁷ Aufgrund der Zuschauerstatistiken relativieren andere Studien indes die Dominanz amerikanischer Filme in der BRD: Joseph Garncarz leistete mit «Hollywood in Germany» (1993) eine wichtige Quellenaufarbeitung, die beweist, dass die USA in den 1950er-Jahren zwar numerisch das Filmangebot beherrschte, der Großteil der Einnahmen aber mit westdeutschen Produktionen erwirtschaftet wurde.¹¹⁸ Wie der Filmhistoriker deutlich macht, wählte in den 1950er-Jahren «das deutsche Publikum amerikanische Filme nach Standards, die von den deutschen Filmen gesetzt wurden».¹¹⁹ Jedoch ergibt der Blick auf die Genres ein heterogenes Bild: Während die erfolgreichsten Schlager- und Heimatfilme ausschließlich deutsche Produktionen waren, ist die Auswahl beim Kriegsfilm internationaler: In den Top Ten von 1950–1960 sind rund 20 Prozent der Produktionen dem Kriegsfilmgenre zuzuordnen. Davon sind wiederum knapp 30 Prozent angloamerikanische Filme.¹²⁰ Insgesamt lässt sich für die 1950er-Jahre in der BRD also eine deutliche Dominanz der westdeutschen Filmindustrie konstatieren. Unter den wenigen ausländischen Kassenerfolgen ist das Kriegsfilmgenre mit einer Reihe von angloamerikanischen Produktionen aber am häufigsten vertreten. Dementsprechend kann man für die BRD von einer international geprägten Kriegsfilmwelle ausgehen.

Der ungewöhnliche finanzielle Erfolg der britischen und amerikanischen Kriegsfilme und damit korrespondierende Fragen zur Produktion, Distribution und Rezeption wurde bisher nicht umfassend untersucht. Zwar analysiert Klaus Kreimeier bereits 1973 in seiner kritischen Aufarbeitung des bundesdeutschen Nachkriegskinos US-Produktionen als Wegbereiter für die bundesdeutsche Kriegsfilmwelle, jedoch ohne auf deren Resonanz beim Publikum und in der Presse einzugehen. Er sieht die Filme als antikommunistische Propaganda zur Zeit des Kalten Krieges und thematisiert kaum die Auseinandersetzungen mit der nationalsozialistischen Vergangenheit.¹²¹ Bis heute wird der Kriegsfilm vor allem als nationales

117 Vgl. Guback 1969; Thompson 1986; Elsaesser 1989. Bereits 1924 (nach dem Ende der Hyperinflation und mit Einführung der Rentenmark und dem Dawesplan) kam eine große Welle an US-Produktionen auf den deutschen Markt (vgl. Saunders 1994).

118 Vgl. ebd. Merziger 2013. 2013 publizierte Garncarz zum selben Thema die Monografie *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990*.

119 Dies änderte sich erst in den 1970er-Jahren, als ein «Prozess der Amerikanisierung auf dem deutschen Filmmarkt» einsetzte (Garncarz 1993, 168).

120 Vgl. ebd., 200 ff.

121 Die erfolgreichsten amerikanischen Kriegsfilme in der BRD thematisierten beinahe ausschließlich den Zweiten Weltkrieg. Die Ausnahme ist Douglas Sirks *BATTLE HYMN* (USA 1957). Daneben gab es aber eine Vielzahl von Produktionen, die den Ersten Welt-

Phänomen wahrgenommen, das die eigene Geschichte verhandelt. Knut Hickethier spricht in seinem Aufsatz zum deutschen Kriegsfilmgenre gar von einer «nationale[n] Determiniertheit des Kriegsfilms».¹²² Auch Christian Hißnauer betrachtet den Kriegsfilm als wichtigen Untersuchungsgegenstand der nationalen Erinnerungskultur, der Mythen erzeugt oder dekonstruiert und dabei «explizit Geschichtspolitik» betreibt.¹²³ Im Kontext der BRD weist Bärbel Westermann darauf hin, dass der Kriegs- respektive Militärfilm im besonderen Maße «direkte Bezüge zur politischen Diskussion der fünfziger Jahre» erlaubt.¹²⁴ Diese Sichtweise dominiert in der Filmwissenschaft bislang den Fokus auf die Kriegsfilme, mit dem sie primär als Teil der Erinnerungskultur im jeweiligen Ursprungsland untersucht werden. Die Fragen, inwiefern Kriegsfilme auch für ein internationales Publikum produziert werden und wie sie dabei neben der eigenen Geschichte auch die anderer Länder verhandeln, werden dabei zumeist vernachlässigt.

Die filmhistorische Forschung zum bundesdeutschen Kriegsfilm ist durch die Polemik rund um «Papas Kino» vorgeprägt, in der die junge Regiegeneration in den 1960er-Jahren das bundesdeutsche Kino der 1950er-Jahre scharf kritisierte.¹²⁵ Wolfgang Staudte, der als Regisseur der ersten deutschen Nachkriegsproduktion *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* von 1946 zwar noch kein Vertreter des *Neuen Deutschen Films* ist, hielt bereits 1960 eine wütende Rede mit dem Titel: «Der Heldentod füllt immer noch die Kinokassen». Darin greift er die bundesdeutsche Filmlandschaft und die «mit dem Cellophan des Pazifismus» verpackten Kriegsfilme und ihre «Rehabilitation der Helden» scharf an.¹²⁶ Ebenfalls zu einem Rundumschlag setzte ein Jahr später der Publizist Joe Hembus mit seinem Pamphlet *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein* an. Darin schreibt er polemisch über den bundesdeutschen Film: «Er ist schlecht. Es geht ihm

krieg oder den aktuellen Koreakrieg (und damit explizit den Kampf gegen den Kommunismus) aufgriffen.

122 Vgl. Hickethier 2007, 43.

123 Hißnauer 2013, 183.

124 Westermann 1990, 30.

125 Ein von François Truffaut im Zusammenhang mit der *Nouvelle Vague* geprägter Begriff (*cinéma de papa*), der die ältere Regiegeneration angreift. In Deutschland wurde der Ausdruck adaptiert, um das Kino der 1950er-Jahre und den vermeintlich nahtlosen Übergang von den Filmen der Nazizeit zum Nachkriegskino anzugreifen. So trug die Pressekonferenz vom 28.2.1962, an der das *Oberhausener Manifest* vorgestellt wurde und die als Initialzündung für den *Neuen Deutschen Film* gilt, den passenden Titel «Papas Kino ist tot!» (Rentschler 2012, 394).

126 Vgl. Staudte 1964, 193 ff. Der Regisseur hat wiederholt und für seine Zeit ungewöhnlich explizit in seinen Filmen die NS- und Kriegsverbrechen thematisiert. Neben dem Trümmerfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* z. B. auch in *KIRMES* (BRD 1960) oder später auch in *HERRENPARTIE* (BRD/Jugoslawien 1964).

schlecht. Er macht uns schlecht. Er wird schlecht behandelt. Er will auch weiterhin schlecht bleiben.»¹²⁷ In der Tendenz schloss sich die filmhistorische Forschung bis in die 1970er-Jahre diesem pauschalen Urteil an. Autoren wie Walther Schmieding oder Wilfried von Bredow konstatierten, dass es keinen Bruch im deutschen Filmschaffen nach 1945 gegeben habe und die Filme sich unkritisch in den Dienst der Remilitarisierung stellten.¹²⁸ Diese zeitpolitische Perspektive führte dazu, dass das deutsche Kino der Nachkriegsjahre lange eine vernachlässigte Periode der Filmgeschichtsschreibung blieb, und Hißnauer noch 2013 festhält, dass es «[z]um bundesdeutschen Kriegsfilm [...] an aussagekräftigen Studien» fehle.¹²⁹

Dennoch kam es schon in den 1980er-Jahren allmählich zu einer Neubewertung der Filme. In Gerhard Bliersbachs Monografie *So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht* proklamiert der bekannte Schauspieler Hansjörg Felmy¹³⁰ in seinem Vorwort: «Das westdeutsche Nachkriegskino war besser als sein Ruf».¹³¹ Bliersbach wie auch Georg Seeßlen sehen die Filme nun verstärkt als Zeitdokumente, die nicht nur der Verdrängung oder der Erfüllung von Wunschträumen dienten, sondern auch eine sich rasch verändernde Gesellschaft diskutierten.¹³² Seeßlens Aufsatz erschien 1989 in dem Band zur Ausstellung *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Publikation und Ausstellung sowie die begleitende Retrospektive im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt a. M. gelten als Initialzündung für die Neubetrachtung des deutschen Nachkriegskinos.¹³³ Seit der Jahrtausendwende stellt das bundesdeutsche Nachkriegskino dann endgültig ein intensiv bearbeitetes Forschungsfeld dar, wobei weiterhin die Neubetrachtung der vormals heftig kritisierten deutschen Filme im Zentrum steht. In seiner wegweisenden Studie zum Heimatfilm *No Place Like Home* von 2005 schreibt Johannes von Moltke, dass der bundesdeutsche Film der 1950er-Jahre nach dem NS-Film weiterhin das «bad object» der deutschen Filmgeschichte sei.¹³⁴ Anhand des in den 1950er-Jahren populärsten bundesdeutschen Genres zeigt der Autor, wie

127 Hembus 1961, 7.

128 Vgl. Schmieding 1961; von Bredow 1975. Die bereits erwähnte Publikation von Klaus Kreimeier (1973) folgt größtenteils ebenfalls dieser, dem bundesdeutschen Film sehr kritisch begegnenden Einschätzung.

129 Hißnauer 2013, 183.

130 Felmy spielt die Hauptrolle in *HAIE UND KLEINE FISCHE* (Frank Wisbar, BRD 1957).

131 Felmy in Bliersbach 1985, 7.

132 Vgl. Seeßlen 1989, 136 ff.

133 Von der anhaltenden und nicht abgeschlossenen Auseinandersetzung mit dem bundesdeutschen Kino der damaligen Zeit zeugte außerdem die Retrospektive des Filmfestivals Locarno von 2016 unter dem Titel: «Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963».

134 Von Moltke 2005, 21.

die Filme *Moderne und Tradition* im Kontext des ‚Wirtschaftswunders‘ verhandeln, aber auch schwierige Themen wie die Rückkehr von Kriegsgefangenen aufgreifen. Von Moltkes umfassender Blick auf den Heimatfilm steht stellvertretend für zahlreiche Studien, die vor allem in Hinsicht auf einzelne Genres und dem Ansatz der *New Film History* folgend die bundesdeutschen Filme nicht mehr nur als eskapistische und konservative Unterhaltungsprodukte deuten, sondern als ein Kino, das durchaus zeitgenössische Strömungen aufnimmt und einen Kompromiss zwischen *Moderne und Tradition* sucht.¹³⁵

Im Zuge dieser Neubetrachtung wird aus unterschiedlichen Perspektiven ebenfalls der bundesdeutsche Kriegsfilm besprochen und darauf hingewiesen, dass die Filme in einem komplexen und mitunter widersprüchlichen Verhältnis zur Vergangenheit und zu deren Bewältigung zu sehen seien. Hier kommen die vorgestellten Ansätze des Historikers Robert G. Moeller und des Politikwissenschaftlers Peter Reichel ins Spiel, die von einer «selektiven» respektive «erfundenen» Erinnerung sprechen, in der die Filme Teil der damaligen Erinnerungskultur sind.¹³⁶ Die Autoren thematisieren in einer Reihe von Publikationen, auf welche Art und Weise die Filme explizit den Zweiten Weltkrieg verhandeln und dabei die Deutschen primär als Opfer zeigen.¹³⁷ Somit verlagern sie den Schwerpunkt weg von der «Unfähigkeit des Trauerns»,¹³⁸ die Alexander und Margarete Mitscherlich bereits 1967 proklamierten und die den Diskurs über die deutsche Vergangenheitsbewältigung lange Zeit prägte, und legen in ihrer Auseinandersetzung mit den Filmen den Fokus verstärkt auf die Neuinterpretation der nationalsozialistischen Vergangenheit.¹³⁹ Zahlreiche weitere Sammelbände und Aufsätze analysieren Fallbeispiele, die wiederholt auf das enge Spektrum zwischen wehrlosem Soldat und tragischem Widerstandshelden eingehen und zeigen, wie die Filme unter anderem zum Mythos der ‚sauberen‘ Wehrmacht beitragen.¹⁴⁰ In diesem Zusammenhang sind die bereits erwähnten Arbeiten von Erica Carter, Maja Figge und Jennifer M. Kapczynski, die auf die Figur des ‚Good German‘ ausführlich eingehen, ein wichtiger Bezugspunkt für die vorliegende Studie.¹⁴¹ Gerade

135 Weiter zu nennen wären etwa Baer 2009; Blachut/Klages/Kuhn 2009; Segeberg 2009.

136 Vgl. Moeller 2008; Reichel 2004.

137 Siehe etwa Moeller 2000 und Moeller 2001 sowie Reichel/Schmid/Steinbach 2009.

138 Vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 2016.

139 Hier ist auch Knut Hackethiers Aufsatz «Heimat- Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er-Jahre» zu erwähnen, der die Rezeptionsgeschichte ins Zentrum rückt (vgl. 2010, 257 ff.).

140 Vgl. Cooke/Silberman 2010; Kanzog 2016.

141 Vgl. Carter 2007; Figge 2015; Kapczynski 2007 und Kapczynski 2008.

an den männlichen Protagonisten machen sie die komplexen Positionen der Filme im Kontext ihrer Zeit fest.¹⁴²

Gleichzeitig zur anhaltenden Auseinandersetzung mit dem bundesdeutschen Kriegsfilm der 1950er-/1960er-Jahre entstanden umfassende Beiträge zu den angloamerikanischen Kriegsfilmen. Hier kann weniger von einer Neubewertung gesprochen werden. Zwar gab es mit der *British New Wave* und dem *New Hollywood* in Großbritannien respektive den USA Erneuerungsbewegungen, die Parallelen zum *Neuen Deutschen Film* aufweisen, aber keine vergleichbare akademische Kritik an den Filmen der älteren Generation. Dennoch geraten wie im westdeutschen Bezugsrahmen auch hier zunehmend die politischen und sozialen Entwicklungen in den Fokus sowie die Frage, wie sich die Filme im Kontext ihrer Entstehungszeit verorten. Die US-Produktionen werden einerseits als Erzeugnisse gelesen, die an den historischen Triumph erinnern oder ihn aufleben lassen, andererseits werden sie auch in Verbindung mit dem Koreakrieg und dem sich zuspitzenden Ost-West-Konflikt analysiert. Die repräsentativen Studien von Robert Eberwein, Elisabeth Bronfen und insbesondere Jeanine Basingers umfassende Monografie *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre* legen offen, dass die Filme nicht allein der zeitgenössischen Kriegspropaganda und dem Hochhalten amerikanischer Werte dienten.¹⁴³ Vielmehr stellen die Filme auch Fragen zur Autorität und Gerechtigkeit des Krieges und transportieren dadurch eine Kriegsmüdigkeit und -ablehnung gegenüber der imperialistischen Politik der USA.¹⁴⁴

Beim Blick auf Großbritannien deuten sich die bereits erwähnten Differenzen zwischen den beiden Ländern an, die die unterschiedliche Rolle der beiden Großmächte im Kalten Krieg und ihr Verhältnis zur BRD (indirekt) spiegeln. Die britischen Produktionen werden vermehrt mit dem Zerfall des Empire und dessen schwindender Bedeutung im globalen Kontext in Zusammenhang gebracht. Entsprechend fasst Jeremy Havardi die britische Kriegsfilmwelle unter dem Stichwort «obsessive nostalgia»¹⁴⁵: Während Großbritannien im Zeichen des Ost-West-Konflikts und im

142 An dieser Stelle ist nochmals Tobias Ebbrechts Publikation *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011) zu nennen, der im Kapitel «Filmische Geschichtsfiguren» auf die stereotypen Darstellungen der deutschen Protagonisten eingeht, sich dabei aber vor allem auf jüngere Produktionen wie *DRESDEN* (Roland Suso Richter, D 2006) konzentriert.

143 Vgl. Basinger 1986; Eberwein 2010; Bronfen 2013.

144 Zu erwähnen sind etwa *THE CAINE MUTINY* (Edward Dmytryk, USA 1954), in dem amerikanische Soldaten wegen Meuterei vor Gericht stehen (und wo die US-Navy stark in die Produktion eingriff), sowie Robert Aldrichs *ATTACK* (USA 1956), der viele kritische Themen vorwegnimmt, die später im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg in amerikanischen Kriegsfilmen auftauchen.

145 Havardi 2014.

Ablösungsprozess der ehemaligen Kolonien seine neue Rolle in der Welt-politik sucht, erinnern die Filme verstärkt an die letzten großen militärischen Triumphe im Zweiten Weltkrieg.¹⁴⁶ Gleichzeitig betont Robert Murphy, dass sich an den mitunter stark gezeichneten Kriegshelden auch die widersprüchliche Haltung der damaligen Bevölkerung gegenüber den vergangenen Kriegen und aktuellen Konflikten wie der Suezkrise ablesen lasse.¹⁴⁷ Da die Kriegsfilmwellen der 1950er-/1960er-Jahre bisher primär im Kontext ihrer Ursprungsländer analysiert wurden, akzentuieren die Studien – zumindest implizit – die jeweiligen nationalen Charakteristika der Kriegsfilme und behandeln kaum die Überschneidungen und Differenzen der Filme und ihrer Diskurse vor dem Hintergrund ihrer Zirkulation. Fragen zur Produktion, Distribution und Rezeption der Filme im transnationalen Kontext bleiben damit unbeantwortet.

Bei diesen Lücken zu den transnationalen Aspekten im bundesdeutschen Kino der Nachkriegszeit und in den Kriegsfilmwellen setzt die vorliegende Arbeit an. Für die filmhistorische Aufarbeitung der Zirkulation der angloamerikanischen Kriegsfilme ist der Ansatz der *Transnational Film Studies* zentral. Der Begriff «transnational» etablierte sich in der Filmwissenschaft über die Diskussionen zum *World Cinema* und dem *Diaspora-Kino*.¹⁴⁸ Lange Zeit zeigte sich in der Forschung die Tendenz, das *World Cinema* als Gegenstück zum dominanten Hollywood-Kino zu verstehen. So spricht Hamid Naficy von einem «independent transnational cinema», das sich nicht in den etablierten nationalen und kulturellen Grenzen fassen lässt und auch nicht einfach in der Dichotomie zwischen Hollywood und dem *World Cinema* aufgeht.¹⁴⁹ In einem weiteren Schritt spricht er dann von einem «accented cinema», das sich explizit mit der Ästhetik von Diaspora-Filmen auseinandersetzt und damit den statischen Bezugsrahmen nationaler Kinematografien aufbricht.¹⁵⁰ Parallel zu diesem Fokus auf die Migrationsforschung, der sich in zahlreichen Publikationen bis heute wiederfindet,¹⁵¹ versucht Andrew Higson in seinem Artikel «The Limiting Imagination of National Cinema» von 1998 die *Transnational Film*

146 Vgl. Chapman 1998 und Chapman 2008; Rayner 2007.

147 Vgl. Murphy 2000.

148 So geht etwa Stephen Crofts in seinem Aufsatz «Redefining cinema: international and avant-garde alternatives» auf das Konzept nationaler Kinematografien in Verbindung mit dem *World Cinema* ein (vgl. 1998). Im Aufsatz «Transnationale Perspektiven» (Editorial zum Heft «Transnationales Kino» von *montage AV*) gehe ich gemeinsam mit Wolfgang Fuhrmann ausführlich auf die Begriffsgeschichte ein (vgl. Fuhrmann/Kuhn 2019, 7 ff.).

149 Vgl. Naficy 1994, 1 ff.

150 Vgl. Naficy 2001.

151 Vgl. Elsaesser 2005; Seeßlen 2000.

Studies allgemeiner zu fassen: «[T]he concept of ‹transnational› may be a subtler means of describing cultural and economic formations that are rarely contained by national boundaries.»¹⁵² Wie der Titel des Aufsatzes andeutet, geht es ihm darum, die grenzüberschreitenden Austauschprozesse zwischen Ländern stärker ins Zentrum zu rücken und damit auch die Dominanz nationaler Filmgeschichtsschreibung zu hinterfragen.

Die Bezeichnung ‹transnational› fasst in diesem Verständnis aber sehr unterschiedliche Phänomene. Die offene und häufig unklare Verwendung des Begriffs sorgte in jüngerer Zeit für eine kritische Reflexion der *Transnational Film Studies* und zu Versuchen einer präziseren Definition durch Ein- oder Abgrenzung. So stellen Sarah Dellmann und Frank Kessler 2016 fest, dass sich in der Filmwissenschaft ‹transnational› zunehmend als Leitbegriff etabliert habe, ohne dass er klar von einer ‹internationalen› Perspektive differenziert wird, mit der zuvor aber ähnliche länderüberschreitende Dynamiken beschrieben wurden.¹⁵³ In ihrem Aufsatz geht es den Autor:innen um die grundsätzliche Unterscheidung der beiden Begriffe und damit auch um eine produktive Eingrenzung des Transnationalen. Mit Bezug auf die Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, die als Erstes zwischen den beiden Begriffen differenzierten, fassen sie das ‹Internationale› primär als Beziehungen zwischen offiziellen Akteuren von Nationalstaaten respektive ihren Regierungsinstitutionen. Im Filmbereich nennen Dellmann und Kessler als Akteure etwa Filmfestivals oder Vereinigungen wie die *FIAF (International Federation of Film Archives)*.¹⁵⁴ Hingegen bezieht sich das ‹Transnationale› verstärkt auf informelle und nicht institutionalisierte Begegnungen und Dynamiken zwischen Nationen, die unter anderem auch die Rezeption und Ästhetik der Filme oder die Biografien der beteiligten Personen betreffen können.¹⁵⁵ Aus dieser Sicht ist es deshalb nicht überraschend, dass das Aufkommen der *Transnational Film Studies* mit einer breiten Auseinandersetzung zum Diaspora- und Exilkino einhergeht.¹⁵⁶

Die Spezifizierung des Verständnisses eines transnationalen Ansatzes in der Filmwissenschaft ist auch für mein Forschungsprojekt hilfreich, da sie deutlich macht, wie durch eine solche Perspektive neue Forschungsfelder entstehen und Annahmen zur nationalen Filmgeschichtsschreibung hinterfragt werden. Dies geschieht gerade durch (mitunter) schwer in nationalen Kategorien fassbare Aspekte wie die textuelle Ebene der Filme,

152 Higson 1998, 64.

153 Vgl. Dellmann/Kessler 2016, 126.

154 Vgl. ebd.

155 Vgl. ebd.

156 Vgl. ebd., 127.

die oft in Bezug auf konkrete historische Kontexte untersucht werden. Mit dem für das Transnationale essenziellen Vorgang der Grenzüberschreitung zwischen Ländern, eröffnen sich also Untersuchungsbereiche, die bisher von der nationalen Filmgeschichtsschreibung vernachlässigt wurden:

[T]he circulation and reception of foreign films and the activities of non-nationals within a given national film culture. [...] Whether with respect to people or films, images or discourses, devices or business strategies, border crossing leads to encounters and intersections in which meanings are renegotiated, appropriated or rejected, modified and adapted.¹⁵⁷

In meinem Fall ergeben sich diese Untersuchungsfelder, wenn die angloamerikanischen Kriegsfilme im konkreten historischen Kontext der 1950er-Jahre betrachtet und in Beziehung zur damaligen bundesdeutschen Kriegsfilmwelle gesetzt werden. Dellmann und Kessler liefern mit ihren Ausführungen eine Präzisierung und Abgrenzung des Begriffs ›transnational‹. Wie sie selbst schreiben, bleiben dabei aber der Forschungsbereich und der Untersuchungsgegenstand relativ offen.¹⁵⁸

Dennoch ist ihre Unterscheidung zwischen trans- und international nicht als trennscharfe Linie zu verstehen. Dies zeigt sich, wenn man den für meine Studie zentralen Aspekt der ›public diplomacy‹ genauer betrachtet, den Joseph Nye in Verbindung mit der ›soft power‹ in der Politikwissenschaft als Begriff für die politische Machtausübung einführte. Bei der ›public diplomacy‹ kommt es zu einer Zusammenarbeit der Regierungsakteure mit privaten Akteuren, (in meinem Fall) etwa mit Hollywood-Studios. Während die ›hard power‹ sich im politischen Kontext vor allem auf ökonomische und militärische Maßnahmen bezieht, geht es bei der ›public diplomacy‹ als ›soft power‹ um eine indirekte Form der Beeinflussung:

Soft power is the ability to affect others to obtain the outcome one wants through attraction rather than coercion or payment. A country's soft power rests on its resources of culture, values, and policies. [...] In international politics, the resources that produce soft power arise in large part from the values an organization or country expresses in its culture [...]. Public diplomacy is an instrument that governments use to mobilize these resources to communicate with and attract the publics of other countries, rather than merely their governments.¹⁵⁹

157 Ebd., 128.

158 Ebd., 127.

159 Nye 2008, 94 f.

«Public diplomacy» beschreibt den konkreten Vorgang, wie Regierungen durch «soft power» ein positives Eigenbild in anderen Ländern propagieren. Für Nye war die «public diplomacy» ein entscheidender Faktor, weshalb der Westen – und in führender Rolle die USA – den Kalten Krieg gewannen.¹⁶⁰ Im Fall der USA geschah dies in erster Linie durch die Vermittlung des «American Way of Life», der unter anderem durch die Zirkulation von Konsumgütern, Musik und Filmen transportiert wurde.¹⁶¹ Neben der Bewerbung eines Lebensstils und einer Kultur ging es dabei immer auch um die Verhandlung eines nationalen Selbstbilds und letztlich ebenfalls um die Interpretation der (jüngeren) Geschichte. Hier spielt wiederum der Kriegsfilm eine Schlüsselrolle, der die mitunter enge Verbindung zwischen der US-Regierung und den Hollywood-Studios offenbart, welche für die Produktion der Filme regelmäßig auf die Hilfe des Militärs oder anderer Regierungsorganisationen zurückgriffen und ihnen damit auch ein gewisses Mitspracherecht gewährten.¹⁶² In den Ausführungen zu *THE YOUNG LIONS* deutete ich bereits an, dass sich diese Dynamiken bei den Filmen meines Untersuchungskorpus zeigen. Ähnliche Dynamiken finden sich im britischen und bundesdeutschen Kontext. Die Kriegsfilme und die Filme über den Nationalsozialismus scheinen in den 1950er-Jahren besonders stark in den Fokus der Behörden zu rücken, da sie explizit die unmittelbare Vergangenheit verhandeln und somit im internationalen Rahmen betreffend der Außendarstellung eines Landes positives oder negatives Potenzial besitzen: Die Regierungen versuchen in unterschiedlicher Form direkten Einfluss auf die Produktion und Distribution der Filme zu nehmen, wodurch sich trans- und internationale Strategien überkreuzen und zuweilen nicht mehr klar voneinander zu trennen sind.

Der noch junge Ansatz der «public diplomacy» wurde bisher selten direkt auf die Filmgeschichte übertragen. Der Historiker Patrick Major hat als einer der Ersten das Konzept für die filmhistorische Forschung stark gemacht. In Bezug auf die bereits erwähnten Filme *DECISION BEFORE DAWN* und *THE DESERT FOX* und vor dem Hintergrund des Kalten Krieges geht er auf Hollywoods Rolle und Beziehung zur US-Regierung ein.¹⁶³ Unter dem

160 Vgl. ebd., 94.

161 Für den konkreten Kontext der BRD gibt es hierzu zahlreiche Publikationen, wobei sich diese meist nicht direkt auf Nyes Begriffe beziehen (vgl. u. a. Maase 1992; Poiger 2000).

162 Die enge Zusammenarbeit zwischen dem US-Militär und Hollywood besteht bis heute. Dies zeigt sich etwa in großen Blockbustern wie *TRANSFORMERS* (Michael Bay, USA 2007) oder *TOP GUN: MAVERICK* (Joseph Kosinski, USA 2022).

163 Vgl. Major 2018 und Major 2020. In meiner Analyse von *THE DESERT FOX* im nächsten Kapitel werde ich ausführlich auf die textuelle Ebene des Films und seine Rezeption eingehen.

Gesichtspunkt der ‹public diplomacy› arbeitet Major die damaligen Einmischungsversuche der US-Regierung in die Produktion und Distribution auf. Um die zuweilen vergeblichen Interventionen der US-Regierung und Hollywoods eigenständige Rolle in der US-Diplomatie besser fassen zu können, passt er den Begriff jedoch an:

Hollywood was perfectly capable of conducting its own diplomacy, even in the teeth of State Department opposition. [...] The State Department was painfully aware that it had no formal powers of proscription, and had to rely on informal agreements based on its articulation of the national interest. *Public-private diplomacy* might be a better term to reflect this symbiosis but also to recognize that public diplomacy conducted by capitalist nations, where the means of cultural production are in private hands, will necessarily involve a strong non-governmental component.¹⁶⁴

Je nach Film und nationalem Kontext können sich die Machtverhältnisse verschieben.¹⁶⁵ Majors neue Begriffsdefinition akzentuiert die mitunter komplexen Verstrickungen der Filmstudios mit Regierungsbehörden. Auch wenn ich seiner Interpretation der mächtigen Rolle Hollywoods nicht in allen Punkten zustimme und im Folgenden beim ursprünglichen Begriff von Nye bleibe, bildet sein Fokus auf die ‹public diplomacy› für mein Forschungsprojekt einen wichtigen Anknüpfungspunkt, um bei der Zirkulation der Filme auch die Rolle der Regierungsinstitutionen genauer beleuchten zu können.¹⁶⁶ In der Zusammenarbeit wie in den Konflikten zwischen Filmstudios und offiziellen Behörden zeigen sich die Berührungspunkte der Filme mit den politischen Entwicklungen zur Zeit des Kalten Krieges und den damit verbundenen Diskursen besonders deutlich, und es wird ersichtlich, dass den Filmen in dieser Konstellation auch eine aktive Rolle zuteilwird. Am Ende ist es bei der Unterscheidung zwischen trans- und international sowie bei der Beschreibung der ‹public

164 Major 2018, 18 (Herv. M.K).

165 Dies zeigt zum Beispiel Wolfgang Fuhrmann in einem Aufsatz über den bundesdeutschen Film *DER WEG NACH RIO* (Manfred Noa, D 1931) und dessen Distribution in Brasilien. In dem Aufsatz geht der Autor im Zusammenhang mit den *Transnational Film Studies* und der ‹public diplomacy› außerdem auf den Ansatz der *Histoire Croisée* ein und überträgt diesen auf die Filmwissenschaft. Dabei geht es ihm darum, dass ein transnationaler Ansatz nicht im Vergleich der Nationen verharrt und das Risiko eingeht, Dichotomien zu stark zu betonen (vgl. Fuhrmann 2020).

166 Wie ich im zweiten Kapitel zu *THE DESERT FOX* ausführen werde, bin ich mit Majors Betonung der mächtigen Rolle Hollywoods nicht gänzlich einverstanden. Blickt man genauer auf die Produktion und Distribution des Rommel-Films, zeigen sich die wirkungsvollen Werkzeuge der US-Regierung, die zwar nicht einer Zensur gleichkamen, aber starken Einfluss auf den Film selbst und seinen Vertrieb hatten.

diplomacy› immer wichtig, die beteiligten Akteure klar zu benennen, um den Bereich des Transnationalen abgrenzen und seine Überkreuzung mit anderen Bereichen festmachen zu können.

In die gleiche Richtung geht Mette Hjort, um den Forschungsgegenstand der *Transnational Film Studies* produktiv eingrenzen zu können. In ihrem Aufsatz «On the Plurality of Cinematic Transnationalism» merkt sie kritisch an: «[T]he term ‹transnational› does little to advance our thinking about important issues if it can mean anything and everything that the occasion would appear to demand.»¹⁶⁷ Als Lösung schlägt sie vor, Transnationalität an einen spezifischen Gegenstandsbereich zu binden: «Ihre Unterscheidung von neun produktionsbasierten ‹cinematic transnationalisms› ermöglicht es, Interessen, Absichten und ökonomische Konstellationen in den jeweiligen Ländern zu berücksichtigen.»¹⁶⁸ Um den transnationalen Forschungsgegenstand spezifisch fassen zu können, geht Hjort primär von der Produktion der Filme aus und bezieht dabei auch politische Interessen ein. Der «affinitive transnationalism» stützt sich zum Beispiel auf gemeinsame kulturelle Werte zwischen Ländern, während der «opportunistic transnationalism» finanzielle Interessen thematisiert.¹⁶⁹ Selbstverständlich kommt es zwischen den Kategorien auch hier zu Überschneidungen. Ein Beispiel aus den 1950er-Jahren wären die zahlreichen Heimatfilme, die den gesamten deutschsprachigen Raum bedienten und auf beide der oben genannten Kategorien zutreffen.

Mit Bezug auf Hjort weitert Deborah Shaw die Perspektive auf 15 Kategorien aus.¹⁷⁰ Dabei geht sie einerseits auf die Zirkulation der Filme, andererseits auf deren textuelle Ebene ein. Für mein Forschungsprojekt sind, was die Zirkulation betrifft, die Kategorien «transnational modes of production, distribution and exhibition» und «transnational viewing practices» grundlegend.¹⁷¹ Hier beschäftigt sich die Autorin mit den transnationalen Strategien von Filmstudios, der Einflussnahme durch Regierungsbehörden und der unterschiedlichen Rezeption der Filme in den

167 Hjort 2010, 12.

168 Fuhrmann/Kuhn 2019, 10. Für eine Auflistung und Erklärung der einzelnen Kategorien siehe Hjort 2010, 15 ff.

169 Hjort ebd. zit. in Fuhrmann/Kuhn 2019, 10.

170 Es handelt sich um die folgenden 15 Kategorien: «transnational modes of production, distribution and exhibition, transnational modes of narration, cinema of globalisation, films with multiple locations, exilic and diasporic filmmaking, film and cultural exchange, transnational influences, transnational critical approaches, transnational viewing practices, transregional/transcommunity films, transnational stars, transnational directors, the ethics of transnationalism, transnational collaborative networks, national films» (Shaw 2013, 52).

171 Ebd., 52 ff.

jeweiligen nationalen Kontexten.¹⁷² Für die filmimmanenten Aspekte sind die Kategorien «transnational modes of narration» und «transnational critical approaches and transnational influences» bedeutend, die sich prominent mit der Ästhetik der Filme und grenzüberschreitenden Einflüssen im Sinne von Transfer- und Austauschprozessen auseinandersetzen und danach fragen, wie sich die Filme an ein internationales Publikum richten.¹⁷³ Auch hier gibt es zwischen den Kategorien wiederholt Überlappungen, und andere Kategorien rücken je nach Fallbeispiel stärker in den Fokus. In seiner Breite und der differenzierten Benennung der Ebenen ist Shaws Ansatz für meine Studie produktiv. Einerseits ermöglicht er mir, die transnationalen Dynamiken und Austauschprozesse der Zirkulation von angloamerikanischen Kriegsfilmern genauer zu untersuchen, die Filme in Beziehung zur bundesdeutschen Kriegsfilmwelt zu betrachten und zu zeigen, wie sie zu einem transnationalen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit beitragen. Andererseits geht es darum, die Figuren des «Good German» und des «Evil Nazi» als transnationales filmisches Stereotyp hinsichtlich narrativer und ästhetischer Aspekte zu fassen. Die Wechselwirkungen und Übertragungen in der Zirkulation der Filme machen dabei die Überschneidungen zwischen den Kategorien deutlich.

Shaws Kategorien verweisen zudem indirekt auf die für meine Studie grundlegenden filmwissenschaftlichen Methoden: Die filmimmanenten Kategorien stützen sich auf die Methode des *Close Readings*. Mit dieser Perspektive lassen sich die textuellen Aspekte und die damit verbundenen Veränderungen der filmischen Stereotype «Good German» und «Evil Nazi» herausarbeiten. Diese Analysen werden ergänzt durch die filmexterne Perspektive auf die Zirkulation der Filme, die sich auf die etablierte Methode der *New Film History* stützt. Dabei steht die «Deutung des Kunstwerks innerhalb seines konkreten gesellschaftlich-historischen Kontextes» im Zentrum.¹⁷⁴ Es soll also nicht direkt von der eigenen Filmanalyse auf die Reaktionen des Publikums geschlossen, sondern die Verbindung zu zeitgenössischen und gesellschaftlichen Entwicklungen herausgearbeitet werden.¹⁷⁵ Die Filme sind demnach in Bezug zu ökonomischen, politischen

172 In einzelnen Fällen ebenfalls von Bedeutung sind «Exilic and diasporic filmmaking» und «Films with multiple locations» (vgl. ebd., 55 f.). Im Fall von Douglas Sirk's *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (USA 1958), der in Kapitel 3 genauer analysiert wird, sind mit Sirk und Erich Maria Remarque als Autor zwei am Film beteiligte Personen deutsche Emigranten. Außerdem wurden große Teile des Films in der BRD gedreht.

173 Bei den «transnational critical approaches and transnational influences» geht es Shaw um die Intertextualität und die Frage, wie Filme bewusst oder unbewusst durch vorherige Produktionen aus aller Welt geprägt werden können (vgl. ebd., 58).

174 Kaes 1992, siehe ebenfalls Elsaesser 1986; Kusters 1996.

175 Vgl. Schenk 2010, 261.

und sozialen Faktoren sowie den kulturellen Diskursen ihrer Entstehungszeit zu setzen. Hier spielt die Archivrecherche eine entscheidende Rolle, bei der die Produktion und Distribution, die Korrespondenz mit Regierungsbehörden und für die Rezeption auch Zeitungsquellen aufgearbeitet werden. Aus einer transnationalen Perspektive sind für das *Close Reading* wie für das Vorgehen der *New Film History* dennoch die unterschiedlichen nationalen Kontexte von Bedeutung. In meinem konkreten Fall betrifft dies den Vergleich der angloamerikanischen Filme untereinander und mit bundesdeutschen Produktionen sowie die Berücksichtigung von Quellenmaterial aus der BRD, Großbritannien und den USA. Im Zusammenspiel der beiden Methoden werden schließlich die komplexen transnationalen Dynamiken, in die die angloamerikanischen Kriegsfilme eingebettet sind, sowie deren Verhandlung der nationalsozialistischen Vergangenheit über die Figuren des ‹Good German› und des ‹Evil Nazi› ersichtlich.

An anderer Stelle habe ich gemeinsam mit Wolfgang Fuhrmann versucht, das Transnationale als spezifische Perspektive der Filmwissenschaft stark zu machen; eine Perspektive, die je nach Fallbeispiel und Fragestellung nach unterschiedlichen Methoden verlangt.¹⁷⁶ Wir stützten uns dabei auf Pierre-Yves Saunier, der für die Geschichtswissenschaft von einer ‹history in a transnational perspective› spricht.¹⁷⁷ Diesem Ansatz möchte ich auch in meiner aktuellen Studie folgen, indem ich vertrete, dass es für die *Transnational Film Studies* nicht darum gehen kann, einen klar festgelegten und eingegrenzten Forschungsgegenstand zu bestimmen. Wie Jan-Henrik Meyer wiederum mit Bezug auf die Geschichtswissenschaft betont, ist:

die bewusste Offenheit gegenüber der Art der Austauschprozesse [...] Teil des Programms der transnationalen Geschichte. [...] Transnationale Geschichte führt so erstmals sehr entfernte Forschungsfelder durch die gewählte Perspektive neu zusammen und reißt die Grenzen von bisher üblicherweise territorial definierten Forschungsfeldern ein. Da der räumliche Rahmen zunächst offen bleibt, gibt es erst einmal keine Vorannahmen über die räumliche Ausdehnung transnationaler Strukturen und Kommunikationsprozesse, sondern dies bleibt eine empirisch zu beantwortende Frage.¹⁷⁸

Meyers Ausführungen lassen sich direkt auf meine Forschung übertragen, die die angloamerikanischen Kriegsfilme mit ihren deutschen Protagonis-

176 Vgl. Fuhrmann/Kuhn 2019, 11.

177 Saunier 2013, 4.

178 Meyer 2014, 374. Der Autor stellt sich damit gegen territoriale Begriffe wie den der Globalisierung oder der Europäisierung, für die die überschrittenen Grenzen enger definiert sind (vgl. ebd.).

ten, die bisher vor allem im nationalen Rahmen untersucht wurden, nun in einer transnationalen Perspektive im bundesdeutschen Kontext verortet.

Grundsätzlich ist die transnationale Perspektive in diesem Verständnis nicht einem «top-down»-Ansatz verpflichtet, bei dem Untersuchungen einem theoretischen oder methodischen Rahmen zu folgen haben, sondern sie orientiert sich an spezifischen Situationen und Problemstellungen». ¹⁷⁹ Aufgrund dieser Offenheit ist es umso wichtiger, das Transnationale für den jeweiligen Forschungsgegenstand produktiv einzugrenzen, wie es Mette Hjort verlangt und Deborah Shaw mit ihren Kategorien ermöglicht. Dadurch kann man der Unschärfe des Begriffs begegnen und genau festmachen, auf welcher Ebene das Filmkorpus zu analysieren ist respektive wo sich diese Ebenen überkreuzen.

Die hier vorgeschlagene «revisionistische» Perspektive wurde in der filmhistorischen Forschung bereits für die 1940er- bis 1960er-Jahre erprobt, ohne dass sich diese jedoch explizit auf die Kategorien von Deborah Shaw und die damit verbundenen Diskussionen um die *Transnational Film Studies* bezogen hätte. Untersucht wurde vor allem die Zirkulation von Stilen und Genres vor dem Hintergrund der durch den Zweiten Weltkrieg ausgelösten Migrationsbewegungen europäischer Filmschaffender. So findet sich etwa im Band *Geschichte des Deutschen Films* ein Aufsatz von Jan-Christopher Horak zum «Exilfilm, 1933–1945», der deutlich macht, dass diese – vornehmlich in Hollywood entstandenen – Produktionen ebenfalls als Teil der deutschen Filmgeschichte zu betrachten sind. ¹⁸⁰ Aus einer ähnlichen Perspektive wird der «amerikanische» *Film noir* dezidiert als Phänomen beschrieben, das sich in einem komplexen transnationalen Prozess herausbildete und sich in diversen Formen in verschiedenen Ländern manifestierte. ¹⁸¹ In den meisten Fällen steht die Beziehung zwischen Europa und den USA im Zentrum, und die Autor:innen fokussieren auf die nach Shaw filmimmanenten Kategorien wie die Ästhetik der Filme, oder sie gehen auf die Biografien der Filmschaffenden ein.

Die Zirkulation der Filme selbst sowie Fragen nach deren Produktion, Distribution und Rezeption waren bisher nur vereinzelt Gegenstand filmhistorischer Forschung. Im konkreten transnationalen Rahmen der BRD und den USA ist Jennifer Fays Monografie *Theaters of Occupation: Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany* hervorzuheben, in der die Autorin das amerikanische Filmangebot in Deutschland zwischen 1945

¹⁷⁹ Fuhrmann/Kuhn 2019, 11 f.

¹⁸⁰ Vgl. Horak 2004. Im Zusammenhang mit dem Exilfilmschaffen der 1940er-/1950er-Jahre sind z. B. auch Koepnick 2002, Gemünden/Kaes 2003 und Bessière/Odin 2004 zu nennen.

¹⁸¹ Vgl. etwa Cargnelli/Omasta 1997; Fay/Nieland 2010.

und 1949 untersucht.¹⁸² Gestützt auf *Close Readings* der Filme und ihres Vorführkontextes zeigt Fay, wie das westdeutsche Publikum US-Produktionen verhandelt, bezieht aber auch die politischen und wirtschaftlichen Interessen der USA mit ein. Sie betont nachdrücklich, dass internationale Produktionen den medialen Kontext der BRD und die zeitgenössischen Diskurse entscheidend prägten und sich darin das Verhältnis zwischen der BRD und den USA spiegle.¹⁸³ Ebenfalls von Bedeutung ist Heide Fehrenbachs umfassende Studie *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity After Hitler*, in der sie die Rolle des Kinos in der Neuaushandlung der kulturellen und politischen Identität Deutschlands zwischen 1945 und 1962 untersucht. Vor dem Hintergrund der Amerikanisierung der bundesdeutschen Gesellschaft wie auch der Entstehung der Berlinale, die auf eine Initiative der US-Regierung zurückzuführen ist, geht Fehrenbach auf die inter- und transnationalen Aspekte ein, beschäftigt sich aber vornehmlich mit westdeutschen Filmproduktionen.¹⁸⁴ Auch Tim Bergfelder vertritt in *International Adventures – German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, dass der deutsche Filmmarkt ab 1945 stark von transnationalen Dynamiken bestimmt sei. Er thematisiert die Dominanz der ausländischen Filme kurz nach dem Krieg und die Amerikanisierung in den 1950er-Jahren. Seinen primären Fokus richtet er aber auf die 1960er-Jahre und die damals ansteigenden Koproduktionen, die den Rahmen eines nationalen Kinos sprengten.¹⁸⁵

Die Welle von angloamerikanischen Kriegsfilmen in den 1950er- und 1960er-Jahren wurde im Kontext der BRD noch kaum umfassend untersucht. Einzelne Beiträge beschäftigten sich mit der Funktion ausgewählter amerikanischer Filme für die bundesdeutsche Erinnerungskultur oder mit deren Einfluss auf die spätere nationale Produktion.¹⁸⁶ Ebenfalls analysiert wurde, wie britische Kriegsfilme mit ihren deutschen Protagonisten die

182 Hier ist ebenfalls Wolfgang Müll-Beninghaus' *Die zweite Stunde Null des deutschen Kinos: alliierte Kinoprogramme in Berlin 1945/46* (2004) anzuführen, wobei der Filmhistoriker nicht ausführlich auf die Filme selbst eingeht. Mit dem gleichen Fokus untersucht Martin Loiperdinger für die 1950er-Jahre die Distribution der US-Produktionen in der BRD, beschäftigt sich dabei aber ebenfalls primär mit den Erfolgszahlen der Filme (vgl. Loiperdinger 1989).

183 Jonas Wegerer untersucht die Rezeption von amerikanischen Filmen in der BRD, fokussiert aber auf das Westerngenre im Zeitraum von 1948–1960 (vgl. 2011).

184 Fehrenbach 1995. In diesem Zusammenhang sind auch Studien zur Populärkultur zu erwähnen, die Filmbeispiele heranziehen, um die komplexe Auseinandersetzung mit der Amerikanisierung zu fassen (vgl. etwa Poiger 2000; Fehrenbach/Poiger 2000; Brauerhoch 2006; Koch 2007).

185 Vgl. Bergfelder 2005. Randall Halle setzt dann nach dem Mauerfall in den 1990er-Jahren an und argumentiert für eine transnationale Ästhetik im deutschen Kino (vgl. 2008).

186 Vgl. Scholz 2008; Weckel 2009; Hake 2012; Kapczynski 2012.

damalige Annäherung zwischen Großbritannien und der BRD verhandelten.¹⁸⁷ Besonders hervorzuheben sind hier einmal mehr die Aufsätze von Patrick Major, der sich anhand ausgewählter amerikanischer Beispiele mit dem Stereotyp des ‹Good German› beschäftigt und die Entstehung des Mythos der ‹sauberen› Wehrmacht im Austauschprozess zwischen der BRD, Großbritannien und den USA verortet.¹⁸⁸ Sein Fokus liegt aus Sicht des Historikers hauptsächlich auf der Zirkulation der Filme, während die Entwicklung der filmischen Stereotype des ‹Good German› und des ‹Evil Nazi› nur am Rande betrachtet wird. Hingegen behandelt Petra Rau in einzelnen Aufsätzen die Herausbildung der beiden Stereotype in bundesdeutschen und angloamerikanischen Filmen.¹⁸⁹ Eine breit angelegte Untersuchung der angloamerikanischen Kriegsfilme der 1950er-Jahre mit deutschen Protagonisten und ihre Zirkulation in der BRD ist indes noch ausstehend.

Aufbau

In Kapitel 1 beleuchte ich die Anfänge der angloamerikanischen Filme über den Zweiten Weltkrieg, in denen deutsche Protagonisten eine wichtige Rolle spielen. Dabei steht die US-Produktion *THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL* von 1951 im Zentrum. Um aufzuzeigen, wie das Figurenstereotyp sich im angloamerikanischen Raum etablierte, gehe ich außerdem kurz auf den britischen Film *SO LITTLE TIME* (Compton Bennett, GB 1952) ein. Anhand der Fallbeispiele vertiefe ich die transnationale Perspektive auf die angloamerikanischen Kriegsfilme und verankere das Untersuchungskorpus im Kontext des Kalten Krieges und der bundesdeutschen Erinnerungskultur. Die beiden Produktionen stehen am Beginn der internationalen Kriegsfilmwelle: Sie verweisen gleichzeitig auf die jeweiligen nationalen Kinematografien und die unterschiedliche Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs in den beiden Ländern. In der Entstehung und Rezeption der Filme lassen sich mitunter auch bereits die ambivalenten Positionen im Umgang mit der deutschen Kriegsschuld und mit der

187 Melanie Williams geht in ihrem Aufsatz auf Hardy Krügers Karriere in Großbritannien ein und stellt den (in der BRD ebenfalls) äußerst erfolgreichen Film *THE ONE THAT GOT AWAY* (Roy Ward Baker, GB 1957) vor (vgl. 2006). Eine etwas vereinfachte, aber umfassende Übersicht bietet John Ramsden (2006).

188 Vgl. Major 2008; Major 2018; Major 2020. Ebenfalls zu erwähnen ist Brian C. Etheridges Aufsatz ‹*THE DESERT FOX, Memory Diplomacy and the German Question in Early Cold War America*›, auf den ich in Kapitel 1 näher eingehen werde.

189 Vgl. Rau 2012; Rau 2013.

Anfang der 1950er-Jahre aufkommenden Diskussion um die Wiederbewaffnung der BRD erkennen.

Anhand von Michael Powell und Emeric Pressburgers *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (GB 1956) und *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) mit John Wayne als deutschem Kapitän gehe ich in Kapitel 2 näher auf das filmische Stereotyp des ‚Good German‘ ein. Parallel zum Höhepunkt der Kriegsfilmwelle ist auch der ‚Good German‘ Mitte der 1950er-Jahre in den USA, Großbritannien und insbesondere der BRD am populärsten. Fernab des Vernichtungskrieges an der Ostfront und des Holocausts zeigen die Seekriegsfilme ihre deutschen Protagonisten explizit als respektable Kontrahenten, die sich vom Naziregime abwenden. Die spektakulären Farbfilme im Breitleinwandformat weisen auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene starke Differenzen zu bundesdeutschen Produktionen auf, verdeutlichen aber in der Auseinandersetzung mit den Kriegsverbrechen auch thematische Unterschiede zwischen Großbritannien und den USA. An dem Erfolg der beiden Filme in der BRD und den Diskussionen, die sie hervorriefen, möchte ich die Hochphase des ‚Good German‘ im transnationalen Kontext detailliert untersuchen.

In Kapitel 3 richte ich den Fokus vor allem auf die Distribution und Rezeption der angloamerikanischen Filme. Dabei werden die 8. Berlinale und die beiden Wettbewerbsbeiträge *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) und *ICE COLD IN ALEX* (J. Lee Thompson, GB 1958) genauer analysiert. Im Kontext der von den USA initiierten Internationalen Filmfestspiele, die während der Hochzeit des Kalten Krieges als ‚Schaufenster der freien Welt‘ dienten, zeigen sich die politischen und ökonomischen Interessen im Zusammenhang mit den Filmen auf dem bundesdeutschen Markt. Die Polemik um *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* und die beiden beteiligten deutschen Emigranten Douglas Sirk und Erich Maria Remarque (der die Romanvorlage schrieb) veranschaulicht den schwierigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der BRD. Hier kündigt sich bereits auch das Ende der Figur des ‚Good German‘ und der Kriegsfilmwelle an.

Anfang der 1960er-Jahre haben beide Phänomene dann definitiv ihren Zenit überschritten. Wenn ich zum Schluss die Resultate meiner Studie präsentiere und die Veränderung der Figurenstereotype durch die 1950er-Jahre hindurch noch einmal nachzeichne, so werfe ich auch einen Blick auf die künftige Entwicklung. Vor dem Hintergrund einer abermals neuen politischen Situation und einem erneut kritischeren Diskurs über den Zweiten Weltkrieg lässt sich anhand von *JUDGMENT AT NUREMBERG* (Stanley Kramer, USA 1961), in dem die NS-Vergangenheit wieder vor Gericht steht, exemplarisch der Wandel des ‚Good German‘ hin zu einem

ambivalent gezeichneten Charakter darlegen. Die Auseinandersetzung mit dem umstrittenen Helden im Biopic WERNHER VON BRAUN (J. Lee Thompson, GB 1960), der ebenfalls mit einer internationalen Starbesetzung aufwartet, bedient grundsätzlich dasselbe Muster. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten ist das Figurenstereotyp des positiven deutschen Protagonisten immer seltener anzutreffen. Hingegen tritt die stereotype Figur des ‹Evil Nazi› schon ab Mitte der 1960er-Jahre wieder in Erscheinung. Sie wird meist als antagonistische Nebenfigur in angloamerikanischen Genreproduktionen (allgemein, also nicht nur in Kriegsfilmern) eingesetzt. Ein Fazit mit einigen Überlegungen zum transnationalen Ansatz, der mein Vorgehen maßgeblich bestimmt, rundet die Studie ab.

1 *Don't Let's Be Beastly to the Germans*

Die Etablierung des ‹Good German› im angloamerikanischen Kriegsfilm

Don't let's be beastly to the Germans. When our victory is ultimately won. It was just those nasty Nazis who persuaded them to fight. [...] We must be just and win their love and trust. [...] This is the moment when we ought to sing their praises. [...] Let us treat them very kindly as we would a valued friend.¹

Als 1943 mit der deutschen Niederlage bei Stalingrad ein Wendepunkt im Krieg erreicht wurde, schrieb der bekannte britische Schauspieler und Komponist Noël Coward das Lied *Don't Let's Be Beastly to the Germans*. Die ironischen Zeilen adressieren weniger den eigentlichen Feind, als dass sie sich gegen die Nazi-Sympathien in den eigenen Reihen und die Vertreter:innen der Appeasement-Politik richten.² Nach der Ausstrahlung meldeten sich zahlreiche empörte Zuhörer:innen bei der *BBC*, die den Text irrtümlicherweise als prodeutsche Propaganda interpretierten.

Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs schien das Lied seine satirische Spitze verloren zu haben. Die Alliierten setzten die (unter ihnen bereits 1943 vereinbarte) bedingungslose Kapitulation mit aller Strenge um. Ziel war es, den Deutschen ihr Scheitern klar zu machen: «Legenden oder Zweifel an der Niederlage wie nach 1918 sollten nicht erneut entstehen können.»³ Wie der Historiker Ulrich Herbert festhält, gab es in der deutschen Geschichte der Neuzeit keinen tiefgreifenderen und nachhaltigeren Einschnitt, weshalb der Begriff ‹Stunde Null› seine Berechtigung hat.⁴ Mit den im November 1945 beginnenden Nürnberger Prozessen fand der harte Kurs seine Fortsetzung, und die Verbrechen des NS-Regimes wurden öffentlichkeitswirksam verhandelt. Sehr schnell sah sich die deutsche Bevölkerung gegenüber den Besatzern in der Rolle von

1 Noël Coward *Don't Let's Be Beastly to the Germans* (1943).

2 Im britischen Kontext wird die Appeasement-Politik vor allem mit dem ehemaligen Premierminister Neville Chamberlain in Verbindung gebracht. Vor Kriegsausbruch suchte er keinen harten Konfrontationskurs mit Deutschland, sondern machte eine Reihe schwerwiegender Zugeständnisse an Hitler.

3 Herbert 2014, 549.

4 Vgl. ebd., 550.

Opfern. Nicht allein wegen Bombenkrieg, Flucht und Vertreibung – deren Spuren in Deutschland allgegenwärtig waren –, sondern auch wegen der vermeintlich von den Alliierten postulierten ›Kollektivschuldthese‹ und der *reeducation*- oder *reorientation*-Politik.⁵

Gab es in der deutschen Öffentlichkeit zumindest eine breite Zustimmung für die Urteile in den ›Hauptkriegsverbrecher‹-Prozessen,⁶ kam vor dem Hintergrund des heraufziehenden Kalten Krieges vermehrt Opposition gegen die Maßnahmen der Besatzungsmächte auf: Bereits 1947 gab es laute Kritik an der alliierten Fremdbestimmung und der Entnazifizierung.⁷ Parallel dazu erholte sich die deutsche und westeuropäische Ökonomie (ab 1948 mithilfe des Marshallplans) überraschend schnell, worauf in den 1950er-Jahren das ›Wirtschaftswunder‹ einsetzte. Außerdem nahm Deutschland als Grenznation im sich zuspitzenden Ost-West-Konflikt eine Schlüsselrolle ein. Dies zeigte sich aus einer geopolitischen Perspektive spätestens mit der Gründung von BRD und DDR im Jahr 1949. «Die von außen auferlegte – und zunächst auch von nicht wenigen Deutschen für notwendig gehaltene – Beschäftigung mit der nationalen Vergangenheit wurde jetzt zunehmend durch das Engagement für eine postnationale Zukunft abgelöst.»⁸ Mit Konrad Adenauer an der Spitze verfolgte die Bundesrepublik eine Politik der Westintegration. Anstatt in erster Linie auf eine Wiedervereinigung hinzuarbeiten, suchte die CDU die Nähe zu Frankreich, Großbritannien und allen voran den USA. Der Beginn des Koreakriegs im Juni 1950 bedeutete dann den endgültigen Startschuss für eine aggressive und selbstbewusste bundesdeutsche Außenpolitik.⁹ Adenauer konnte immer mehr aus einer Position der Stärke heraus agieren, hinsichtlich Souveränität, Wiederbewaffnung und «Vergangenheitspolitik» forscher verhandeln und nationale Interessen durchsetzen.¹⁰

Der kriegerische Konflikt in Korea stand für Europa aber auch am Anfang der gefährlichsten Phase des Kalten Krieges.¹¹ Aus Sicht der West-

5 Vgl. Frei 2009, 83. Der Historiker Norbert Frei hält fest, dass es keine schriftlichen Dokumente gibt, die die ›Kollektivschuldthese‹ untermauern. Aus diesem Grund sieht er sie in erster Linie als Konstruktion des «deutschen Kollektivbewusstseins» (vgl. ebd., 168). Ich bin im ersten Teil der Einleitung näher auf den Begriff der ›Kollektivschuld‹ eingegangen.

6 Vgl. Frei 2012, 133 ff.

7 Vgl. ebd., 14.

8 Ebd., 15.

9 Von 1951–1955 übernahm Adenauer auch das Amt des Außenministers.

10 Vgl. Herbert 2014, 636. Norbert Frei grenzt die Vergangenheitsbewältigung als Untersuchungsgegenstand zeitlich ein und fasst unter dem Begriff «Vergangenheitspolitik» den politischen Prozess der deutschen und internationalen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit während des Kalten Krieges (vgl. Frei 2012).

11 Vgl. Kershaw 2019, xxi.

mächte bestätigte der Konflikt die aggressive Expansionspolitik der Sowjetunion und anderer kommunistischer Länder: «[D]as Empfinden einer weltweiten sowjetischen Bedrohung» wurde in den 1950er-Jahren zu einem bedeutenden politischen Faktor in den USA und Westeuropa.¹² Schnell brachten die USA eine deutsche Wiederbewaffnung zur Sprache, und der ehemalige britische Premierminister Winston Churchill forderte im März 1950 eine Verstärkung der neugegründeten NATO durch deutsche Soldaten.¹³ Es zeigte sich immer klarer die Tendenz zu einer politischen Annäherung zwischen der BRD und Großbritannien sowie den USA, die auch entscheidend den internationalen Umgang mit der NS-Vergangenheit bestimmte. Zwar wurden etwa frühe Forderungen nach einer Generalamnestie von den Alliierten zurückgewiesen, doch durfte bereits 1951 dank des 131er-Gesetzes ein Großteil der von Entnazifizierungsverfahren betroffenen öffentlichen Beamt:innen wieder eingestellt werden.¹⁴ Darunter fielen auch ehemalige Berufssoldaten und das Gros der Gestapobeamt:innen.¹⁵ Das Gesetz fungierte symbolisch für die «ersehnte vergangenheitspolitische Selbstbestimmung und trug der seit Jahren herangereiften Schlussstrich-Mentalität Rechnung».¹⁶ Das Thema der NS-Vergangenheit blieb zwar im internationalen Kontext kontrovers, doch anstatt des früheren Konfrontationskurses standen die Zeichen aufseiten Großbritanniens und der USA nun vor allem (wieder) auf «Appeasement».¹⁷ Diese politischen Entwicklungen gaben Cowards Lied seine satirische Schärfe zurück. Die Annäherung zeigte sich auch bei weiteren symbolischen Gesten mit politischer Signalwirkung. So etwa im Jahr 1949, als Winston Churchill demonstrativ 25 Pfund für die Verteidigung des inhaftierten und später verurteilten deutschen Generalfeldmarschalls Erich von Manstein spendete.

Durch den sich immer weiter zuspitzenden Ost-West-Konflikt und die neue, noch nicht gefestigte Rolle Westdeutschlands war der Umgang mit dem nationalsozialistischen Erbe zu dieser Zeit in Politik und Öffentlichkeit besonders präsent und umstritten. Für die Alliierten und insbesondere die USA war es anfangs des Jahrzehnts keineswegs an der Zeit, einen Schlussstrich unter die Geschichte des Nationalsozialismus zu

12 Herbert 2014, 635. Vor allem die amerikanischen Militärausgaben explodierten in dieser Zeit (vgl. Kershaw 2019, 5).

13 Vgl. ebd., 6; Herbert 2014, 636.

14 Umgangssprachlich wurden unter den «131ern» der Personenkreis gefasst, der durch den Artikel 131 des Grundgesetzes begünstigt wurde. Dabei handelte es sich um Beamt:innen, die bereits vor dem 8. Mai 1945 in das Beamtenverhältnis berufen worden waren.

15 Vgl. Frei 2012, 19.

16 Ebd.

17 Vgl. ebd., 159.

setzen. Nach ihrer Meinung saßen in den Gefängnissen Landsberg und Spandau zurecht zahlreiche (bekannte) ehemalige Militärvertreter und Parteimitglieder. Mit Blick auf die Antikommunismus-Propaganda war es innenpolitisch außerdem wichtig, die Aufklärung über die NS-Diktatur und die Verfolgung der Verantwortlichen nicht zu drastisch herunterzufahren. Die Entnazifizierung war essenzieller Teil der Demokratiebestrebungen und diente im Inland dazu, die Bundesrepublik als geeigneten Verbündeten gegen die kommunistische Gefahr zu propagieren. Gleichzeitig musste man Zugeständnisse an die Adenauer-Regierung machen, um sie als Verbündete zu gewinnen und die Wiederbewaffnung voranzutreiben. Auf deutscher Seite wurde die Freilassung der berühmten Kriegsgefangenen gefordert und mitunter auch als Bedingung für die Aufnahme von Gesprächen über eine Wiederbewaffnung genannt.¹⁸ Zur gleichen Zeit, um 1950, lehnten aber in der BRD noch drei Viertel der Bevölkerung eine Remilitarisierung ab.¹⁹

Der rasche Wandel der Alliierten im Umgang mit der NS-Vergangenheit spiegelt sich indirekt auch in den zeitgenössischen angloamerikanischen Filmen zum Thema: Kurz nach der Kapitulation Deutschlands (und Japans) ist das Kampfgeschehen noch nicht Teil der Handlung, der Nationalsozialismus aber weiterhin die zu bekämpfende Gefahr. Die Produktionen spielen zumeist in der unmittelbaren Nachkriegszeit und zeigen die Nazi-Anhänger:innen als Bedrohung im Verborgenen; sie gilt es aufzuspüren. Wie in der Einführung beschrieben, dienen in Filmen wie *CORNERED* (Edward Dmytryk, USA 1945), *THE STRANGER* (Orson Welles, USA 1946) oder auch *NOTORIOUS* (Alfred Hitchcock, USA 1946) fanatische und verdeckt agierende Nazis als eindeutiges Feindbild. In Hitchcocks Film etwa ist Alexander Sebastian (Claude Rains) Teil einer geheimen Nazi-Organisation in Brasilien, die mit geschmuggeltem Uran einen Anschlag plant.²⁰ In der Figur der deutschstämmigen Amerikanerin Alicia Huberman (Ingrid Bergman) wird im Ansatz aber bereits ein etwas differenzierteres Bild von Deutschland gezeichnet. Sie hat mit ihrem Vater, der ein Nazi-Spion war, gebrochen und hilft nun aus patriotischen Gefühlen dem US-Geheimdienst bei der Infiltrierung des Geheimbundes. Auch im britischen Film *FRIEDA* (Basil Dearden, GB 1947) ist es die deutsche Protagonistin, die sich explizit vom Nationalsozialismus abwendet. Als Ehefrau eines britischen Soldaten kommt Frieda (Mai Zetterling) nach England

18 Vgl. ebd., 194.

19 Kreimeier 1974, 108.

20 1951 hatte der Film auch in der BRD seine Premiere. Für die deutsche Synchronfassung wurden die Rollennamen geändert und aus der Uran- eine Rauschgiftgeschichte gemacht (vgl. Garncarz 1993, 180).

und wird dort von den Einheimischen mit Skepsis und Ablehnung empfangen. Als plötzlich Friedas Bruder Richard auftaucht und sich als überzeugter Nationalsozialist herausstellt, spitzt sich die Lage für Frieda zu. In den Filmen kurz nach dem Krieg bleibt der Nationalsozialismus also eine präsente Gefahr. Die Agenten- und Spionagegeschichten transportieren aber bereits die allgegenwärtige Paranoia des Kalten Krieges, wobei der Nationalsozialismus zunehmend als Stellvertreter für die allgemeine Bedrohung durch totalitäre Regime dient. Gleichzeitig werden die Deutschen nicht mehr auf die Rolle des Feindes reduziert, sondern personifizieren in einzelnen Figuren manchmal einen neuen Verbündeten gegen den Kommunismus.

Ende der 1940er-Jahre entstand dann in den USA erstmals eine Reihe aufwendiger Filme über das Kampfgeschehen im Zweiten Weltkrieg: Produktionen wie *SANDS OF IWO JIMA* (Allan Dwan, USA 1949), *BATTLEGROUND* (William A. Wellman, USA 1949) oder *TWELVE O’CLOCK HIGH* (Henry King, USA 1949) zeigen wagemutige Einsätze der amerikanischen Soldaten und erinnern an Triumphe des vergangenen Krieges. Die Filme transportieren einen nationalen Stolz und erzählen aus der Perspektive der amerikanischen Protagonisten von einem gerechten Krieg.²¹ Die Filme waren auch Propaganda für die Wehrbereitschaft der kriegsmüden Bevölkerung gegen die aufkeimenden Gefahren des Kalten Krieges. Dabei konnten die Produktionsstudios – sofern sie die Armee in ein gutes Licht rückten – auf die materielle und beratende Unterstützung des Militärs zählen.²² Die einfachen Soldaten lernen in den Filmen Kameradschaft und Disziplin kennen, durch die sie sich dann in der Schlacht bewähren können.²³ Verkörpert werden die militärischen Tugenden von Hollywood-Stars wie John Wayne oder Gregory Peck, die ihr Image als aufrechte Westernstars auf das Kriegsfilmgenre übertragen (Abb. 22–23).²⁴ Ähnliches zeigt sich im ersten erfolgreichen britischen Zweitweltkriegsfilm *THE WOODEN HORSE* (Jack Lee, GB 1950).²⁵ So propagieren die frühen angloamerikanischen Kriegsfilm nach 1945 hauptsächlich nationale

21 Vgl. Basinger 1986, 154.

22 In Texttafeln vor den Filmen wird jeweils dem US-Militär für seine Unterstützung bei der Produktion gedankt.

23 Vgl. Biskind 1984, 54 ff.

24 In *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) spielt John Wayne sechs Jahre später einen ‹Good German›. Auf den Film gehe ich ausführlich im 2. Kapitel ein.

25 Hier gelingt drei englischen Soldaten dank eines ausgeklügelten Plans und der Hilfe anderer Häftlinge die Flucht aus einem deutschen Kriegsgefangenenlager. Dem Film folgte in Großbritannien eine Reihe von Produktionen, die vom Ausbruch aus einem Kriegsgefangenenlager handeln, wie etwa *THE COLDITZ STORY* (Guy Hamilton, GB 1955).



22–23 Vorbilder in Uniform: John Wayne in *SANDS OF IWO JIMA* und Gregory Peck in *TWELVE O'CLOCK HIGH*.

Triumphe und die eigene Stärke. Sofern die Deutschen als Antagonisten dienen, sind sie lediglich ein gesichtsloser Feind oder auf unbedeutende Rollen reduziert.²⁶

Parallel zur beginnenden Diskussion um die Wiederbewaffnung der BRD in den 1950er-Jahren rücken die deutschen Protagonisten in einzelnen angloamerikanischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg (wieder) stärker ins Zentrum. Dabei trafen die Filme mit ihrer Thematisierung der NS-Vergangenheit auf das zuvor beschriebene brisante politische Klima. Gleich die erste Produktion von *20th Century Fox*, *THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL* (Henry Hathaway, USA 1951), löste eine internationale Kontroverse aus. Mit der Darstellung des bekannten Feldmarschalls Erwin Rommel als Kriegsheld und fairer Kontrahent der Briten scheint Noël Cowards ironische Aufforderung zur freundlichen Behandlung der Deutschen verspätet eine reale Entsprechung in filmischer Form zu finden. Die Produktion steht am Anfang des filmischen Phänomens des ‚Good German‘ in angloamerikanischen Kriegsfilmern der Nachkriegszeit, über das die NS-Vergangenheit, aber auch die Tradition der Wehrmacht im Angesicht der Remilitarisierungsdebatte explizit verhandelt werden; als Gegenstück fungiert die Figur des ‚Evil Nazi‘. Im Folgenden möchte ich anhand der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte sowie einer genauen Analyse des Films erläutern, wie dieser zum Politikum wurde und wie sich darin die ambivalenten Dynamiken im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zwischen den USA und der BRD, aber auch Großbritannien zeigen. *THE DESERT FOX* war aufgrund seines großen wirtschaftlichen Erfolgs und der begleitenden Kontroversen ein Mitauslöser für die kurz darauf einsetzende transnationale Kriegs-

26 Mitunter machen sich die Filme in kleinen Nebenrollen im Rückgriff auf das Stereotyp des ‚militaristischen Deutschen‘ über den Gegner lustig. Diese Produktionen wurden in abgeänderter Form meist erst Jahre später in der BRD gezeigt.

filmwelle, die auch die deutsche Rolle und ihre Schuld am Krieg vermehrt thematisiert.

Aus einer filmhistorischen Perspektive macht die Produktion mit ihrem ‚Good German‘ den Auftakt zu einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit dem NS-Erbe in den Filmen der 1950er-Jahre; sie erscheint wie ein Echo auf die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der damaligen Zeit und wirkt auf diese zurück. An Hathaways Film lässt sich skizzieren, dass die Werke immer auch im Spannungsfeld des Ost-West-Konflikts zu betrachten sind und wie in diesem konkreten Kontext die deutsche Militärtradition und die Rolle der BRD verhandelt werden. Als Vorläufer der transnationalen Kriegsfilmwelle eröffnete *THE DESERT FOX* neue Themenfelder, deren Spuren sich später in bundesdeutschen Produktionen wie *CANARIS* (Alfred Weidenmann, BRD 1954) oder *DES TEUFELS GENERAL* (Helmut Käutner, BRD 1955) finden und die gemeinsam mit angloamerikanischen Produktionen wie *FROM HERE TO ETERNITY* (Fred Zinnemann, USA 1953) Mitte der 1950er-Jahre die Hochphase der Zweit-Weltkriegsfilme einläuten.

Vom Buch zum Film: Der Wüstenfuchs als Bestseller²⁷

Der positiven Darstellung Rommels in *THE DESERT FOX* ging bereits eine beachtliche Menge an Kriegsliteratur voraus.²⁸ Ihr Erfolg demonstrierte das aufkommende Interesse am Zweiten Weltkrieg und seinen Akteuren. In Westdeutschland handelte es sich dabei Ende der 1940er-Jahre zu einem großen Teil um autobiografische «Rechtfertigungsliteratur» bekannter Persönlichkeiten der NS-Zeit, wie etwa des ehemaligen Reichskanzlers Franz von Papen.²⁹ Während in den USA kontroverse Romane erschienen, die mitunter drastisch den Schrecken des Krieges schildern,³⁰ ist in den britischen Werken von einer kritischen Haltung wenig zu spüren.³¹ Vielmehr äußert sich angesichts des noch jungen Triumphes früh eine Nostalgie, die den Krieg als Abenteuer darstellt oder den eigenen Sieg glorifiziert.

27 Ich möchte hier bereits vorab auf die Aufsätze von Patrick Major (2008 und 2018) und von Brian C. Etheridge (2008) hinweisen, die mit ihrem geschichtswissenschaftlichen Fokus für meine folgende Analyse wichtige Vorarbeit geleistet haben.

28 Vgl. Reichel 2004, 37.

29 Vgl. Frei 2009, 101.

30 Bekannte Beispiele sind etwa Norman Mailers *The Naked and the Dead* (1948) oder *From Here to Eternity* (1951) von James Jones.

31 Vgl. Kershaw 2019, 179.

Der damalige Gegner wird zumeist als würdiger Rivale beschrieben und mitunter auch ins Zentrum der Handlung gerückt. In der Auseinandersetzung mit dem deutschen Militär machen die britischen Autoren bereits die Unterscheidung zwischen der Wehrmacht als fairem Gegner und der SS als Kriegsverbrecher.

Die respektvolle Haltung gegenüber der Wehrmacht und die zunehmende Popularität des Themas zeigen sich vielleicht am deutlichsten in Desmond Youngs Biografie *Rommel: The Desert Fox* (1950), die den bekannten Generalfeldmarschall porträtiert und später Henry Hathaways Film als Vorlage dienen sollte. Das Buch des Veteranen beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Afrikafeldzug. Hier erzielte Rommel anfangs überraschende Erfolge und wurde vom Gegner als unbesiegbarer ›Wüstenfuchs‹ respektiert,³² bevor er am Ende – auch wegen der fehlenden Unterstützung aus Berlin – den Briten unterlag.³³ Auf der Alliierten-Seite galt die Kampagne unter General Montgomery als einer der größten Erfolge im Zweiten Weltkrieg und machte den britischen Befehlshaber in der Heimat zur populären Figur.³⁴ In Großbritannien war das Buch mit 170.000 verkauften Kopien im ersten Jahr ein Bestseller.³⁵ Ähnliche Erfolgswahlen wurden aus den USA und der BRD vermeldet.³⁶ Bei der Entstehung des Buches half der britische Historiker Basil Liddell Hart mit, der mit eigenen Publikationen zum Rommel-Mythos beitrug und sich in der Politik aktiv für das Bild der ›sauberen‹ Wehrmacht und eine Remilitarisierung der BRD einsetzte.³⁷ Darüber hinaus sprach Young mit mehreren ehemaligen deutschen Soldaten und Politikern, die im Buch Schlüsselrollen einnehmen. Im Vorwort dankt der Autor ebenfalls der Witwe Lucie Rommel und dem Sohn Manfred. Sie besuchte er mehrmals und erhielt von ihnen Dokumente aus Rommels Nachlass.³⁸ Zum Dank und wohl auch als Werbung für sein

32 Vgl. Hosch 2010, 224.

33 Während des Afrikafeldzugs kam es zwischen Hitler und Rommel in militärischen Fragen zu immer stärkeren Differenzen. Zu Hitlers Kriegsstrategie nahm Rommel in der Folge durchaus eine kritische Haltung ein.

34 Vgl. Kubetzky 2010, 184 ff.

35 Vgl. Prescott 1951, 25.

36 In der BRD verkauften sich innerhalb kürzester Zeit mehr als 60.000 Exemplare (vgl. [A. G.] 1951, o. S.). Die deutsche Übersetzung war 1951 beim ersten Treffen der Kriegsveteranen des Afrikakorps in Iserlohn schnell ausverkauft (vgl. [o. A.] 1951a, o. S.).

37 Liddell Hart traf sich im Juni 1952 persönlich mit Bundeskanzler Konrad Adenauer und besprach mit ihm die Möglichkeit einer Generalamnestie (vgl. Küsters/Mensing 1984, 315 ff.).

38 Vgl. Young 1950, 5. Darunter waren sogar Aufzeichnungen, die Manfred (nach eigenen Aussagen) in einer Hauswand versteckt fand (vgl. [o. A.] 1949, 32.). Sie sollten Rommels kritische Haltung gegenüber Hitler und seiner Kriegsführung beweisen. Ausschnitte daraus veröffentlichte Young als Anhang in seinem Buch (vgl. 1950, 251 f.).

Buch in der BRD überließ Young der Familie Rommel die Einnahmen aus der deutschen Auflage.³⁹ Schon diese Entstehungsgeschichte lässt den positiv gefärbten Ansatz der Biografie erahnen: In detailreichen Ausführungen geht Young auf Rommels Kriegstaktiken ein und bewundert seinen außergewöhnlichen Mut. Problematische Aspekte sind weggelassen und Rommels Rolle im deutschen Widerstand wird äußerst wohlwollend geschildert.

Die zeitgenössische Rezeption des Buches weist Parallelen zur späteren Diskussion um den Film auf und zeigt bereits ansatzweise die unterschiedlichen Haltungen zur NS-Vergangenheit: Während sich in der BRD die Kritiker:innen über die wohlwollende Respektbekundung gegenüber dem deutschen Kriegshelden und der Wehrmacht überrascht zeigten und beinahe ausschließlich ein positives Urteil fällten, waren die Reaktionen in den USA und Großbritannien gespalten.⁴⁰ *The New York Times* lobte die Biografie als lebendiges und intimes Porträt eines bemerkenswerten Mannes, und in England gab es wohlwollende Urteile von hochdekorierten Veteranen, die zum Teil gegen Rommel gekämpft hatten.⁴¹ Demgegenüber kritisierten zahlreiche Zeitungen die zu vorteilhafte Darstellung Rommels und die historischen Ungenauigkeiten.⁴² In der britischen Presse mischte sich unterschwellig in die Zurückhaltung gegenüber der Glorifizierung Rommels auch eine gewisse Verwunderung über die Marginalisierung Montgomerys und der *British Army*.⁴³

«There were good as well as bad Germans»⁴⁴

Der Erfolg der Biografie und sicherlich auch die Aufmerksamkeit, die sie erhielt, bewogen *20th Century Fox* und ihren Vizepräsidenten Darryl F. Zanuck dazu, sich die Rechte für 42.000 Dollar zu sichern.⁴⁵ Die Vorlage bedeutete für das Filmstudio nach einer seit 1945 andauernden Pause den Wiedereinstieg ins Kriegsfilmgenre. Die ungewöhnliche Entschei-

39 Vgl. [A. G.] 1951, o. S.

40 Vgl. Major 2018, 5.

41 Vgl. Prescott 1951, 25. Darunter war auch der britische Feldmarschall Claude Auchinleck, der für Youngs Biografie das Vorwort schrieb. Darin betont er ebenfalls seinen großen Respekt für Rommel und dessen taktisches Geschick (vgl. Young 1950, 9 f.).

42 [o. A.] 1951b, o. S.

43 Wie umstritten das Buch auch in den USA war, zeigt sich etwa daran, dass erst 1952 das Bildungsamt von New York die Rommel-Biografie für seine Bibliotheken zuließ (vgl. [o. A.] 1952a, 31).

44 Nunally Johnson zit. in [o. A.] 1950a, o. S.

45 Major 2018, 5.

derung für einen deutschen Protagonisten trafen Zanuck und Drehbuchautor Nunally Johnson mit Blick auf die für Hollywood immer wichtigeren Absatzmärkte in der BRD und Großbritannien, deren Potenzial die Buchverkäufe so deutlich gezeigt hatten.⁴⁶ Doch genau Rommels «transnational box-office appeal»⁴⁷ sorgte für Schwierigkeiten in der Produktionsphase und ließ das Filmprojekt – mehr noch als das Buch – zum länderübergreifenden Politikum werden.

Von Beginn an war *THE DESERT FOX* ein umstrittener Gegenstand der «public diplomacy». Wie schon die Produzenten von *SANDS OF IWO JIMA* oder *BATTLEGROUNDS* wandte sich *20th Century Fox* noch in der Drehbuchphase an das *Department of Defense* für materielle und beratende Unterstützung. Sie rechneten sich wohl gute Chancen aus, da ihr Film *DECISION BEFORE DAWN* (Anatole Litvak, USA 1951) zuvor auf die Hilfe des Militärs hatte zählen können.⁴⁸ Im Gegensatz zu den anderen Produktionen erhielt *THE DESERT FOX* jedoch eine Absage. Das Verteidigungsministerium hatte nicht nur kein Interesse an einer Zusammenarbeit, es verwies Johnson und Zanuck gleich weiter an das *Department of State*.⁴⁹ Während die früheren Filme mit ihrer Darstellung amerikanischer Triumphe im Zweiten Weltkrieg als geeignete Propaganda oder im Fall von *DECISION BEFORE DAWN* zumindest als unproblematisch eingestuft wurden, befürchtete das US-Militär im Fall der Rommel-Biografie und der positiven Darstellung des deutschen Kriegshelden eine internationale Kontroverse. Dieser Meinung schloss sich das Außenministerium an. In einem Gespräch mit Drehbuchautor Johnson im Dezember 1950 führte ihr Vertreter Henry Kellermann die Vorbehalte der US-Regierung aus.⁵⁰ Kellermann sah im Porträt des bekanntesten Helden der deutschen Wehrmacht ein Problem. Laut ihm war Rommel keineswegs ein unpolitischer Soldat, sondern wurde von Hitler und Goebbels instrumentalisiert. Darüber hinaus habe er sich erst von Hitler abgekehrt, als die unausweichliche Niederlage feststand, und er sei auch danach kein wichtiger Akteur des Widerstands gewesen. Aus diesen Gründen betrachtete das *Department of State* den Film als Risiko für

46 Zanuck und Johnson arbeiteten davor bereits für *THE GRAPES OF WRATH* (John Ford, USA 1940) zusammen, der aufgrund des grassierenden Antikommunismus zur damaligen Zeit mit seiner linkspolitischen Haltung ebenfalls umstritten war. Mit *DECISION BEFORE DAWN* (Anatole Litvak, USA 1951) und *THE DESERT FOX* produzierte *20th Century Fox* sodann gleich die ersten beiden großen angloamerikanischen Kriegsfilm mit einem «Good German».

47 Ebd., 2.

48 Vgl. Major 2020, 7.

49 Vgl. [o. A.] 1950a, o. S. Das *Department of State* ist die Bezeichnung für das Außenministerium der USA.

50 Vgl. ebd.

die amerikanische Außendarstellung: «[A]ny film dealing with Rommel would certainly be seized upon by the communist propaganda as confirmation of the Soviet thesis that the United States is re-building the old Wehrmacht preparatory to an aggressive war against the USSR.»⁵¹ Neben der möglichen Instrumentalisierung durch kommunistische Propaganda sah Kellermann den Film auch als Problem für die diplomatischen Beziehungen zur BRD. Er meinte, die Produktion könnte bei demokratischen Zirkeln in Deutschland und anderen westlichen Partnern Zweifel wecken, ob es die USA mit der Bekämpfung eines erneuten Aufkommens des deutschen Militarismus wirklich ernst meine.⁵²

Die von Kellermann angeführten Punkte verweisen auf das damals gereizte politische Klima, in dem die Rommel-Biografie als potenzielle Gefahr für die diplomatischen Bemühungen betrachtet wurde. Vor dem Hintergrund des Koreakriegs herrschte im *Department of State* große Angst vor einem Stellvertreterkrieg in Deutschland, bei dem die alliierten westlichen Streitkräfte der sowjetischen Armee zahlenmäßig unterlegen gewesen wären. Aufgrund der aktuellen Situation änderte sich auch die politische Haltung der USA. Waren sie in Person des High Commissioner John McCloy 1950 noch entschieden gegen eine Wiederbewaffnung der BRD,⁵³ sah man nun eine bundesdeutsche Armee als Notwendigkeit.⁵⁴ So wie während des Zweiten Weltkriegs die Russen in Freunde und Verbündete umgewandelt wurden, sollte es nun nach dem Krieg mit Deutschland im Angesicht der Bedrohung aus dem Osten geschehen.⁵⁵ Im Zuge dieser politischen Entwicklungen nahm auch in der BRD die Diskussion um eine Wiederbewaffnung konkretere Formen an. Mit der «Himmeroder Denkschrift» im Oktober des gleichen Jahres machte eine deutsche Experten-Gruppe aus größtenteils ehemaligen Militärangehörigen erste Überlegungen zur Aufstellung einer Armee und dazu, auf welcher Tradition diese fußen sollte.⁵⁶ In einem weiteren Schritt veröffentlichte Anfang 1951 der ehemalige General Dwight D. Eisenhower eine Ehrenerklärung für die deutsche Wehrmacht. Hatte er während des Krieges noch Wehrmacht und Nationalsozialismus gleichgesetzt, äußerte er sich nun in der deutschen Presse wie folgt:

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Der High Commissioner war ab 1949 der jeweils höchste Vertreter der alliierten Siegermächte in der BRD. John McCloy hatte dieses Amt von 1949–1952 inne und war also entscheidend am Wiederaufbau und an der Remilitarisierung der BRD beteiligt.

54 Vgl. Ninkovich 1995, 75 ff.

55 Vgl. ebd., 76.

56 Vgl. Rautenberg/Wiggershaus 1977, 144 ff.

Ich für meinen Teil glaube nicht, daß der deutsche Soldat als solcher seine Ehre verloren hat. [...] Wie ich dem Kanzler und anderen deutschen Herren [...] gesagt habe, bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß ein wirklicher Unterschied zwischen deutschen Soldaten und Offizieren als solchen und Hitler und seiner kriminellen Gruppe besteht.⁵⁷

Im Zuge der Wiederbewaffnungsdebatte wurde die Vergangenheit der Wehrmacht also auf höchster politischer Ebene offiziell verhandelt. Es stand nun aber weniger die Aufklärung der Kriegsverbrechen im Fokus als ein Beschwichtigungskurs, der bei den anderen Westmächten und in der BRD den Weg für eine neue deutsche Armee ebnen sollte. In diesem Kontext schien es für die US-Regierung mehr als unerwünscht, dass ein Kriegsfilm im In- und Ausland kritische Diskussionen zur Rolle der Wehrmacht entfachen könnte. Auf die Bedenken des *Department of State* erwiderte Nunally Johnson, dass er Rommel keineswegs glorifizieren möchte. Der Film solle vielmehr veranschaulichen, dass es «good as well as bad Germans» gab, was doch sicherlich im Sinne des Außenministeriums sei.⁵⁸ Mit Blick auf das bundesdeutsche Publikum argumentierte er weiter, dass es wichtig sei zu zeigen, wie hochrangige Militärvertreter sich gegen Hitler wendeten. Er könne sich deshalb nicht vorstellen, dass der Film im Ausland irgendeinen Schaden anrichten könnte.⁵⁹ Am Ende blieb das *Department of State* bei seinem ablehnenden Standpunkt, hielt aber fest, dass es nicht in seiner Macht liege, Filme zu zensieren.⁶⁰

Trotz des negativen Bescheids trieben Zanuck und Johnson die Planung des Filmprojekts voran. Die vorgebrachten Bedenken und die Diskussion um Rommel als problematische Figur demonstrieren gerade das Marktwertpotenzial des Stoffes in der politischen Umbruchphase. Ihre frühen Bemühungen für eine bundesdeutsche Distribution veranschaulichen die transnationalen Strategien des Filmstudios und weisen darauf hin, wie essenziell (insbesondere) der westdeutsche Markt für sie war: Die Wahl fiel nicht zuletzt wegen ihrer Popularität im Ausland auf Youngs Biografie. Darüber hinaus konnten Teile des Films kostengünstiger in der BRD gedreht werden. Es zeigen sich hier finanzielle Überlegungen, die laut Deborah Shaw zentral sind für den transnationalen Modus von Pro-

57 Eisenhower zit. in von Schubert 1972, 82 f.

58 [o. A.] 1950a, o. S.

59 Auf die kritische Frage Kellermanns, warum man nicht einen wahren Widerstandshelden porträtierte, antwortete Johnson ehrlich, dass man die im Gegensatz zu Rommel nicht kenne.

60 Vgl. ebd.

duktion, Distribution und Aufführung.⁶¹ Bei den auf Gewinnmaximierung ausgerichteten Hollywoodstudios haben und hatten transnationale Faktoren einen großen Einfluss auf die Wahl und Darstellung ihrer Filmsujets. Was heute bei teuren Blockbustern vielleicht eine Selbstverständlichkeit sein mag, zeigte sich nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals als Notwendigkeit. Zu Beginn der 1950er-Jahre sagte Eric Johnston, Präsident der *Motion Picture Association of America*: «Up to the end of World War II the foreign market was regarded by some as a sort of ‹gravey› field. The war's end changed all that. The ‹gravey› became the life blood of an industry.»⁶² Die geschäftlichen Überlegungen hinter *THE DESERT FOX* machen deutlich, dass die amerikanische Filmindustrie nach dem Krieg auf den Auslandsmarkt angewiesen war und sie ihre Filme mitunter darauf ausrichtete.

Nicht zuletzt wegen der fehlenden materiellen Unterstützung durch die USA lässt das Drehbuch lange Passagen der Vorlage aus und verschiebt dadurch den Fokus in Richtung eines Charakterdramas. Youngs detaillierte Beschreibungen von Rommels Manövern konnten nicht in Form von aufwendigen Schlachtsequenzen in den Film aufgenommen werden.⁶³ Stattdessen dreht sich die Handlung hauptsächlich um Rommels Gewissenskonflikt als Soldat, die Abkehr von Hitler und seine angebliche Rolle im Widerstand. Also genau die Punkte, die Kellermann kritisch angemerkt hatte. Aufgrund der Vorbehalte von außen war Johnson bei der Zeichnung seines Protagonisten vorsichtig. Im engen Austausch mit Zanuck versuchte er, Rommel nicht zu eindeutig als Helden und ‹Good German› darzustellen. Weniger Wert auf die historischen Begebenheiten legend, ging es den beiden primär darum, einer dramaturgischen Konvention zu folgen: Rommel sollte zuerst seine Seele verkaufen, bevor er den eigenen Fehler erkennt und sich dann umso stärker von Hitler abwendet.⁶⁴

Gegen das Drehen einzelner Sequenzen in der BRD hatte das *Department of Defense* nichts einzuwenden.⁶⁵ *20th Century Fox* konnte dafür auf die Techniker des bereits fertiggestellten Films *DECISION BEFORE DAWN* zurückgreifen. Für die Hauptrolle waren zu Beginn die Hollywoodstars Kirk Douglas und Richard Widmark im Gespräch.⁶⁶ Beides Schauspieler, die in ihren Filmen zumeist den aufrichtigen und furcht-

61 Vgl. Shaw 2013, 52 f.

62 Johnson zit. in Segrave 1997, 141. Die *Motion Picture Association of America* ist die Vertretung der größten Hollywoodstudios (heute ist zum Beispiel auch der Streaminganbieter *Netflix* dabei) und stand schon damals im engen Austausch mit der US-Regierung.

63 Im Gegensatz dazu finden sich zum Beispiel in *SANDS OF IWO JIMA* und *BATTLEGROUND* gleich mehrere aufwendige Schlachtsequenzen, für die das Militär Statisten stellte.

64 Vgl. Major 2018, 5 f.

65 Vgl. [o. A.] 1950b, o. S.

66 Brady 1951a, 14.



24–25 James Mason als Verführer in *THE MAN IN GREY* (Leslie Arliss, GB 1943) und als Widerstandskämpfer in *ODD MAN OUT*.

losen Helden gaben. Am Ende fiel die Wahl jedoch auf James Mason (Abb. 24–25). Bekannt wurde der britische Schauspieler in seiner Heimat mit einer Reihe von Kostüm-Melodramen. Mit Carol Reeds *ODD MAN OUT* (GB 1947) hatte er dann als verfolgter Widerstandskämpfer einen internationalen Erfolg. Mason war aber primär ein Zugpferd für den britischen Markt, auf dem sich das Filmstudio hohe Einnahmen erhoffte. Daneben unterstrich die Wahl die Veränderungen gegenüber der literarischen Vorlage. Weniger dem Bild des makellosen Helden folgend, wie es bei Douglas oder Widmark der Fall gewesen wäre, schien Mason mit seiner Mischung aus Härte und Verletzlichkeit und seinem mitunter gequälten oder düsteren Blick passend zum Fokus des Films und dem tragischen Schicksal Rommels.

Zwischen Superman und tragischer Figur – Rommel als ‘Good German’

Bevor in *THE DESERT FOX* Rommels innerer Konflikt ins Zentrum rückt, zögert Hathaway zu Beginn des Films den ersten Auftritt seines Protagonisten hinaus und verklärt ihn beinahe als mythische Figur: Noch vor der Titelsequenz steigt die Handlung mit der einzig längeren Actionsequenz ein. Wie uns die Voiceover verrät, handelt es sich um eine geheime und sorgfältig geplante Mission der britischen Armee. Wir sehen, wie die Soldaten im Morgengrauen und in exakt einstudierten Abläufen unbemerkt von ihrem U-Boot an Land gelangen und den Angriff auf den strengbewachten Militärstützpunkt lancieren. Das deutsche Wachpersonal wird von der Attacke überrascht und schnell gelangen die Briten ins Innere des Gebäudes. Begleitet von zahlreichen Schusswechseln und Explosionen suchen sie dort vergeblich nach Rommel. Auf dem Rückzug von einer gegnerischen Kugel getroffen, muss einer der Soldaten zurückgelassen

werden. Mit seinen letzten Worten fragt er den über ihn gebeugten Wehrmachtssoldaten: «Did we get him?» Dieser schaut verächtlich auf ihn runter und antwortet in spöttischem Ton: «Are you serious Englishman.» In einer Art Vorgriff auf die Eröffnungssequenzen der JAMES BOND-Filme wird also gleich zu Beginn Spannung aufgebaut. Während in der BOND-Reihe aber jeweils der britische Agent seine unübertrefflichen Fähigkeiten demonstrieren darf, wird hier der abwesende Rommel als überlegener Kontrahent etabliert. Das Aussparen seines Namens und seine fehlende Präsenz – als Beweis seiner Superiorität – lassen die mythische Dimension seiner Figur bereits erahnen und steigern die Erwartungshaltung beim Publikum. Mit der Jagd nach dem Wüstenfuchs führt der Film den Krieg als Abenteuer ein und reduziert den Kampf gegen die Deutschen auf das künftige Duell mit einem übermächtigen Rommel.⁶⁷

Den hier anklingenden Respekt der Briten gegenüber dem Generalfeldmarschall spricht die nächste Sequenz explizit an und steigert ihn noch. Bedrohliche Marschmusik signalisiert den Wechsel an die Front. Ein britischer Offizier liest seinen Untergebenen einen eben eingetroffenen Befehl vor.⁶⁸ Das Hauptquartier gibt die Weisung raus, Rommel nicht zum Schreckgespenst der Truppe zu machen:

There exists real danger that our friend Rommel is becoming a kind of magician or bogey-man to our troops, who are talking far too much about him. He is by no means a superman, although he is undoubtedly very energetic and able. Even if he were a superman, it would still be highly undesirable that our men should credit him with supernatural powers. I wish you to dispel by all possible means the idea that Rommel represents something more than an ordinary German general.

Gefahr geht also nicht allein von seinen militärischen Attacken aus, das Hauptquartier sieht sich gar genötigt, vor dem Mythos des Wüstenfuchses zu warnen. Rommel hat offensichtlich eine solche Reputation erlangt, dass er die Moral der britischen Truppen untergräbt. Aus einer widersprüchlichen Haltung heraus paart sich im Brief die Warnung mit dem großen Respekt und der Bewunderung gegenüber «our friend Rommel». Selbstreflexiv thematisiert der Film hier, dass und wie er im Rückblick seine Heldenfigur konstruiert und ihren Mythos am Leben erhält. Doch am Ende

67 Die Sequenz findet sich nicht in Desmond Youngs literarischer Vorlage.

68 General Claude Auchinleck hatte eine solche Anweisung tatsächlich während des Krieges verfasst. Sie ist vollständig auch in Desmond Youngs Buch abgedruckt (vgl. Auchinleck zit. in Young 1950, 22). Auchinleck war während des Zweiten Weltkriegs neben Bernard Montgomery der bekannteste britische General in Afrika.

der Sequenz relativiert Hathaway diesen Mythos gleich wieder, wenn die Kamera auf dem Brief verharrt. Die einzige Stelle, die nicht laut vorgelesen wird und in der Einstellung nur zum Teil sichtbar ist, beinhaltet eine Anweisung an die ranghohen Militärs: Vor den einfachen Soldaten soll nicht immer von Rommel gesprochen werden, wenn eigentlich der Feind in Afrika gemeint sei.⁶⁹ Der Film nimmt damit vorweg, was gegen ihn und die literarische Vorlage vorgebracht werden könnte: den Vorwurf, den kriegerischen Konflikt auf den Kampf gegen Rommel zu reduzieren und damit den Gegner unkritisch zu überhöhen.

Dennoch wird Rommel in der Fortsetzung der Eröffnungssequenz weniger als klassischer Antagonist eingeführt denn als bewundernswerter Kontrahent. Der Film schlägt früh einen Ton an, der sich in der zeitgenössischen britischen Literatur und den späteren Filmen zum Zweiten Weltkrieg wiederfindet: Der Kampf gegen die deutsche Wehrmacht wird als *«Gentleman's Game»* dargestellt und der Konflikt dadurch auch ein Stück weit entpolitisiert. In diesem Aspekt zeigen sich die transnationalen Einflüsse von Youngs Vorlage auf die US-Produktion.⁷⁰ Mit seiner Tendenz zu einer im Grunde nostalgischen Sichtweise erinnert *THE DESERT FOX* an die fiktionale Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs in Großbritannien und weniger an die US-amerikanischen Filme oder Romane, die stärker den Schrecken des Krieges thematisieren oder die Armee als Institution kritisieren.⁷¹

Die dritte Sequenz präsentiert Rommel dann erstmals in Person und demonstriert auch gleich seine ehrenhafte Kriegsführung.⁷² Um dieses Bild zu etablieren, wird Desmond Young (sich selbst spielend) gezeigt, der als Kriegsgefangener von Rommels Fairness profitiert (und in diesem Moment auch als Erzähler des Films eingeführt wird): Ein Major der Wehrmacht fordert den soeben gefangen genommenen Young dazu auf, die restlichen britischen Truppen zum Aufgeben zu bewegen. Mit Verweis auf seine Rechte als Kriegsgefangener verweigert Young den Befehl. Gerade als der Major seine Stimme erheben will, wird er von einem Vorgesetzten außerhalb des Bildkaders zurückgepfiffen. Die Kamera folgt dem Major, und erstmals sehen wir im Hintergrund Rommel, erkennbar an seiner typischen Uniform mit Taktstock und schwarzem Ledermantel. Aus der

69 Im Original heißt es: «The important thing now is to see to it that we do not always talk of Rommel when we mean the enemy in Libya» (ebd.).

70 Deborah Shaw fasst dies unter der Kategorie «cultural exchange» (vgl. Shaw 2013, 56 f.).

71 Auf die Differenz zwischen britischen und amerikanischen Filmen – insbesondere in der Darstellung des deutschen Gegners – werde ich in den Kapiteln 2 und 3 genauer eingehen.

72 Jüngere Studien zur Wehrmacht widerlegen dieses Bild und betonen, dass im Afrika-Feldzug unter Rommel Kriegsverbrechen stattgefunden haben (vgl. Major 2018, 2).



26–29 Schrittweise nähert sich die Kamera in *THE DESERT FOX* dem Protagonisten.

Ferne ist das Gespräch zwischen ihm und seinem Untergebenen nicht zu verstehen. Zerknirscht kehrt der Soldat zurück und teilt Young mit, dass der Feldmarschall ihm recht gibt. Ungläubig wiederholt Young das Wort «Feldmarschall» und blickt in Rommels Richtung. Daraufhin setzt die Marschmusik wieder ein. Als Voiceover mit ehrfürchtiger Stimme nennt Young Rommels vollständigen Namen und beschreibt ihn nochmals ausführlich als legendären Wüstenfuchs.⁷³ Über mehrere Schnitte tastet sich die Kamera an den Generalfeldmarschall heran, bis sein Gesicht in einer Nahaufnahme zu sehen ist, einzig unterbrochen von einem kurzen Blickwechsel zwischen ihm und Young, an dessen Ende die beiden respektvoll salutieren (Abb. 26–29). Rommels grimmiger Blick gen Himmel und der abgehackte Gruß lassen den «militaristischen Deutschen» erahnen. Abschließend relativiert Young als Erzähler seine Charakterisierung, wenn er anmerkt, dass es sich bei Rommel selbstverständlich um den Feind handle. Bis zu diesem Moment hat der Film aber seine Bewunderung für den Gegner mehr als deutlich gemacht. Unerschrocken springt Rommel zum Schluss in seinen Wagen, auf zur nächsten Aufgabe.

73 Die Voiceover-Passagen, in denen Young als Erzähler figuriert, wurden in der englischen Version nicht von Young selbst gesprochen, sondern vom Schauspieler Michael Rennie.

Die Bilderfolge am Ende der Sequenz und der auffallende Salut zwischen den beiden Kontrahenten stehen sinnbildlich für die respektvolle Annäherung an den Protagonisten. Rommel wird dabei strikt aus der Perspektive der Briten vorgestellt. Ohne dass er anfänglich zu sehen ist, konstruiert der Film eine übermächtige Heldenfigur. Auch bei seinem ersten Auftritt bleibt er stumm. Ikonografisch werden mit seiner Uniform, der Gestik und Mimik die äußerlichen deutschen Stereotype aufgerufen, die sich mit Youngs anerkennenden Worten aus dem Off verbinden, sodass Rommel als starke, positive deutsche Militärfigur, ein ‚Good German‘, erscheint. Während Masons Spiel in den motorischen Bewegungen noch entfernt an Erich von Stroheim in *FIVE GRAVES TO CAIRO* (Billy Wilder, USA 1943) erinnert, markiert die Präsentation Rommels ansonsten einen klaren Bruch mit früheren Darstellungen des deutschen Soldaten in angloamerikanischen Filmen. Die offen ausgestellte Faszination und damit unkritische Nähe zur Figur macht den Bruch noch deutlicher: Der Film spielt lustvoll und selbstreflexiv mit dem Mythos des Wüstenfuchses und überhöht dabei seinen Protagonisten. Mit Young als Figur im Film und als Erzähler kommt eine subjektive Perspektive dazu. Diese gibt Authentizität vor und ist gleichzeitig ebenso von Nostalgie wie persönlicher Bewunderung für den Generalfeldmarschall geprägt.⁷⁴ Dieser Filmanfang zeigt Rommel somit nicht als problematische Figur. Ohne erkennbare Schwächen ist er vielmehr ein faszinierender Protagonist, der als historische Person eine Entpolitisierung erfährt.

Das eindimensionale Heldenbild verblasst im Verlauf des Films jedoch immer mehr. Mit der Thematisierung von Rommels Beziehung zu Hitler und seiner angeblichen Rolle im Widerstand erhält die Hauptfigur von *THE DESERT FOX* menschliche und damit ambivalenter Züge. Der Film gerät zur dialoglastigen Charakterstudie, die in Rommels Tod ihren dramatischen Höhepunkt findet. Indes wird nicht nur Rommel als historische Figur verhandelt, sondern ganz allgemein die Tradition der Wehrmacht und ein neues Soldatenbild – vor dem Hintergrund der bundesdeutschen Wiederbewaffnungsdebatte. Der Wandel zum menschlichen Drama ist im Film durch eine doppelte Prolepse gekennzeichnet, in der Young erneut prominent die Rolle des Erzählers einnimmt und die weitere Narration authentifiziert: Begleitet von trauriger Musik springt die Handlung nach der Vorstellung Rommels zwei Jahre in die Zukunft und zeigt den Grabstein des Generalfeldmarschalls (Abb. 30). Mit ernster Stimme hält Young aus dem Off fest, dass Rommel nicht auf dem Schlachtfeld gestorben ist, wie es die Propagandalüge der Nazis behauptet. Durch die Vorwegnahme

74 Diese Bewunderung ist auch in der Biografie deutlich erkennbar (vgl. Young 1950).



30–31 Der Grabstein Erwin Rommels und Desmond Young im Gespräch mit seiner Witwe und Sohn Manfred.

seines tragischen Schicksals erhält der Film einen dramatischen Unterton. Die nächste Überblendung markiert die zweite Prolepse, mit der wir nun ins Nachkriegsdeutschland springen. Young ist wieder selbst zu sehen. Eine Montagesequenz zeigt, wie er Archive besucht und sich mit der Familie Rommel, ehemaligen Weggefährten und Gegnern des Generalfeldmarschalls trifft (Abb. 31). Zum Abschluss bekräftigt er in der Voiceover: «What now follows is the true story of Erwin Rommel.»

Indem die Sequenz uns die Entstehung des Buches und indirekt auch des Films zeigt, wird das selbstreflexive Moment auf einer metanarrativen Ebene verstärkt spürbar. Damit geht ein Wechsel im Ton einher: Faszination und Bewunderung für Rommel sind nun nicht mehr primär ein Spiel mit seinem Mythos als übermächtigem Wüstenfuchs, sondern der Film gibt vor, eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der historischen Figur zu sein. Diese Rahmung der Geschichte bietet dem Publikum eine Leseanleitung an. Youngs narrative Ich-Perspektive und seine Spurensuche in der Diegese authentifizieren das nun Folgende, das als Wahrheit über Erwin Rommel aufgefasst werden soll. Der Film kündigt mit der Voiceover und dem Grabstein bereits das menschliche Drama an, das den Fokus im weiteren Verlauf auf die Charakterstudie verschiebt, die die Oberhand über die Abenteuergeschichte gewinnt.

Mit der Aufdeckung der Umstände seines Todes spricht THE DESERT Fox für die damalige Zeit kontroverse Themen an. Getreu nach Youngs Vorlage behauptet der Film, dass Rommel die Attentäter vom 20. Juli aktiv unterstützte, und erklärt damit auch seinen erzwungenen Selbstmord.⁷⁵ Insbesondere in der BRD war damals jedoch die Rolle des deutschen

75 Zwar ist bis heute Rommels Rolle im deutschen Widerstand nicht restlos geklärt. Wie der Historiker Peter Lieb aber festhält, war Rommel «mehr als nur ein reiner Sympathisant», und man muss ihm «einen festen Platz im militärischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus zugestehen» (Lieb 2013, 343).

Widerstands höchst umstritten und führte in der Wiederbewaffnungsdebatte zu hitzigen Diskussionen. In der Frühphase der BRD bewerteten gerade einmal 40 Prozent der befragten Bundesdeutschen das Hitler-Attentat positiv.⁷⁶ Vor diesem Hintergrund erhält der Film eine explizit politische Dimension, wenn er den in der BRD populärsten General in enger Verbindung zum Widerstand zeigt.⁷⁷ Es geht dabei nicht allein um die Verhandlung der historischen Figur Rommels, sondern um die Geschichte der Wehrmacht im Allgemeinen. Die Hervorhebung des 20. Juli 1944 ging in Deutschland immer mit der kritischen Frage nach der individuellen Verantwortung des Einzelnen in einem autoritären Staat einher. Wie der Historiker Norbert Frei festhält, trifft dies besonders auf die Millionen von Veteranen zu,

die ihrem Eid auf den ‚Führer‘ bis zuletzt Folge geleistet hatten: Für sie warf ein dem anti-nationalsozialistischen Gründungskonsens der neuen Demokratie entsprechender Umgang mit dem Vermächtnis des militärischen Widerstands unweigerlich die – dramatische – Frage nach dem Sinn und der Anerkennung ihres Kriegseinsatzes auf.⁷⁸

Frei vertritt weiter, dass es sich dabei nicht ausschließlich um ein «individualbiografisches Problem» handelte, sondern dass dies im Kontext der frühen 1950er-Jahre ein politisches Thema war.⁷⁹ Die Bewertung des 20. Juli 1944 stellte die heiklen Fragen, wie mit dem Erbe der Wehrmacht umzugehen sei und was für ein neues Soldatenbild man sich für die zukünftige deutsche Armee denken könnte.

Der Film nähert sich seinem brisanten Thema im weiteren Verlauf sehr vorsichtig, indem er das Handeln des Protagonisten psychologisiert: Rommels Beteiligung am Widerstand entspringt einem inneren Konflikt und ist das Resultat eines langwierigen Prozesses, an dessen Ende er sich zu einer einzigen, moralisch richtigen Entscheidung gezwungen sieht. Dabei geht es um sein Selbstverständnis als Soldat und um den Treueschwur, den er (wie alle Angehörigen der Wehrmacht) gegenüber dem Führer ablegte. Mit der Abkehr von einer bedingungslosen Hörigkeit passt sich die Figur Rommels tendenziell einem neuen Soldatenbild an, dem ‚Staatsbürger in Uniform‘, wie es in der «Himmeroder Denkschrift»

76 Vgl. Reichel 2004, 39.

77 Laut Bärbel Westermann votierten 1952 bei einer Meinungsumfrage 62 Prozent für Rommel als fähigsten General im vergangenen Krieg. Darauf folgte Eduard Dietl mit nur 4 Prozent (vgl. Westermann 1990, 51).

78 Frei 2009, 145.

79 Ebd.

von 1950 gefordert wird.⁸⁰ Vor dem Hintergrund der Wiederbewaffnungsdebatte und der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit ist die Darstellung von Rommels persönlichem Konflikt als eine komplexe Aushandlung zu sehen, in der gleichzeitig das Erbe der Wehrmacht verteidigt und ein neues Soldatenbild zur Diskussion gestellt wird. Während die literarische Vorlage bis zum Finale den Mythos des starken Wüstenfuchses hochhält, kratzt Hathaways Film bereits früh an diesem ungetrübten Bild, indem er den Protagonisten als von Zweifeln geplagten Soldaten zeigt.⁸¹ Wie der Filmwissenschaftler Hans J. Wulff ausführt, formt sich in *THE DESERT FOX* ein Muster, dass sich auch in den späteren Filmen über Rommel wiederfindet: Die Beziehung zu den Offizieren vom 20. Juli wird als «Tugend-drama einer Figur» erzählt, «[auf]gespannt zwischen der durch den Eid besiegelten soldatischen Pflicht und dem Einsehen [der] Sinnlosigkeit des Weiterkämpfens und Sterbens der Untergebenen.»⁸² Ganz allgemein etabliert der Film damit den «Good German» nicht allein als positive und starke, letztlich aber gebrochene Heldenfigur, sondern als Protagonist mit menschlichen Zügen, über den – je nach Film mehr oder weniger deutlich – Aspekte der NS-Vergangenheit aufgearbeitet werden. Wenn sich zu Beginn von *THE DESERT FOX* stärker eine britische (und nostalgische) Sicht auf den vergangenen Krieg zeigt, rückt nun vermehrt die amerikanische Haltung ins Zentrum, die die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit als Prozess betrachtet, der zu einem «demokratisierten» Deutschen führen soll.

Rommels inneren Konflikt veranschaulicht der Film über dessen Haltung zu Hitler. Hier kommt die klassische Plotstruktur ins Spiel, die Nunally Johnson für sein Drehbuch wählte: Rommel steht anfänglich blind hinter Hitler, bis er allmählich seinen Fehler erkennt und sich dann umso dezidierter vom Führer abwendet. Da es dabei ausschließlich um Hitlers verheerende Entscheidungen an der Front geht, ist die Auseinandersetzung auf den militärischen Kontext beschränkt und spart die NS-Verbrechen komplett aus. In diesem Sinne bleibt Rommel im Grunde eine militärische Figur. Seine Sympathien für den Nationalsozialismus verschweigt der Film und problematisiert seine Figur nicht weiter.⁸³

Nachdem am Anfang der Protagonist als gewiefter und überlegener Wüstenfuchs eingeführt wurde, ändert sich mit dem Wechsel zur Charakterstudie die allgemeine Situation in Afrika. Eine längere Sequenz mit

80 Vgl. Kapczynski 2010, 17.

81 Vgl. Wulff 2018, 148.

82 Ebd.

83 Vgl. Westermann 1990, 52.

Found-Footage-Aufnahmen vom Kriegsgeschehen und der begleitende Kommentar unterstreichen, dass sich die Lage an der Front zugunsten der Briten und ihres Befehlshabers General Montgomery verschoben hat. Für Hans J. Wulff dienen die historischen Filmdokumente hier als Beleg «eines abstrakten ‹Es ist gewesen!›» und setzen so die Authentifizierungsstrategie der vorherigen Sequenzen fort.⁸⁴ Darüber hinaus verdeutlichen die Archivbilder den Duellcharakter des Krieges und die Perspektive der Alliierten. Die Aufnahmen stammen aus dem britischen Propagandafilm *DESERT VICTORY* (Roy Boulting / David MacDonald, GB 1943). Anstatt dass wir die verzweifelt kämpfenden deutschen Truppen sehen, bedient der Film hier mit spektakulären Einstellungen die Nostalgie des britischen Triumphes. Ähnlich wird später mittels Found Footage die erfolgreiche Invasion der Alliierten in der Normandie gezeigt. Obwohl im Verlauf der Handlung das menschliche Schicksal von Rommel ins Zentrum rückt, zollt der US-Film dadurch den britischen Leistungen Respekt. Dies wird auch in den Worten Youngs über Montgomery deutlich. Zu den Bildern der voranschreitenden Truppen der *Royal Army* sagt der Erzähler: «But there was now another fox in the desert. An even craftier one perhaps.» Und auch Rommel erwähnt in seinen strategischen Überlegungen wiederholt den britischen General. Mit der Zuspitzung des Kriegsgeschehens auf das Duell zwischen Rommel und Montgomery kommt einerseits eine neue mythische Dimension ins Spiel, der Kampf der beiden Titanen, andererseits hält der Film das Bild des ‹Gentleman's Game› am Leben und damit den damals vor allem in Großbritannien populären Blick auf den vergangenen Krieg.

Die Demonstration der britischen Stärke verweist gleichzeitig auf Rommels ausweglose Situation und damit auf sein Dilemma. Wie die erste längere Sequenz mit ihm vor Augen führt, ist nicht er für die kritische Situation verantwortlich, sondern allein Hitler: Nervös wandert der vom Krieg gezeichnete Rommel im Bunker hin und her, während er auf einen Anruf wartet. Er hofft auf Verstärkung oder die Erlaubnis zum Rückzug. Endlich kommt die Nachricht des Führers aus Berlin. Mit Entsetzen blickt der Generalfeldmarschall auf den Befehl und wendet sich dann von der Kamera ab. Einer seiner Untergebenen liest vor: «There is to be no retreat. Not so much as one millimeter. It must be victory or death.» Rommel ist fassungslos und will nicht glauben, dass der Befehl von Hitler kam. Wütend spricht er von Ganoven, Mördern und Kindersoldaten, die Hitler beeinflussen würden. Selbst als die Anordnung wiederholt wird, weigert sich Rommel, Hitler als Verrückten zu bezeichnen. Unentschlossen zwischen seinem Befehlsgehorsam und der Sorge um seine Männer

84 Wulff 2018, 153.



32–33 Bei Rommel kommen langsam Zweifel am Führer auf.

reißt er schließlich das Papier in Stücke. Begleitet von dramatischer Musik stürmt er aus dem Bunker und schaut sorgenvoll in Richtung der Schlachtgeräusche (Abb. 32–33). Seine folgende Missachtung des Befehls lässt sich in dieser Situation noch durch seine Überzeugung erklären, «dass diese Anordnung nicht von Hitler stammt, sondern von seinen Beratern».⁸⁵ Der dramatische und ästhetisch stilisierte Schlusspunkt der Szene kündigt aber bereits die einsetzenden Zweifel gegenüber dem Führer an.

Rommels endgültige Abkehr von Hitler kommt mit dem Wechsel des Schauplatzes an die Westfront: In der Normandie muss er feststellen, dass der Atlantikwall einem Angriff nicht standhalten wird. In einem Gespräch unter vier Augen erklärt ihm der Oberbefehlshaber West, Generalfeldmarschall von Rundstedt (Leo G. Carroll), dass Hitler nun das direkte Kommando übernommen hat und sie als Offiziere ohne Machtbefugnisse seien. Während Rommel die neuen Umstände nicht wahrhaben will, spricht von Rundstedt abschätzig vom «bohemian corporal» und hat sich bereits vom Führer distanziert.⁸⁶ Zum endgültigen Bruch der beiden mit Hitler kommt es dann nach der Invasion der Alliierten in der Normandie. Desillusioniert über Hitlers Handeln wird von Rundstedts Kritik noch schärfer: «From the moment the bohemian corporal promoted himself to the supreme command of our forces, the German army has been the victim of a unique situation. Not only too many of the enemy but one too many German.» Durch von Rundstedts Worte bestärkt und sich in Sicherheit wiegend, spricht Rommel erstmals das geplante Attentat auf Hitler an. Wie er zu erklären versucht, weist die aktuelle Entwicklung immer klarer darauf hin, dass es nur noch einen Ausweg gibt. Von Rundstedt blockt sofort ab. Er ist zwar nicht gegen den Plan, erachtet sich selbst aber als zu alt, um dabei noch eine aktive Rolle einzunehmen. Bevor er den Raum verlässt (und aus dem Film

85 Westermann 1990, 60.

86 «Bohemian corporal» spricht auf Hitlers unbedeutende Militärkarriere im Ersten Weltkrieg an.

verschwindet), äußert von Rundstedt seine Abneigung gegenüber Hitler indes noch einmal überdeutlich: Am Telefon wirft er dem hier als getreuer Vasall dargestellten Wilhelm Keitel (John Hoyt) die verbrieften Worte «make peace you idiot!» an den Kopf.⁸⁷ Dann verabschiedet er sich vom erstaunten Rommel und wünscht den Attentätern sarkastisch viel Glück.

In einer freien Interpretation der Geschichte werden die beiden Generalfeldmarschälle hier als integrale Soldaten dargestellt.⁸⁸ Sie wenden sich vom Hitler-Regime ab, als sie die Befehle des Führers nicht mehr mit ihrer Verantwortung als Offiziere vereinbaren können. Insbesondere von Rundstedts Rolle ist jedoch unter Historiker:innen umstritten. Nach dem 20. Juli war er Teil des Militärtribunals, das die Verschwörer verfolgte, und mit seiner patriotischen Rede an Rommels Beerdigung trug er auch zur NS-Propagandainszenierung bei. Die Basis für dieses wohlwollende Porträt der Figur im Film wurde bereits in der Drehbuchphase gelegt: Die Filmverantwortlichen holten sich bei von Rundstedt das Einverständnis und versicherten ihm, dass die Wehrmacht ehrenvoll dargestellt und deutlich von Hitler und dem Nazi-Regime abgegrenzt würde.⁸⁹ Wie Bärbel Westermann festhält, dienen die zwei Sequenzen in erster Linie der Verteidigung der Wehrmacht und ihrer Anführer:

Der Film entlastet das Offizierskorps der Wehrmacht von dem Vorwurf, mit den Nationalsozialisten kollaboriert zu haben. [...] Aufgrund ihrer neutralen Haltung sind die Offiziere nicht für die politischen Machenschaften der Nationalsozialisten zur Verantwortung heranzuziehen. Auch für den Verlust [sic!] des Zweiten Weltkrieges kann man ihnen nicht die Schuld zuweisen, denn es waren in erster Linie Hitlers Fehlentscheidungen, die diese Situation herbeiführten.⁹⁰

Als «neutrale» Akteure beschäftigen sich Rommel und von Rundstedt in ihrem Verständnis als Soldaten einzig mit der militärischen Strategie. Aus dieser Warte ist ihre späte Abkehr von Hitler – als die Niederlage bereits

87 In der deutschen Synchronisation sagt er «Macht Frieden, ihr Idioten!» Wilhelm Keitel war von 1938 bis 1945 Chef des Oberkommandos der Wehrmacht und wurde im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher zum Tode verurteilt. Mit dem dramaturgischen Abgang von Rundstedts verschweigt der Film allerdings, dass der Generalfeldmarschall zwar kurz nach dem verbalen Ausbruch von seinem Posten entbunden wurde, ab September 1944 aber bereits wieder Oberbefehlshaber West war und die letzte große Offensive der deutschen Armee in der Ardennenschlacht anführte.

88 In seiner historischen Aufarbeitung der letzten zwei Kriegsjahre betont Ian Kershaw die wichtige Rolle der deutschen Generäle, die Hitlers Kurs bedingungslos stützten und zu einem großen Teil also keineswegs apolitisch waren (vgl. Kershaw 2012, 264).

89 Vgl. Major 2018, 9.

90 Westermann 1990, 66 f.

feststeht – nicht verwerflich. Sie wenden sich von Hitler ab, da seine strategischen Befehle offensichtlich ins Verderben führen und das sinnlose Sterben eigener Soldaten zur Folge hat. Weil Hitler zur Gefahr für die eigenen Streitkräfte geworden ist, müssen sie ihren Treueschwur brechen. Gleichzeitig sucht *THE DESERT FOX* hier eine akzeptable Motivation für die in der BRD zur Entstehungszeit des Films umstrittenen Widerstandskämpfer. Es geht nicht um die explizite Abkehr von einer falschen Ideologie und deren verheerende Folgen: Dies hätte als indirekte Kritik an der Haltung eines Großteils der deutschen Bevölkerung vor und während des Krieges verstanden werden können, was nicht Ziel des Films war.

Im Gespräch mit seinem Offizierskollegen bekennt sich Rommel erstmals eindeutig zum Widerstand. Zu diesem Zeitpunkt hat sich der Wandel seiner Haltung aber bereits angedeutet und ist für das Publikum keine Überraschung mehr. Zwischen den beiden Begegnungen mit von Rundstedt und als Erklärung für sein späteres Handeln sehen wir Rommel in einer Schlüsselsequenz bei sich zu Hause. Es ist der Moment, in dem *THE DESERT FOX* Rommels inneren Konflikt am klarsten thematisiert. Der Dialog rückt hier nochmals stärker ins Zentrum: Im Gespräch mit seinem Freund Karl Strölin, der für den Widerstand spricht,⁹¹ gerät Rommels Überzeugung des bedingungslos gehorsamen Soldaten ins Wanken. Fernab der Front geht es um Rommels persönliche Überzeugung und darum, wie er seine Rolle als Offizier auffasst. Während die Diskussion mit von Rundstedt vor allem die Rolle der Wehrmacht im Allgemeinen verhandelt, wagt es der Film hier, im privaten Rahmen und im Fokus auf das individuelle Schicksal ein neues Soldatenbild zu skizzieren, das als Anspielung auf die Debatte um die Wiederbewaffnung der BRD gelesen werden kann.

Ohne Umschweife kommt Karl Strölin nach der Begrüßung zum ernsthaften Grund seines Besuches. Den Raum inspizierend, fragt er seinen Gastgeber freiheraus, ob das Haus abgehört wird. Rommel realisiert, dass es sich nicht um einen Freundschaftsbesuch handelt, und erkundigt sich skeptisch nach dem Grund für die Besorgnis. Strölin setzt sich ihm gegenüber und spricht die «Hitler situation» an. Rommel entgegnet sofort entschieden: «If this is politics Strölin, I don't want to hear it!» Ab diesem Moment wandelt sich das Gespräch zum Streit, verdeutlicht durch die entgegengesetzte Positionierung der beiden Figuren im Raum und die Schuss-Gegenschuss-Montage (Abb. 34–37). Strölin fordert seinen Freund auf, endlich Stellung zu beziehen: «Had you rather see Germany

91 Karl Strölin ist ebenfalls eine historische Figur und war von 1933 bis 1945 Oberbürgermeister von Stuttgart.



34–37 Rommel wird von seinem Freund Karl Strölin in die Ecke gedrängt.

destroyed?» Rommel weicht weiter aus und bezeichnet die Verschwörung gegen Hitler als kommunistische Idee. Eine Steilvorlage, die Strölin gerne aufnimmt. Bekannte Mitglieder des Widerstands nennend, fragt er rhetorisch, ob diese alle Kommunisten seien. Staunend verneint Rommel, der nicht glauben kann, wen sein Gegenüber alles aufzählt. Wie Strölin mit eindringlichen Worten ausführt, geht es darum, in der Welt wieder als Menschen und nicht als Barbaren angesehen zu werden: «Whether we win or loose, we want to live again like decent people.» Zunehmend in die Enge gedrängt, steht Rommel auf und wiederholt das gleiche Argument: Was in Berlin passiere, gehe ihn nichts an. Er sei Soldat und kein Politiker. Rommel läuft währenddessen nervös durchs Zimmer. Sein Blick verrät die zunehmende Verunsicherung. Eine Untersicht lässt ihn in diesem Moment noch dramatischer erscheinen und demontiert die eigentliche Stärke der Figur, die sich der zweifelnde Protagonist gerade selbst nicht zutraut. Strölin spürt die Schwäche seines Gegenübers und hakt nach. Wissend um den wunden Punkt seines Freundes, beschreibt er Hitler sarkastisch als begnadeten Militärstrategen, dem Rommel doch so viel zu verdanken habe. Nun ebenfalls stehend, zählt er Hitlers fatale Entscheidungen auf, darunter auch seinen Befehl während des Afrikafeldzugs. Vergeblich versucht Rommel, Strölin dabei zu unterbrechen. Dann kommt es zum ent-

scheidenden Wortgefecht zwischen den beiden. Als Strölin seinem Gegenüber Feigheit vorwirft, entgegnet dieser wütend:

Surely, you're naive enough to think that a soldier must approve every detail of his government, before he can fight for it. What army could exist like that, with every man in it free to decide what he will or won't do. The truth is that a soldier has but one function in life. One lone excuse for existence, and that is to carry out the order of his superiors. The rest including government is politics. And if I must remind you again, I'm a soldier not a politician.

Konfrontiert mit der Unbeirrbarkeit seines Freundes erhebt nun auch Strölin seine Stimme und wird im Ton schärfer:

Stop hiding behind that bloody uniform of yours. What do I care about your philosophy of a soldier. Only means to me that you are terrified and hiding under a lot of rubbish about the functions of a robot. [...] But what I can't understand is this chickenhearted willingness to go marching right down to hell with a beast you loath and despise. Where is all that sense and courage you have in the field? Haven't you any of it here?

Von den Worten sichtlich getroffen, kehrt Rommel ihm den Rücken zu und fordert ihn auf zu gehen. Strölin bringt als letzten Trumpf die Familie ins Spiel. Rommels Frau habe ihm bereits erzählt, wie er wirklich über den Führer denke. Überrascht dreht sich Rommel wieder um, unfähig etwas zu entgegnen. Durch Strölins Vorwurf, unaufrichtig und mutlos zu sein, in seiner Soldatenehre getroffen, zeigt die Kamera ihn zum Schluss sprachlos.

Rommel bringt es nicht fertig, vor seinem Freund offen mit Hitler zu brechen. Sein hilfloses Gesicht am Ende demonstriert erneut das innere Ringen. Insbesondere Strölins Bemerkungen zur Familie und zu Hitlers militärischen Fehlentscheidungen verfehlen ihre Wirkung indes nicht. So unmissverständlich wie sonst nie zeigt der Film hier einen von Zweifeln geplagten Protagonisten und damit auch einen Menschen mit Schwächen. An dieser Stelle erhält die Figur des «Good German» eine zusätzliche Facette: Rommel ist nicht mehr einfach der positive Held, sondern vor allem auch das leidende Opfer. Im privaten Umfeld wird er vom Wüstenfuchs zum ratlosen Familienvater. An der Front bekannt für seine schnellen und mutigen Entscheidungen, ist er nun gefangen zwischen seinen Verpflichtungen als Soldat und seinem moralischen Gewissen. Im Moment des Zweifels erscheint selbst für einen berühmten General der

Nationalsozialismus wie ein übermächtiges Schicksal.⁹² Ein Schicksal, dessen Ausgang dem Publikum spätestens seit der Prolepse zu Beginn bekannt ist. Hier fügt sich der Protagonist in das zur Entstehungszeit in der BRD populäre Selbstbild ein, in dem sich die bundesdeutsche Bevölkerung primär in der Rolle von handlungsunfähigen Opfern des Nationalsozialismus betrachtete.

Selbst in dieser dramatischen Schlüsselszene bleibt der Einsatz der filmischen Mittel zurückhaltend. Das dokumentarisch anmutende Schwarz-Weiß-Bild wird durch die ruhige Kameraführung und den sparsamen Einsatz der Filmmusik unterstützt. Waren zu Beginn und bei der Etablierung des Rommel-Mythos die filmischen Parameter noch auffälliger, scheint ihr subtiler Einsatz hier die proklamierte Authentizität zu unterstreichen und nicht das Risiko eingehen zu wollen, die Ernsthaftigkeit des Gezeigten durch zusätzliche Dramatik zu untergraben. Dazu passt Masons zurückhaltendes Spiel, das hinter dem harten Kern nur in kurzen Momenten die tragische Zerrissenheit seiner Figur erkennen lässt: Seine Bewegungen sind stets kontrolliert und seine Mimik ernst und entschlossen. Einzig im gequälten Ausdruck seiner Augenpartie und in privaten Episoden erahnt man die Gefühlslast der Figur. In der widersprüchlichen Mischung aus soldatischer Härte und Verletzlichkeit des Protagonisten erinnert Mason an spätere bundesdeutsche Stars wie Curd Jürgens oder O. E. Hasse, die etwa mit *DES TEUFELS GENERAL* respektive *CANARIS* das Bild des Wehrmachtsoffiziers in den bundesdeutschen Kriegsfilmern prägten.⁹³ *THE DESERT FOX* kann mit seiner Ästhetik und seiner Figurenkonzeption als Vorläufer dieser Filme gesehen werden: Er lässt die gebrochenen männlichen Soldatenfiguren erahnen, die das westdeutsche Kino kurz darauf dominieren und die im Zeichen der Wiederbewaffnung den schwierigen Umgang mit der NS-Vergangenheit verhandeln.⁹⁴

Die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit in *THE DESERT FOX* verharrt in der Szene jedoch nicht im Opferdiskurs: Die Aussagen von Karl Strölin können als Kommentar auf die Wiederbewaffnungsdebatte und die neue Rolle der BRD in den 1950er-Jahren gelesen werden. Wenn Strölin sagt, dass man nach der Niederlage nicht als Barbaren, sondern als anständige Menschen angesehen werden möchte, spricht er direkt das Bedürfnis im Nachkriegsdeutschland an, wieder ein respektierter Partner für die Westmächte zu sein. Gleichzeitig steht Rommels Freund aus der angloamerikanischen Warte für die demokratischen Werte, die die

92 Vgl. Westermann 1990, 65.

93 So betont etwa Anne-Marie Scholz die starken Parallelen zwischen den Protagonisten in *THE DESERT FOX* und *DES TEUFELS GENERAL* (vgl. 2008, 242).

94 Vgl. Carter 2007; Kapczynski 2007.

Alliierten in der bundesdeutschen Gesellschaft fest verankert sehen wollten und als Grundvoraussetzung für die Gründung einer neuen Armee betrachteten. Wie der Historiker Brian C. Etheridge erklärt, war es ein dominierendes Narrativ der amerikanischen Propaganda, die Deutschen als überzeugte Demokraten darzustellen, die geschlossen an der (tatsächlichen) Front gegen den Kommunismus stehen.⁹⁵ In diesem Verständnis ist gerade nicht der Widerstand kommunistisch, sondern die blinde Gefolgschaft in einem autoritären Staat. Im Moment von Rommels Schwäche ist Strölin die starke Figur. Als weiterer ›Good German‹ ist er die moralische Instanz im Film, die einerseits dem Widerstand während der NS-Zeit Respekt zollt, andererseits ein aufgeklärtes und entnazifiziertes Nachkriegsdeutschland verkörpert. Mit seiner Aufforderung an Rommel, sich nicht hinter der Soldatenrolle zu verstecken, spricht er indirekt den ›Staatsbürger in Uniform‹ an. Der «Himmeroder Denkschrift» folgend, sollte dieser die Leitfigur der neuen Bundeswehr sein, ein Soldat, von dem eben nicht blinder Gehorsam gefordert wird, sondern der «aus innerer Überzeugung die demokratische Staats- und Lebensform» bejaht.⁹⁶ So deutlich Strölin hier als moralisch integre Persönlichkeit gezeichnet wird, so offen und letztlich ambivalent bleibt das Porträt Rommels. Der Film wagt es nicht, den Generalfeldmarschall als politischen Kämpfer zu zeigen, sondern weicht in diesem Moment auf das Bild des zweifelnden Opfers aus. Widersprüchlich ist seine Figur am Ende, da er sich doch dazu entschließt, den Widerstand zu unterstützen. Dieser Wandel ist indes nicht direkt durch seine Überzeugung als Staatsbürger motiviert. Der Film nimmt hier den Umweg über die Familie und das Militär: Während er im privaten Rahmen seine Zweifel zeigt, ist es schließlich seine militärische Rolle, die ihn zum schwerwiegenden Entscheid bewegt.

Bevor er wieder an die Front zurückmuss, gibt es einen kurzen intimen Moment mit seiner Frau, in dem er sich öffnen kann und seine Ratlosigkeit nochmals zutage tritt (Abb. 38–39). Ihr gegenüber äußert er Zweifel an Strölin's Plan: Egal, wie er darüber denke und was er für richtig halte, am Ende laufe dieser auf Verrat hinaus. Als er seine Frau um Rat bittet, kann sie ihm auch keine Antwort geben. Die traditionelle Rolle der treuen und fürsorglichen Hausfrau verkörpernd, versucht sie ihn lediglich zu beruhigen: Wenn es so weit sei, werde er schon wissen, was zu tun ist.

Dieser entscheidende Augenblick folgt dann gleich mit der alliierten Invasion in der Normandie.⁹⁷ Als Reaktion darauf kann Rommel ein letz-

95 Etheridge 2008, 214.

96 Rautenberg/Wiggershaus 1977, 185.

97 Auch hier verwendet der Film wieder Propagandamaterial der Alliierten und lässt damit nochmals ihren Triumph über die deutschen Truppen aufleben.



38–39 Ein kurzer Moment der Innigkeit zwischen Rommel und seiner Frau.

tes Mal seine Entschlossenheit und Stärke als militärischer Führer zeigen. Im zweiten Gespräch mit von Rundstedt war ihm klar geworden, dass blinder Gehorsam keine Option mehr ist. Um aber erneut zu betonen, wie schwer ihm der ‹Verrat› fällt und dass er alle Optionen ausschöpft, zeigt Hathaway, wie er sich noch einmal mit Hitler (Luther Adler) trifft. Rückgrat beweisend, versucht er dem Führer die ausweglose Situation auseinanderzusetzen. Dieser aber zeigt sich in der kurzen Szene als tobender und wahnsinniger Machtmensch.⁹⁸ Wie die Voiceover am Ende erklärt, hat sich Rommel nun endgültig von Hitler abgewendet. Damit ist sein eigenes Schicksal besiegelt. Es folgt das gescheiterte Attentat vom 20. Juli.⁹⁹ In der ausführlichen Darstellung der Geschehnisse bedient der Film hier abermals die Spannungselemente der Eröffnungssequenz, bevor es zum dramatischen Ende kommt.

Für das Finale des Films sind wir wieder bei Rommel zu Hause. Reserviert empfängt er Hitlers Gesandtschaft. Als ihm der Todesbefehl des Führers mitgeteilt wird, entgegnet Rommel, er wolle sich zuerst vor einem Gericht öffentlich verteidigen. Obwohl das Urteil wegen Verrats feststeht, kann er es unter den gegebenen Umständen und aufgrund erpresster Zeugenaussagen nicht akzeptieren. Angesichts des offensichtlichen Unrechts scheint er für einen kurzen Moment die Rolle des politischen Kämpfers annehmen zu wollen. Erst auf den nachdrücklichen Hinweis, dass man in diesem Fall nicht für die Sicherheit seiner Witwe und seines Sohnes garantieren könne, lenkt Rommel ein. Während seine Frau die Tränen nur schwer zurückhalten kann, akzeptiert Rommel sein unaus-

98 Die Darstellung des Führers als wütender Irrer in *THE DESERT FOX* gibt es bis heute in Produktionen wie *DER UNTERGANG* (Oliver Hirschbiegel, D 2004) oder *INGLORIOUS BASTERDS* (Quentin Tarantino, USA 2009) in variiertes Form. Den Anfang machte Charles Chaplin mit *THE GREAT DICTATOR* (USA 1940).

99 *THE DESERT FOX* ist damit der erste Spielfilm, der Stauffenbergs Attentatsversuch inszeniert.

weichliches Schicksal mit Fassung. Er akzeptiert den erzwungenen Selbstmord und damit die Propagandalüge der Nazis, nach der er im Krieg gefallen sei. Von schwerer Musik begleitet verlässt er in seiner Uniform das Haus. Ein letztes Mal blickt er zurück zu seiner Frau, bevor er ins Auto steigt und davonfährt.¹⁰⁰

Am Ende vereint der Film in der Figur Rommels die unterschiedlichen Pole: Auf der einen Seite ist er das tragische Opfer, das sich zu spät auflehnt und dann dem NS-Regime hilflos ausgeliefert ist. Auf der anderen Seite bleibt er der respektierte Kriegsheld, der das Leben seiner Soldaten über das eigene stellt. An keiner Stelle im Film gibt Rommel indes Strölin recht oder erklärt das eigene Handeln als politisch motiviert. Er gesteht lediglich ein, dass er zu spät gehandelt hat. Damit bleibt seine Figur in der Schwebe und bedient unterschiedliche Bedürfnisse. In der BRD wäre wegen der kritischen Haltung gegenüber Widerstandskämpfern eine Darstellung Rommels als politische Figur wohl äußerst kontrovers diskutiert worden.¹⁰¹ Als liebender Familienvater und aufrechter Soldat taugt er hingegen zur positiven Figur, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt in angloamerikanischen und bundesdeutschen Filmen über den Zweiten Weltkrieg fehlte. Gleichzeitig deutet sich in seinem Handeln das neue Soldatenbild an, wie es Strölin im Film explizit fordert, wie es aber auch die bundesdeutsche Regierung und ebenso die Alliierten für die spätere Bundeswehr imaginierten. Wie Robert G. Moeller erläutert, sollte der ‹Staatsbürger in Uniform› ein starkes Verantwortungsbewusstsein für Familie, Freunde und Gemeinschaft haben.¹⁰² Mit seiner letzten Handlung erfüllt Rommel genau diese Vorgabe. Damit hält der Film das Bild einer ‹sauberen› Wehrmacht aufrecht, und Rommel kann als Soldat die preußischen Tugenden verkörpern. Als starke Figur, wie sie vor allem der Anfang evoziert, bedient er jedoch auch die Nostalgie der USA und vor allem von Großbritannien, also eine verklärende Sicht auf den Krieg, in dem ein ehrenhafter Gegner in einem fairen Kampf besiegt wurde.

In diesem Sinne spinnt *THE DESERT FOX* weiter an dem Mythos um Erwin Rommel und ersetzt lediglich die Propagandalüge der Nazis durch eine tragische Heldengeschichte, die die historische Figur in die 1950er-Jahre überführt. Die Revision des bisherigen Mythos wird durch die Rah-

100 Hier gibt es wiederum eine Parallele zu *CANARIS*: Beinahe identisch endet drei Jahre später Weidenmanns Film, der mit Wilhelm Canaris (O. E. Hasse) ebenfalls eine bekannte militärische Figur porträtiert, die mit dem Widerstand verbunden war und am Ende zum Tode verurteilt wurde.

101 In der BRD wurde die Wehrmacht rückblickend oft als unpolitische Organisation betrachtet, die auch deshalb nicht aktiv Stellung zur NS-Politik beziehen musste.

102 Vgl. Moeller 2006, 46.



40–41 Mit der letzten Einstellung wird dem Protagonisten noch einmal Respekt gezollt.

mung der Handlung unterstrichen. Wenn sich der Film eingangs respektvoll dem Mythos des Wüstenfuchses annähert und uns die Wahrheit über Rommel verspricht, bestätigt das Ende das neue Heldenbild und zollt Rommel ein letztes Mal Tribut: Über seinen Blick in die Ferne (er blickt dem davonfahrenden Auto nach) ist wieder Desmond Young als Erzähler zu hören, der die Gedanken des Generalfeldmarschalls kurz vor seinem Tod zu erraten versucht. Die Gegensätze der Figur zusammenfassend, fragt er, ob es bittere Gefühle der Reue seien, weil er zu spät handelte, oder ob er wohl an den Afrikafeldzug denke, der seinen weltweiten Ruhm begründete. Während er die Worte spricht, wird langsam auf Found Footage vom Krieg an der afrikanischen Front überblendet. Erneut das starke Heldenbild vom Anfang beschwörend, zählt Young Rommels militärische Triumphe auf. Am Ende sehen wir Rommel auf einem fahrenden Panzer in ikonischer Pose (Abb. 40–41). Der Eindruck der Stärke wird durch die pathetische Marschmusik akzentuiert. Für die finale Respektbekundung überlässt Young das Wort Winston Churchill.¹⁰³

[H]e deserves the salute which I made him in the house of common in January 1942. He also deserves our respect, because although a loyal German Soldier, he came to hate Hitler and all his works and took part in the conspiracy to rescue Germany, by displacing the maniac and tyrant. For this he paid the forfeit of his life. In the somber wars of modern democracy, there is little place for chivalry.

Dazu verschwindet Rommels Profil sinnbildlich hinter der untergehenden afrikanischen Sonne. Mit dem ehemaligen Premierminister, der die

103 Die Worte stammen aus Churchills Chronik zum Zweiten Weltkrieg (vgl. Churchill 1950, 176 f.). Wie auch Desmond Young ist Churchill in der Voiceover durch einen Schauspieler (Jack Moyles) besetzt.

Briten im Zweiten Weltkrieg erfolgreich anführte, bestätigt eine Autorität Rommel als ‚Good German‘, indem er auf seine Rolle als Militärstrategie und Widerstandskämpfer verweist.¹⁰⁴ In Churchills Lobgesang zeigt sich erneut die britische Nostalgie, in der sich auch eine politische Haltung manifestiert. Mit seinen letzten Worten evoziert er beinahe wehmütig den ritterlichen Kampf des letzten Krieges und fordert indirekt Figuren wie Rommel als Akteure im damaligen Ost-West-Konflikt. Die Haltung überrascht nicht, da Churchill sich bereits früh für eine bundesdeutsche Wiederbewaffnung aussprach und nach dem Krieg auch bereits den verurteilten Generalfeldmarschall Erich von Manstein öffentlich verteidigte. Der Film vermischt hier also abschließend die Nostalgie mit einem Kommentar auf die zeitgenössische Gegenwart. Letzteres wird noch dadurch verstärkt, dass nur wenige Wochen nach der Weltpremiere von *THE DESERT FOX* Churchill erneut Premierminister wurde.¹⁰⁵ In seinem Wahlkampf konnte er auf die Sehnsucht der britischen Bevölkerung nach vergangenen Triumphen und den Wunsch, eine führende Weltmacht zu bleiben, aufbauen.

Nachdem im und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die angloamerikanischen Filme zum Nationalsozialismus ihre deutschen Figuren meist als bösartige Gegner oder als Bedrohung dargestellt und sie mitunter auf Karikaturen reduziert hatten, steht *THE DESERT FOX* für einen Richtungswechsel und leitet den ‚Good German‘ als transnationales Phänomen ein. Erstmals in der Nachkriegszeit präsentierte eine US-Produktion einen deutschen Soldaten, der Stärke verkörpert und dabei auch Schwäche zeigen kann. So steckt der Film die Pole ab, zwischen denen sich die späteren Konzeptionen des ‚Good German‘ in den 1950er-Jahren bewegen. Dies trifft nicht allein auf die Produktionen aus den USA und Großbritannien zu, sondern auch auf jene der BRD. In dieser Deutlichkeit gab es bis zu dem Zeitpunkt keine bundesdeutsche Produktion mit positiven deutschen Soldatenfiguren. Mit Blick auf die späteren westdeutschen Kriegsfilmheft Jennifer Kapczynski hervor, wie ambivalent deren Soldatenfiguren zwischen der deutschen Kriegsschuld und der Wiederbelebung eines militärischen Heldenbildes navigieren und wie sich darin die schwierige Aus-

104 Mit Christopher Nolans *DUNKIRK* (USA/GB 2017) erinnert eine jüngere Produktion an das Ende von Hathaways Film. Die Produktion zeigt die wundersame Rettung der eingekesselten britischen Truppen in Dünkirchen, die ansonsten wehrlos den deutschen Truppen ausgeliefert gewesen wären. Einer der Protagonisten liest in der letzten Einstellung eine Rede Churchills vor, in der der Premierminister die Helden von Dünkirchen feiert und damit die Ereignisse für die Kriegspropaganda instrumentalisiert. Der Film erschien mitten in den Diskussionen um den EU-Austritt Großbritanniens und also wiederum in einer Zeit, in der das Land seine eigene Rolle in der Welt hinterfragte.

105 Am 26.10.1951 begann Churchills zweite Amtszeit als Premierminister.

einandersetzung mit der eigenen Vergangenheit spiegelt.¹⁰⁶ Das Finale von *THE DESERT FOX* veranschaulicht, dass Masons Rommel als Vorgänger dieser Protagonisten betrachtet werden kann und dass damit das schillernde Soldatenbild bereits früher im bundesdeutschen Diskurs auftaucht.

In der filmhistorischen Entwicklung der deutschen Soldatenfigur zeigt sich im transnationalen Bezugsrahmen, was Jörg Schweinitz als Wandel filmischer Stereotype beschreibt:¹⁰⁷ Im narrativen und ästhetischen Modus der Darstellung ist die Hauptfigur Erwin Rommel eine Transformation der früheren deutschen Soldatenfiguren in den angloamerikanischen und bundesdeutschen Propagandafilmen. In der Gestik und dem Auftritt finden sich noch Spuren des «militaristischen Deutschen», den besonders Erich von Stroheim in Filmen wie *FIVE GRAVES TO CAIRO* (Billy Wilder, USA 1943) spielte.¹⁰⁸ Der Aspekt wirkt jedoch nicht mehr als Karikatur, sondern wird nun als Zeichen der Stärke eingesetzt. Insgesamt ruft die Inszenierung Rommels in *THE DESERT FOX* die Ikonografie des Wüstenfuchses auf (besonders deutlich in der letzten Einstellung), wie sie in der deutschen Kriegspropaganda zu sehen war, welche den Generalfeldmarschall zur deutschen Symbolfigur machte.¹⁰⁹ Wenn Patrick Major vertritt, dass Rommel mit seiner Abenteuerlust und seinem Wagemut eher britische Stereotype verkörpere, trifft dies meines Erachtens nur zum Teil zu:¹¹⁰ Die von James Mason gespielte Figur bleibt in ihrem Auftreten und der filmischen Gestaltung immer auch als deutsche Figur mit preußischen Tugenden erkennbar. Mit ihren Zweifeln und dem schweren Schicksal entspricht sie zudem auf narrativer Ebene dem damals in der BRD dominanten Opferbild.¹¹¹ Die Charakteristika des «Evil Nazi», zu Kriegszeiten in Filmen wie *HITLER'S MADMAN* (Douglas Sirk, USA 1943) präsent, zeigen sich nun hingegen nur noch in kleinen Nebenrollen, wie der Adolf Hitlers und seines Vasallen Wilhelm Keitel. Im Kontrast zu deren Kurzauftritten treten Rommel und Strölin nochmals stärker als «Good German» hervor.

106 Vgl. Kapczynski 2007, 149 f.

107 Vgl. Schweinitz 2006, 50 ff. In der Einleitung diskutierte ich im Unterkapitel «Der «Good German» und der «Evil Nazi» als Figurenstereotype» die Ansätze zur filmischen Figur von Jörg Schweinitz, Jens Eder und Tobias Ebbrecht und zeigte, inwiefern sie für mein Thema relevant sind.

108 Eine ähnliche Rolle spielt von Stroheim bereits in Jean Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* (F 1937).

109 Hans J. Wulff zeigt, wie *THE DESERT FOX* die deutsche Propagandainszenierung aufnimmt: «Seine Auftritte mit und auf Panzern, [...] der heldische Blick in die Weite der Wüste wurden lesbar als Bilder eines Mannes, der ganz in seinem Auftrag aufging. Konsequenterweise durchgeführte Untersichtsaufnahmen vervollständigen sein neues Rollenfach als «Mustergeneral»» (2018, 150).

110 Vgl. Major 2008, 524.

111 Vgl. Moeller 2006.

Dieser Wandel des deutschen Soldatenbildes im Film betrifft neben dem narrativen und ästhetischen Modus auch die sozialpsychologische Ebene der Figurenstereotype und lässt sich im Zusammenspiel der Aspekte festmachen.¹¹² Wie Schweinitz schreibt, überlagern sich die beiden Konzepte häufig.¹¹³ Im Produktionsprozess und im fertigen Film zeigt sich, dass der Protagonist aus *THE DESERT FOX* «eng mit der alltäglichen Vorstellungen- und Wertewelt verbunden ist».¹¹⁴ Aus einer transnationalen Perspektive sind Überschneidungen mit politischen Entwicklungen zur Zeit des Kalten Krieges auszumachen, da die Figur gewisse Wunschvorstellungen, aber auch Befürchtungen bedient. In dieser Hinsicht ist die Filmfigur mit Jens Eder als «Symptom» und «Symbol» zu verstehen: «Symptom» in dem Sinne, «dass sie als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität aufgefasst werden kann», und «Symbol», weil zu erkennen ist, wofür die Figur steht und welche indirekten Bedeutungen sie vermittelt.¹¹⁵ In seiner Entstehungszeit verhandelt der Film über seinen Protagonisten die nationalsozialistische Vergangenheit und propagiert eine «saubere» Wehrmacht und ein neues Soldatenbild angesichts der anstehenden Wiederbewaffnung der BRD.

Obwohl *THE DESERT FOX* am Anfang der Etablierung des «Good German» in der Nachkriegszeit steht, wird hier bereits ersichtlich, wie sich das Figurenstereotyp mit außerfilmischen Annahmen und Diskursen verbindet.¹¹⁶ Die Schwierigkeiten bei der Entstehung des Films offenbaren, dass *THE DESERT FOX* aktiv zu den laufenden Debatten beitrug und je nach Perspektive und Interessen auf Zustimmung oder Ablehnung traf. Wie auch Tobias Ebbrecht erklärt, verdichten die deutschen Figuren in Filmen über den Zweiten Weltkrieg Geschichtsbilder ihrer Entstehungszeit und machen konkrete Annahmen über Täter und Opfer.¹¹⁷ Dies tut Hathaways Film, indem er mit seinem Protagonisten den anständigen deutschen Soldaten rehabilitiert und ihm gleichzeitig die Rolle als Märtyrer zugesteht. An diesem neuen Bild lässt sich die politische Dimension von *THE DESERT FOX* am direktesten ablesen, denn er zeigt, dass der Wandel des Figurenstereotyps in seiner Entstehungszeit für Kontroversen sorgte.

Diese politische Dimension tritt noch klarer hervor, wenn man sich aus einer transnationalen Perspektive den Distributions- und Rezeptionskontext des Films genauer anschaut, also nach Shaw die «transnational

112 Vgl. Schweinitz 2006, 44 ff.

113 Vgl. ebd., 50.

114 Ebd.

115 Eder 2008, 124.

116 Vgl. Ebbrecht 2011, 247.

117 Vgl. ebd.

modes of [...] distribution and exhibition» sowie die «transnational viewing practices». ¹¹⁸ Darin ist zu erkennen, dass *THE DESERT FOX* zur damaligen Zeit ein mediales Ereignis war und in der breiten Öffentlichkeit auch als politischer Kommentar verstanden wurde. Auch hier kommen wie schon in der Produktionsphase deutlich die «public diplomacy» und die divergierenden Interessen der US-Regierung sowie des Filmstudios zum Tragen.

Rommel in London – Die Weltpremiere von THE DESERT FOX

Nach Abschluss der Dreharbeiten hatte Rommel als «Good German» nichts an politischer Brisanz verloren. Gegen Ende des Jahres 1951 befand sich der Kalte Krieg endgültig in der heißen Phase. In den USA ging das Komitee für unamerikanische Umtriebe unter der Leitung des Senators Joseph McCarthy aggressiv auf Kommunistenjagd, und der Koreakrieg stellte sich als blutiger und bei der US-Bevölkerung unpopulärer Stellvertreterkrieg heraus. ¹¹⁹ In diesem Kontext nahm in der BRD die Diskussion um die Wiederbewaffnung weiter Fahrt auf, während sich in Großbritannien ein knapper Wahlkampf abspielte, aus dem schließlich die Konservative Partei mit Winston Churchill als Sieger hervorging.

In diesem aufgeheizten Klima wählte die Produktionsfirma London als Ort für die Weltpremiere, bevor der Film dann eine Woche später in den US-Kinos startete. Offiziell auf Wunsch des Hauptdarstellers, ¹²⁰ sprachen mehrere Gründe für eine Uraufführung in Großbritannien: Mit James Mason und der Darstellung des Afrika-Feldzugs bediente der Film gezielt ein britisches Publikum. Außerdem war Youngs Vorlage hier mit Abstand am erfolgreichsten. *20th Century Fox* konnte also auf einen guten Start und positive Stimmen hoffen, die dann den weiteren Vertrieb des Films erleichtern würden. Eine reibungslose Lancierung des Films in den britischen Kinos, so die Hoffnung, könnte auch den kritischen Stimmen in der US-Regierung den Wind aus den Segeln nehmen.

Die Erwartungen des Filmstudios wurden größtenteils erfüllt: Ausverkaufte Vorstellungen in der Premierenwoche demonstrierten das wirt-

118 Vgl. Shaw 2013, 52 ff.

119 Zwischen der Weltpremiere von *THE DESERT FOX* in Großbritannien und seiner US-Premiere eine Woche später fand mit der Schlacht von Heartbreak Ridge die letzte Großoffensive der UN-Streitkräfte im Koreakrieg statt. Sie führte auf beiden Seiten zu hohen Verlusten.

120 Vgl. Hörhager 1951, o. S.

schaftliche Potenzial des Films und das große Interesse des Publikums an Erwin Rommel.¹²¹ Tendenziell reagierten auch die britischen Zeitungen (wie bereits bei Youngs Buch) positiv auf den Film.¹²² Es gab aber ebenfalls zurückhaltende Stimmen, die den deutschen Protagonisten und die amerikanische Perspektive auf den britischen Triumph kritisierten: Der *Manchester Guardian* etwa beurteilte THE DESERT FOX als *passable* «popular history», dessen hervorragendes Thema jedoch einen besseren Film verdient hätte.¹²³ Die Kritik stieß sich daran, dass die amerikanische Produktion nur andeutungsweise die Beteiligung und die Erfolge der *Royal Army* würdige und statt Montgomery einen deutschen Feldmarschall aufs Podest hebe. Der Film befriedigte zwar erfolgreich die Zweite-Weltkriegs-Nostalgie des englischen Kinopublikums, wurde aber auch – und dies trotz der britischen Beteiligung am Dreh – als Ausdruck eines «fremden» Blicks gesehen, der dem eigenen Geschichtsbild nicht gerecht wird.¹²⁴ Diese Einschätzung wurde noch durch den Umstand verschärft, dass die USA im Kalten Krieg zunehmend die Rolle als führende westliche Weltmacht übernahmen, während Großbritanniens Reputation hauptsächlich von vergangenen Erfolgen zehrte. In der britischen Rezeption zeigt sich somit, wie THE DESERT FOX in seiner transnationalen Ausrichtung gezielt das Publikum verschiedener Länder zu bedienen versuchte, dass er aufgrund seines Themas aber auch als politischer Kommentar wahrgenommen wurde und dadurch aus länderspezifischer Perspektive Kritik erntete. Dies hatte auch mit seinem Label als Kriegsfilm zu tun, das in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute expliziter als andere Genres mit der Verhandlung nationaler Geschichte verknüpft ist.

Die von Beginn an starke transnationale Ausstrahlung von THE DESERT FOX demonstriert ebenfalls die Berichterstattung in der BRD: Westdeutsche Zeitungen schrieben bereits ausführlich über die Uraufführung in Großbritannien, wobei stärker noch als dort die politische Dimension des Films aufgegriffen wurde. Mit Spannung blickte die bundesdeutsche Presse in Richtung England und auf die britischen Reaktionen. Die Journalist:innen gingen ausführlich auf Nebenschauplätze ein und interpretierten das öffentliche Urteil als gespalten. Die *Kölnische Rundschau* verwies schon im Titel «England ärgert sich über «US-Rommel»» auf die transnationale Dimension des Films.¹²⁵ Der Artikel berichtete dann über eine «auf-

121 Vgl. Reynolds 1951, o. S.

122 Vgl. Major 2008, 525.

123 [P. H. W.] 1951, o. S.

124 Die Rezension im *Manchester Guardian* kritisierte passend dazu auch den amerikanischen Akzent von James Mason.

125 [o. A.] 1951c, o. S.

geregte Kontroverse, mit der sogar Boykottaufrufen verbunden» waren. Der Korrespondent sah die Aufregung vor allem im Umstand, dass Hollywood sich als ersten Kriegshelden einen Deutschen ausgesucht hatte.¹²⁶ Wie *Die Neue Zeitung* aufgeregt berichtete, machte dann die *BBC* den Film «zu einem regelrechten Skandal».¹²⁷ In der Premierenswoche von *THE DESERT FOX* fand in London auch die Gedenkfeier für die Veteranen der Schlacht von El Alamein statt.¹²⁸ Normalerweise hätte die britische Radio- und Fernsehstation die Reden von Montgomery, Eisenhower und Churchill übertragen. Da sich Großbritannien aber im Wahlkampf befand, durfte die *BBC* keiner politischen Partei eine Plattform bieten. Stattdessen sendete sie ausgerechnet Tonsegmente aus *THE DESERT FOX*, wobei sie auf Churchills finale Respektbekundung gegenüber Rommel verzichtete.¹²⁹ Der Journalist Peter de Mendelssohn fasste den «Skandal» prägnant zusammen: «Eisenhower, Montgomery, Churchill dürfen nicht reden, aber Rommel darf [...]. Man kann sich den Aufruhr vorstellen und ihn vielleicht sogar nachfühlen.»¹³⁰

Die Zeitungsartikel offenbaren das große Interesse am Film in der BRD und belegen, dass die Journalist:innen seine Weltpremiere lustvoll zum kontroversen Ereignis machten. Die Berichterstattung zeugt von einem starken nationalen Bewusstsein, das der eigenen Perspektive die amerikanische und insbesondere britische Haltung gegenüberstellt. Durch die Hervorhebung einer deutschen Berühmtheit wurden die britischen Reaktionen als Gradmesser der eigenen Reputation verstanden und der Film auch ein Stück weit als Provokation für länderspezifische Befindlichkeiten interpretiert. Der Umstand, dass es sich um eine US-Produktion handelt, rückte in den Hintergrund. Somit vermischen sich in der Rezeption die nationalen Zuschreibungen, und die Aushandlung der deutschen Vergangenheit fand verstärkt in einem transnationalen Rahmen statt. Noch dadurch akzentuiert, dass einzelne westdeutsche Medien zur damaligen Zeit nicht gänzlich unabhängig waren: Zum Beispiel wurde *Die Neue Zeitung* von der amerikanischen Besatzungsbehörde herausgegeben und

126 Wie der britische Verleiher im gleichen Artikel ankündigte, wolle man General Montgomery den Film in einer Privatvorführung zeigen. Die *Süddeutsche Zeitung* berichtete wiederum zwei Wochen später, dass die Privatvorführung doch nicht stattgefunden habe (vgl. Hörhager 1951, o. S.).

127 De Mendelssohn 1951, 10.

128 Die Schlacht von El Alamein gilt als einer der größten Triumphe der britischen Armee unter der Führung Montgomerys gegen Rommel.

129 [o. A.] 1951c, o. S.

130 De Mendelssohn 1951, 10. Die Aufregung rund um die Gedenkfeier und den Wahlkampf macht erneut klar, wie kontrovers das Ende von *THE DESERT FOX* mit Churchills Loblied auf Rommel aufgenommen wurde und dass der Film damit unmittelbar auf die damalige Gegenwart verweist.

sollte in der BRD der politischen Umerziehung der Bevölkerung dienen.¹³¹ Zwar schrieben deutsche Journalist:innen für die Zeitung, doch schimmerte in den Artikeln oft die Haltung der US-Regierung durch, zumindest wurde selten eine gegensätzliche Meinung vertreten.

Abgesehen von den Berichten zu den Kontroversen betrachteten die bundesdeutschen Presseleute die britischen Reaktionen auf den Film als ambivalent: Dem großen Publikumsinteresse stellten sie die Rezensionen der britischen Filmkritiker gegenüber. *Die Neue Zeitung* sprach von einem sehr geteilten Erfolg und erwähnte das ausgesprochene Versagen des Films bei den «ehemaligen Soldaten der britischen Achten Armee».¹³² *Der Kurier* schrieb ebenfalls von einem umstrittenen Film und die *Kölnische Rundschau* ging gar so weit, allgemein von einem «Verriss» zu sprechen und machte in den britischen Kritiken eine «feindselig[e]» Haltung aus.¹³³ Demgegenüber bewerteten die bundesdeutschen Zeitungen selbst den Film äußerst positiv. In der Aussparung der NS-Verbrechen und der Betonung des tragischen Schicksals der Hauptfigur lässt sich hier das *selektive* Erinnern im zeitgenössischen Kontext festmachen: Alex Natan schrieb in *Die Zeit* von einer «ergreifenden Rechtfertigung der Männer vom 20. Juli» und wünschte sich, dass der Film auch in der BRD gezeigt werde.¹³⁴ Für den *Kurier* war «der Rommel-Film [...] die filmische Gestaltung der Tragik des deutschen Soldaten und Offiziers schlechthin», und dies könne einem ausländischen Publikum auch nur über eine bekannte Figur wie dem Wüstenfuchs vermittelt werden.¹³⁵

In der Hervorhebung der unterschiedlichen Meinungen und dem mitunter explizit herausgestrichenen Kontrast zwischen der eigenen und der fremden Wahrnehmung ist aus bundesdeutscher Perspektive eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Großbritannien spürbar, gleichzeitig aber auch die Wiederbelebung eines traditionellen Konkurrenzdenkens. Die ausführliche Berichterstattung zeugt außerdem von einem Interesse daran, wie der ehemalige Feind Deutschland rückblickend betrachtete, und in der Konsequenz, was für eine Meinung Großbritannien von der

131 *Die Neue Zeitung* wurde nach dem Krieg in der BRD gegründet. Mit der Titelzeile: «Die Neue Zeitung – Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung» wurde auch explizit auf die Herausgeberschaft verwiesen (Koszyk 1999, 39).

132 Vgl. de Mendelssohn 1951, 10. Mit dem Verweis auf die britischen Veteranen zeigt sich in der *Neuen Zeitung* wieder die Sorge der US-Regierung, dass der Film die verbündeten Westmächte vor den Kopf stoßen könnte. So schrieb de Mendelssohn davon, dass aus dem Film «[v]on mancher Seite [...] geschicktes anti-amerikanisches Kapital geschlagen» werde.

133 Reynolds 1951, o. S.; [o. A.] 1951c, o. S.

134 Natan 1951, o. S. Gleich danach merkt Natan noch an, dass ein Vertrieb in der BRD wohl nicht «ohne politische Auseinandersetzungen möglich sein wird».

135 Reynolds 1951, o. S.

aktuellen BRD hatte. Mit ihrer Akzentsetzung auf die Kontroversen und negativen Reaktionen lieferten die Zeitungen nicht allein wirkungsvolle Schlagzeilen, sondern demonstrierten auch eine gewisse Unsicherheit, was die eigene Reputation betraf: Der ‹Good German› in einer US-Produktion lenkt den Diskurs über die NS-Vergangenheit in neue Richtungen und wurde damit in den Artikeln auch als Test für den Status der BRD in der Weltöffentlichkeit verstanden. Gleichzeitig stehen die Betonung des Publikumserfolgs und die positive Wertung des Films für ein gestärktes Selbstvertrauen. Man schrieb sich nicht mehr ausschließlich die Rolle des Opfers zu.

THE DESERT FOX im Kreuzfeuer der «public diplomacy»

Die Weltpremiere von *THE DESERT FOX* demonstriert eindrücklich das länderübergreifende Interesse am ‹Good German›, aber auch sein Konfliktpotenzial. Während die große Aufmerksamkeit die perfekte Werbung für *20th Century Fox* und seine Produktion war, erleichterten die begleitenden Kontroversen und die negativen Stimmen indes nicht den weiteren Vertrieb. Die beginnenden Diskussionen rund um den Film schienen (zumindest im Ansatz) die im Voraus angeführten Befürchtungen der US-Regierung zu bestätigen. Gerade zu einem kritischen Zeitpunkt des Kalten Krieges, in dem die Wiederbewaffnung der BRD auf dem Zettel stand, war ein unabhängig vom *Department of State* produzierter und damit nicht auf die eigenen Propagandabemühungen abgestimmter Film zu diesem Thema kaum in ihrem Sinne. Die nicht abreißenden Kontroversen führten vor diesem Hintergrund zur intensivsten Phase der ‹public diplomacy›.

Als *THE DESERT FOX* knapp eine Woche nach der Uraufführung in den USA anlief, gab es in der amerikanischen Presse ebenfalls geteilte Meinungen zum Film. Der *Hollywood Reporter* lobte die dramatische Produktion und Masons schauspielerische Leistung.¹³⁶ Das Magazin *Cue* zeigte sich begeistert über die kraftvolle und realistische Darstellung von Sieg und Niederlage.¹³⁷ Daneben ertönten zahlreiche kritische Stimmen. Insbesondere eine Reihe wichtiger Leitmedien stellten sich entschieden gegen *THE DESERT FOX* und befeuerten damit die Kontroversen rund um den Film. *Hollywood Citizen News* warf dem Film «white washing» und eine anti-demokratische Haltung vor.¹³⁸ Die Vorbehalte der US-Regierung (betref-

136 [o. A.] 1951d, o. S. In eine ähnliche Richtung ging *Arts & Architecture* (vgl. Joseph 1951, o. S.).

137 [o. A.] 1951e, o. S.

138 Vgl. [o. A.] 1951f, o. S.

fend kommunistischer Propaganda) bedienend, sah die Zeitung *THE DESERT FOX* als kritischen Präzedenzfall, dem als Nächstes eine Biografie des engen Stalin Vertrauten Molotow folgen könnte. Das Branchenmagazin *Variety* stellte die Frage, ob der Film Rommel nicht glorifiziere, und *Newsweek* sah den Feldmarschall nicht geeignet für die Rolle als tragische Figur.¹³⁹ Am deutlichsten aber übte *The New York Times* in Person ihres bekannten Filmjournalisten Bosley Crowther Kritik an der Produktion und der Überhöhung eines deutschen Feldmarschalls. In seiner Rezension warf er dem Film und der Darstellung des ««good» German» grobe Missachtung der Prinzipien und Gefühle der Veteranen vor und beurteilte den Film rundweg als Geschichtsverfälschung. James Mason bediene absichtlich das klischierte Bild des gefühlvollen und missverstandenen Helden, wie er es auch schon in früheren Filmen getan habe, und beschönige dadurch das Porträt der umstrittenen historischen Figur.¹⁴⁰ Zehn Tage später äußerte Crowther seine Bedenken nochmals in aller Schärfe. Im Meinungsartikel «Curious Twist» beklagte er mit demonstrativer Ungläubigkeit, dass nur so kurz nach dem Krieg ein deutscher General als Held auf der Leinwand erscheint.¹⁴¹ Er fragte sich, was denn passiert sei, dass knapp neun Jahre nach dem britischen Propagandafilm *DESERT VICTORY* die Geschichte des Afrikafeldzuges so anders und aus deutscher Perspektive erzählt werden könne.¹⁴² Dem Filmstudio indirekt Profitgier vorwerfend, sah er aus Mangel an neuen Erkenntnissen zur historischen Figur Rommel keine moralische Rechtfertigung für den Film. Mit überspitzter Empörung ließ er den Artikel enden: «If, nine years ago, somebody had forecast this film [...], we would have thought the person crazy – or that the Allies were going to lose the war.»¹⁴³

Insgesamt lässt sich in der US-Rezeption ein starker Fokus auf die Glorifizierung des deutschen Kriegshelden festmachen und damit tendenziell eine ablehnende Haltung. In diesem Punkt und dem mitunter scharfen Ton, in dem die Kritik formuliert wurde, unterscheidet sich die US-Berichterstattung von den Zeitungsmeldungen aus Großbritannien und der BRD. Es manifestiert sich also auch hier eine länderspezifische Haltung und Auseinandersetzung mit dem kontroversen Thema. Während der Afrika-Feldzug in Großbritannien als eigener Triumph von einiger Nostalgie begleitet wurde und die bundesdeutsche Presse einer

139 Vgl. [o. A.] 1951g, o. S.; [o. A.] 1951h, o. S.

140 Vgl. Crowther 1951a, 32.

141 Vgl. Crowther 1951b, 89.

142 Crowther geht in seinem Artikel auch darauf ein, dass ironischerweise Found Footage aus *DESERT VICTORY* in *THE DESERT FOX* verwendet wurde.

143 Ebd.

positiven Darstellung Rommels eher unkritisch begegnete, brachten die amerikanischen Zeitungen die Vorbehalte ins Spiel, die bereits im Voraus von der US-Regierung gegenüber *20th Century Fox* geäußert worden waren.

Diese Haltung zeigte sich ebenfalls in der breiteren Öffentlichkeit. Zwar war der Film (nach Aussagen des Filmstudios) ein großer Erfolg an den amerikanischen Kinokassen,¹⁴⁴ doch auch im Ursprungsland verlief die Premiere nicht geräuschlos. Vor einzelnen Spielstätten gab es Demonstrationen und eine Kinobesitzerin in Queens weigerte sich, den Film zu zeigen.¹⁴⁵ Die Leserbriefe auf Crowthers Meinungsartikel ließen die gespaltene Meinung des Publikums erahnen: Während einzelne Kommentare dem Filmkritiker folgten und den aktuellen Trend zur Glorifizierung von «Nazi heroes» ablehnten, plädierten andere dafür, das Menschliche im ehemaligen Gegner zu sehen und den Hass hinter sich zu lassen.¹⁴⁶ Am stärksten opponierten aber die in den USA einflussreichen jüdischen Interessenverbände gegen den Film. Die US-Regierung war sich deren kritischer Haltung gegenüber der BRD bewusst und schenkte den Reaktionen und Bemühungen dementsprechend besondere Aufmerksamkeit.¹⁴⁷ Bereits während der Dreharbeiten schrieb der jüdische Kriegsveteran Harry S. Green scharf formulierte Protestbriefe an die Filmverantwortlichen und die *Motion Picture Association of America*.¹⁴⁸ Seine harsche Kritik am Projekt, das er als «un-American» bezeichnete, und an der Respektlosigkeit gegenüber den Veteranen fand auch in den amerikanischen Zeitungen Erwähnung.¹⁴⁹ Nach einer privaten Vorpremiere veröffentlichten weitere jüdische Organisationen eine Pressemitteilung, in der sie den Film verurteilten,¹⁵⁰ wobei sie in ihrer Kritik mitunter vorsichtiger waren, um den Vorwurf der pro-kommunistischen Haltung nicht aufkommen zu lassen.¹⁵¹

Auch nach der Weltpremiere rissen die Reaktionen nicht ab. Green wandte sich in weiteren Briefen an die britische Botschaft – da er die diplomatische Beziehung zwischen den USA und England in Gefahr sah – und

144 Vgl. [o. A.] 1951i, o. S.

145 Vgl. [o. A.] 1951j, 87. Stattdessen programmierte sie *DESERT VICTORY* und wurde für ihre Aktion von einem Veteranenverband geehrt.

146 Vgl. [o. A.] 1951k, 117.

147 Vgl. Etheridge 2008, 220.

148 Vgl. Green 1951a, o. S.; Green 1951b, o. S.

149 Vgl. Brady 1951b, 93.

150 Vgl. Etheridge 2008, 230.

151 Vgl. ebd., 224. Die jüdischen Verbände fürchteten, dass bei zu starker Kritik das negative Stereotyp des jüdischen Bolschewismus in der öffentlichen Debatte wieder Aufwind bekommen könnte.

berichtete der Presse, dass der Film der Moral in der Armee schaden würde.¹⁵² Eine andere Gruppe schrieb direkt an Präsident Truman und bat ihn inständig, die Distribution des Films in der BRD zu verhindern.¹⁵³ Der Protest der *Jewish War Veterans* wurde sogar an den US-Hochkommissar John McCloy in der BRD gesendet.¹⁵⁴

Durch die Proteste in der eigenen Haltung bestätigt, intensivierte die US-Regierung ihre Bemühungen, um den Vertrieb des Films in Westdeutschland zu unterbinden. Das Vorhaben erhielt zusätzliche Dringlichkeit, da zur gleichen Zeit die Verhandlung über den Deutschlandvertrag, der die bundesdeutsche Souveränität wiederherstellen und damit auch die Möglichkeit eines Verteidigungsbeitrags schaffen sollte, in die intensive Phase trat.¹⁵⁵ Im bundesdeutschen Kontext wurde die Debatte um den völkerrechtlichen Vertrag eng mit den Diskussionen um die Wiederbewaffnung und eine Generalamnestie verbunden.¹⁵⁶ In diesem Rahmen erhielten *THE DESERT FOX* und sein «Good German» weitere (aus Sicht der US-Regierung unnötige) Sprengkraft. Um ihre Haltung gegenüber dem Film und insbesondere einer Distribution in der BRD deutlich zu machen, distanzieren sich das *Department of State* und das *Department of Defense* in Korrespondenzen mit Vertretern der jüdischen Interessenverbände wie auch öffentlich vom Film.¹⁵⁷ In der *Los Angeles Times* ließ sich das Außenministerium wie folgt zitieren:

[T]he department has no control over the selection of motion pictures brought into Germany by American producers. We have made plain to *20th Century Fox*, however, that we feel the reaction to this film in Germany would be most unfortunate and that we hope it will not be circulated there.¹⁵⁸

Der Historiker Brian Etheridge erklärt sich die öffentlichen Proteste gegen den Film und die ablehnende Haltung der amerikanischen Behörden damit, dass *THE DESERT FOX* von einem dominanten Narrativ der Kalten-Kriegspropaganda abweicht.¹⁵⁹ Die US-Regierung vermittelte der eigenen

152 Vgl. Green 1951c, o. S.; Green 1951d, o. S.

153 Vgl. Orenstein 1951, o. S.

154 Vgl. [o. A.] 1951i, 21.

155 Der schließlich erst 1954 gültige Vertrag zwischen der BRD und den Besatzungsmächten Frankreich, Großbritannien und den USA löste das Besatzungsstatut ab, das seit 1949 in Kraft war.

156 Frei 2012, 266 ff.

157 Vgl. Towne 1951, o. S.; [o. A.] 1951i, o. S.

158 Ebd.

159 Vgl. Etheridge 2008, 233.

Bevölkerung die Annäherung an die BRD, indem sie den Fortschritt in Westdeutschland eng mit der ›Amerikanisierung‹ der deutschen Gesellschaft verband. Dadurch, so die Propagandabotschaft, verkörperten die westdeutschen Bürger auch die demokratischen Werte der USA und waren als neuer Verbündeter geeignet. Der Film selbst verweigert sich aber nicht gänzlich diesem Narrativ: In der Figur Strölins und mit Rommels innerem Konflikt verweist er auf die damalige Diskussion eines neuen Soldatenbildes, das durchaus mit den amerikanischen Werten konform war. Die heftige Ablehnung der unterschiedlichen Stellen und ihre Kritik an der Glorifizierung und dem ›white washing‹ der historischen Figur machen aber deutlich, dass sie das neue Phänomen des ›Good German‹ primär als Provokation verstanden und damit pauschal als potenzielle Gefahr für die diplomatischen Beziehungen einstufen.

Zanuck und Johnson zeigten sich deshalb zunehmend besorgt über den scharfen Gegenwind. Für den finanziellen Erfolg des Films kalkulierten sie fest mit dem Vertrieb in Westdeutschland. Aus diesem Grund stellten sie sich auch öffentlich gegen die Haltung der Regierung und trieben ihre Distributionspläne voran.¹⁶⁰ Wiederum irritiert durch Zanucks und Johnsons Verhalten wandte sich das *Department of State* direkt an den Präsidenten des Filmstudios.¹⁶¹ In einem Brief an Spyros Skouras machte das Außenministerium erneut seine Position klar und verwies auf die aktuellen politischen Entwicklungen:

At a time when the Nazi ideology is again finding political expression, and when German generals are banding together to exercise political influence, the Department feels that *THE DESERT FOX* might do real damage to our efforts to bring a genuinely democratic Germany into the Western family of nations and the Atlantic defense system.¹⁶²

Mit der Betonung, dass es sich nicht um einen Zensurversuch handle, und angesichts der politischen Lage an die Vernunft appellierend, erhoffte sich die Regierungsbehörde ein Machtwort vonseiten des Präsidenten.¹⁶³ Als

160 [o. A.] 1951m, o. S. Im Artikel der *Los Angeles Times* lässt sich Zanuck auch zitieren und widerspricht der Behörde: «*THE DESERT FOX* was filmed ›with the full authorization and co-operation of the State Department‹» ([o. A.] 1951i, o. S.). Weitere Korrespondenz dokumentiert die Einwilligung des *Department of Defense* für den Dreh in der BRD (vgl. Muto 1950, o. S.). Im Gegensatz zu anderen Filmprojekten finden sich in den Unterlagen des *Department of State* und des *Department of Defense* jedoch keine Beweise für eine materielle oder beratende Unterstützung bei *THE DESERT FOX*.

161 Lewis 1951, 1 f.

162 Ebd.

163 Auch der Hochkommissar in Deutschland, John McCloy, vertrat die Meinung, dass der

Resultat traf sich Skouras mit den Regierungsvertretern und gab sein Einverständnis, den Film nicht in der BRD zu zeigen, bis das Büro für Öffentlichkeitsarbeit ihn freigeben würde.¹⁶⁴ Trotzdem schien das Studio weiterhin mit einer bundesdeutschen Premiere im Frühjahr 1952 zu rechnen und übte damit konstant Druck auf die US-Regierung aus.

Die Lage spitzte sich schließlich zu, als sechs Kongressabgeordnete im November 1951 nach Deutschland reisten und von dort einen Brief an *20th Century Fox* sendeten, der von der Presse aufgegriffen wurde.¹⁶⁵ Öffentlichkeitswirksam berichteten die Politiker aus erster Hand, dass Kommunisten und Neo-Nazis den Film für ihre Ziele missbrauchen würden, und warnten eindringlich vor einer bundesdeutschen Premiere. Als direkte Reaktion auf den Protestbrief wollte das Filmstudio noch nichts von einer Absage oder Verschiebung der Premiere wissen. Im Artikel von *Variety* betonte der Geschäftsführer des deutschen Büros von *20th Century Fox*, dass sie die volle Absicht hätten, den angedachten Starttermin beizubehalten.¹⁶⁶ Knapp einen Monat später schrieb die Presse dann aber von einem vorläufigen Vertriebsstopp des Films, aufgrund des Eingreifens des High Commissioners John McCloy.¹⁶⁷ Die US-Regierung hatte einen Teilerfolg erzielt.

Unter Ausschluss der Öffentlichkeit liefen die Verhandlungen weiter. Im Januar machte Skouras dem *Department of State* seine Aufwartung und protestierte erneut scharf gegen den Kurs der US-Regierung.¹⁶⁸ Diese erinnerte aber an die Vereinbarung vom vergangenen November und betonte, dass auch eine Reihe prominenter deutscher Politiker den Film als Gefahr für die BRD betrachteten. Zwei Wochen später kam es zum vorläu-

Film nicht für die BRD geeignet sei. Ihm war es aber wichtig, nicht den Eindruck zu erwecken, dass die US-Regierung den Film zensurieren wolle. Zu einem Zeitpunkt, als *THE DESERT FOX* in Westdeutschland bereits Gesprächsthema war, hätten sich Gerüchte um ein Verbot des Films schlecht auf das Ansehen der Besatzungsmacht ausgewirkt. McCloy sorgte sich, dass der Film bei der deutschen Bevölkerung die Haltung verstärken könnte, dass man ohne Hitler den Krieg vielleicht hätte gewinnen können und dass auch die NS- und Kriegsverbrechen hauptsächlich dem Führer anzulasten seien (vgl. Major 2018, 13). Skouras reiste im November nach Westdeutschland und redete dort mit Hochkommissar John McCloy, um eine Lösung mit der US-Regierung zu finden (vgl. ebd., 12). Wie ein Artikel in *The New York Times* thematisierte, zeigte *THE DESERT FOX* auch, dass die alliierten Besatzungsmächte Anfang der 1950er-Jahre zunehmend ihre Kontrolle in der BRD abgetreten hatten. Es ging nun mehr um ein Beeinflussen und weniger um ein Diktieren, wie es der Verfasser des Artikels treffend zusammenfasste (vgl. Raymond 1951, 125).

164 Vgl. [o. A.] 1951n, o. S.

165 Vgl. ebd.; [o. A.] 1951o, o. S.

166 Vgl. ebd.

167 Vgl. [o. A.] 1951p, o. S.

168 Vgl. [o. A.] 1952b, o. S.

fig finalen Gespräch, in dem die Positionen der beiden Parteien nochmals klargemacht wurden.¹⁶⁹ In einer langen Sitzung, die «at times emotional» verlief, zeigte sich Skouras besorgt über die Beziehung zum *Department of State* und fragte direkt, ob die Regierung seiner Firma gegenüber feindlich gesinnt sei.¹⁷⁰ Es folgte zum letzten Mal eine Brandrede für *THE DESERT FOX*, die den propagandistischen Wert des Films betonte, wie aus den Akten des *Department of State* hervorgeht:

Mr. Skouras reiterated his own belief that *THE DESERT FOX* would do more to further American policy in Germany than any other single thing could accomplish. He said that the assurance, through this film, that the United States respected Germany and German soldiers would be the most convincing possible argument for German participation in Western defense.¹⁷¹

Vom scharfen Kurs der US-Regierung und dem öffentlichen Gegenwind wohl auch beeindruckt, betonte Skouras, dass er trotzdem nicht auf weitere Schritte dränge.¹⁷² Er wollte vor allem für zukünftige Projekte die Beziehung zum Außenministerium wieder verbessern. Im Fall von *THE DESERT FOX* gab er seinem Wunsch Ausdruck, dass die Abmachung weiterhin Bestand habe; hierfür nannte er die Konditionen im Detail: Mit einem Vertrieb des Films würde man bis nach den Verhandlungen über den Deutschlandvertrag warten und bis von der US-Regierung gewünschte Änderungen am Skript vorgenommen worden seien. Ein weiteres Zugeständnis machend, erwähnte Skouras, dass man den Film zuerst in ausgewählten Städten zu zeigen gedenke und die Reaktionen abwarten wolle, bevor man einen landesweiten Vertrieb starte. Als Antwort darauf bestätigte das *Department of State* Skouras die weitere Kooperation. Zu diesem Zeitpunkt war klar, dass der Film nicht vor der Unterzeichnung des Deutschlandvertrags in der BRD – was schließlich im Mai 1952 geschah – lanciert werden würde.

Patrick Major weist richtigerweise auf die Macht der großen Filmstudios hin.¹⁷³ Hollywood war durchaus in der Lage, seine eigene Diplomatie zu betreiben und dabei nicht stromlinienförmig dem Propagandanarrativ der US-Regierung zu folgen.¹⁷⁴ *THE DESERT FOX* beweist, dass die Beziehungen und die Kommunikation zwischen der US-Regierung

169 Vgl. [o. A.] 1952c, 1–2; [o. A.] 1952d, 1–3.

170 Vgl. [o. A.] 1952c, 1.

171 Ebd.

172 Vgl. [o. A.] 1952d, 2.

173 Vgl. Major 2018, 17 f.

174 Vgl. Etheridge 2008, 233.

und den Filmstudios keineswegs nur in eine Richtung verliefen, sondern Schauplatz komplexer und intensiver Verhandlungen waren. Trotzdem sind nochmals die Macht und der erfolgreiche Einfluss der US-Regierung zu betonen: Wie das letzte Gespräch mit Skouras verdeutlicht, war für die Filmstudios – insbesondere bei Kriegsfilmern – die Unterstützung durch die US-Regierung von großer Bedeutung. Bereits in der Produktionsphase versuchte *20th Century Fox*, die Interessen des *Department of Defense* und des *Department of State* zu bedienen, was sich im Film in der Thematisierung des neuen Soldatenbildes zeigt. Die konkrete Darstellung des «Good German» zwischen Opferfigur und Glorifizierung war als neuartiges Phänomen für die damalige Zeit jedoch zu kontrovers. Am liebsten hätten die amerikanischen Behörden den Film verhindert. Hier wird der begrenzte Handlungsspielraum des Außenministeriums in den 1950er-Jahren erkennbar – auch im Gegensatz zur Kriegszeit. Mit der Verschiebung der bundesdeutschen Premiere um sechs Monate und den späteren Änderungen an der Synchronfassung erreichten die staatlichen Vertreter aber ihre vorrangigen Ziele. Die Einbindung der BRD in den westlichen Verteidigungsbund war essenzieller Teil der außenpolitischen Strategie.¹⁷⁵

Die Unterzeichnung des Deutschlandvertrags im Mai 1952 bedeutete hierfür einen wichtigen Markstein. Dabei trafen im internationalen Kontext unterschiedliche Interessen und Haltungen aufeinander, die es aus Sicht der USA zu moderieren galt. Frankreich etwa war entschieden gegen eine Wiederbewaffnung, und auch in der BRD selbst gab es starke Proteste, da man durch Adenauers amerikanernahe Politik die Chancen für ein vereintes Deutschland in Gefahr sah. Im Februar 1952 goss die Sowjetunion weiter Öl ins Feuer, da sie als diplomatischen Schachzug Verhandlungen über eine Wiedervereinigung vorschlug.¹⁷⁶ Zu einem Zeitpunkt, als die Verhandlungen über eine Westintegration der BRD ihren kritischsten Punkt erreicht hatten, konnte die US-Regierung zumindest die bundesdeutsche Premiere von *THE DESERT FOX* verschieben, den sie als potenziellen Spielball für die kommunistische Propaganda fürchtete und der ihrer Meinung nach die Diskussion um das Erbe der Wehrmacht in eine falsche Richtung lenken könnte. Hierfür verhandelten die Regierungsvertreter nicht allein mit dem Filmstudio, sondern positionierten sich öffentlich und unterstützten die Proteste nichtstaatlicher Interessengruppen. Mit den Anpassungen, die an der deutschen Verleihfassung vorgenommen wurden, konnten sie darüber hinaus kritische Stellen im Film entschärfen und damit auch die Rezeption in der BRD ein Stück weit lenken.

175 Vgl. Ninkovich 1995, 78 ff.

176 Vgl. ebd., 86.

«Der reparierte Rommel»¹⁷⁷

Der Film war bei seiner Premiere im August 1952 dennoch ein mediales Ereignis und Gegenstand kontroverser Diskussionen. Dabei zeigte sich im bundesdeutschen Kontext der schwierige Umgang mit der eigenen Vergangenheit und die komplexe Annäherung an die neuen westlichen Verbündeten. Wie es der Brief der US-Kongressabgeordneten angesprochen hatte, gab es in der bundesdeutschen Regierung ebenfalls kritische Stimmen in Hinsicht auf eine deutsche Premiere, und zwar schon im Vorfeld, also 1951. Dies lag vor allem an der politischen Lage im Land, die auch nach Unterzeichnung des Deutschlandvertrags angespannt blieb: Das Schicksal der Kriegsverbrecher – und insbesondere der bekannten Offiziere im Gefängnis Landsberg – war in der westdeutschen Öffentlichkeit ein aufgeheiztes Thema, das auch gerne von der Politik aufgegriffen wurde.¹⁷⁸ Mit Blick auf die Bundestagswahlen im Jahr 1953 verteidigte Adenauer immer energischer die Kriegsverbrecher und forderte eine Generalamnestie. Gleichzeitig wollte der Bundeskanzler die Ratifikation des Deutschlandvertrags möglichst schnell vorantreiben.¹⁷⁹ Doch hier traf er auf die heftige Gegenwehr der Opposition: Die SPD und pazifistische Kreise protestierten gegen die Wiederbewaffnungsbemühungen, während rechtsextreme Kreise die Angst vor einer deutschen Söldnerarmee im Dienst der ehemaligen Besatzungsmächte schürten.¹⁸⁰ Darüber hinaus war unklar, wer beim wichtigsten außenpolitischen Verbündeten in Zukunft an der Spitze stehen würde. Der US-Wahlkampf trat in seine entscheidende Phase und der republikanische Kandidat Eisenhower stand als späterer Sieger noch keineswegs fest. Während dieser instabilen politischen Phase gab es aus Bonn zumindest eine gewisse Zurückhaltung gegenüber *THE DESERT FOX*.

Aus diesem Grund versuchte die *20th Century Fox* in ihrem aggressiven Kurs für einen bundesdeutschen Vertrieb nicht nur die Interessen der US-Regierung zu befriedigen, sondern auch eine positive Erwartungshaltung in der westdeutschen Öffentlichkeit zu schaffen. So lässt sich erklären, warum man nach von Rundstedts Einverständnis zum Film nun auch noch Karl Strölin und die Familie Rommel als Berater für die deutsche Schnittfassung und Synchronisation heranzog.¹⁸¹ Rommels Witwe und Sohn Manfred verteidigten dann auch öffentlich den Film vor seiner Premiere:

177 [St-e] 1952, o. S.

178 Vgl. Frei 2012, 170.

179 Vgl. Schwarz 1991, 9.

180 Vgl. Major 2018, 13.

181 Vgl. ebd., 14; [o. A.] 1951q, o. S.

Der Film sei vor allem dazu angetan, die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika zu vertiefen, weil der Deutsche durch diesen Film erfahre, dass das Ausland seine Probleme richtig sehe. Insofern könne der Film einen wichtigen Beitrag zur Verständigung zwischen Alliierten und Deutschen leisten und mithelfen, das gegenseitige Misstrauen aus der Welt zu schaffen.¹⁸²

Im Weiteren lobte Lucie Rommel die treffende Charakterisierung ihres verstorbenen Gatten und prophezeite, dass auf das deutsche Publikum «die wahrheitsgetreue, anständige Darstellung des deutschen Soldaten Eindruck machen» würde.¹⁸³ Ihre Betonung der völkerverbindenden Botschaft und das Lob für die historische Genauigkeit waren genau im Sinne der Werbestrategie des Studios, das die politische Brisanz des Films abschwächen wollte und gleichzeitig in der BRD mit der fairen Darstellung des ehemaligen Gegners warb.

Damit der Film seinen Vorschusslorbeeren gerecht werden konnte und um die US-Regierung zu beruhigen, nahm *20th Century Fox* für die deutsche Fassung einige Änderungen am Original vor.¹⁸⁴ Eine für die damalige Zeit und den bundesdeutschen Markt nicht ungewöhnliche Maßnahme.¹⁸⁵ Der Schnitt für den deutschen Verleih blieb im Vergleich zur englischen Fassung beinahe unverändert. Einzig zwei kurze Auftritte von Hitler (Luther Adler) – dessen Darstellung im Film bereits in den deutschen Berichten zur Weltpremiere kritisiert wurde – fielen der Schere zum Opfer: Bei Rommels letztem Gespräch mit Hitler ist ein Wutausbruch weggelassen, in dem der Führer mit der Zerstörung Londons droht (Abb. 42). Weil es auf das deutsche Publikum wohl befremdlich gewirkt hätte, kürzte das Studio außerdem das Ende des Attentats mit dem verletzten und verwirrten Hitler (Abb. 43).

Die tiefgreifendsten Änderungen geschahen in der Synchronisation, allerdings ohne dass der nostalgische Grundton und die Glorifikation Rommels abgeschwächt worden wären. Die Rahmenhandlung mit der Evokation und Schlussbestätigung des Wüstenfuchs-Mythos blieb in der deutschen Fassung sinngemäß identisch. Das Gleiche trifft auf die Betonung der Rivalität mit England und General Montgomery zu. Über den

182 [A. G.] 1951, o. S.

183 Ebd.

184 Um die Unterschiede zwischen den Fassungen zu analysieren, greife ich auf die Blu-ray von *Kochmedia* (2018) zurück.

185 So erschien zum Beispiel nur eine Woche nach *THE DESERT FOX* Michael Curtiz' Klassiker *CASABLANCA* (USA 1942) mit 10 Jahren Verspätung in den bundesdeutschen Kinos, aber ohne den ›Evil Nazi‹ Major Strasser (Conrad Veidt) (vgl. Garncarz 1993, 180).



42–43 THE DESERT FOX: Den wütenden und verwundeten Hitler bekam das deutsche Publikum nicht zu sehen.

ganzen Film wurden aber kritische Gegenwartsbezüge und Adressierungen an die deutsche Bevölkerung weggelassen. Im Disput zwischen Strölin und Rommel sind die Attentatspläne nicht mehr eine «communist position» und die Widerstandskämpfer «communists». Auf Deutsch geht es neutral um eine «Rebellion» und «Rebellen». «Nazis» wandelt sich zu «Deutschen», und das Wort «Verrat» («treason») mag Rommel nicht aussprechen. Eine der eindringlichsten Aussagen Strölin, die direkt auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft verweist, ist ganz verschwunden. Als Erklärung für den Widerstand sagt er in der Originalversion zu Rommel: «If we are to be defeated, then we prefer to be defeated as human beings. Not as barbarians. [...]. Whether we win or loose, we want to live again like decent people, without fear.» Während der Originaldialog also direkt die deutsche Nachkriegsgesellschaft und das NS-Erbe adressiert, verweist Strölin in der deutschen Fassung einzig auf Hitlers *Mein Kampf* und richtet damit noch stärker den Fokus auf Hitler als Hauptschuldigen. Selbst der letzte Satz von Churchills Lobrede am Ende schien dem Studio zu riskant, so ist der Kommentar auf den Kalten Krieg auch in der deutschen Fassung nur auf Englisch zu hören.¹⁸⁶

Was Rommels Gewissenskonflikt und die Verhandlung des Wehrmachtserbes respektive des neuen Soldatenbilds betrifft, gab es ebenfalls Eingriffe. Dies wird ersichtlich beim Blick auf die bereits analysierten Sequenzen von THE DESERT FOX. Schon bei Rommels erstem Auftritt wird seine Nähe zu Hitler – und damit ein kritischer Aspekt der Figur – weniger explizit thematisiert. In der Bunkersequenz, die seinen Gewissenskonflikt vorstellt, lässt sich in einem abgeänderten Satzteil die Verschiebung in der Charakterzeichnung erahnen. Im englischen Original sagt Rommel nach

¹⁸⁶ Zuletzt sagt Churchill: «In the somber wars of modern democracy, there is little place for chivalry.»

Hitlers selbstzerstörerischem Auftrag: «He's not insane, he's ... neither am I» und drückt mit dem «ich aber auch nicht» den inneren Widerspruch zwischen seiner Verbundenheit zu Hitler und dem Unverständnis wegen des Befehls aus. Auf Deutsch heißt es dagegen «Er ist nicht irrsinnig. Er ist ... Aber ich bin nicht verrückt», wodurch Rommel sich klarer vom Führer distanziert.

Neben Rommels Charakter wird zudem die Diskussion um die Wehrmacht in eine andere Richtung gelenkt. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Schlüsselsequenz des Films, dem Streitgespräch zwischen Rommel und Strölin. Wie erwähnt, wurde der Gegenwartsbezug des politisch aufgeladenen Dialogs abgeschwächt. Darüber hinaus verweisen in der deutschen Version Strölin's Worte nicht mehr auf den deutschen Soldaten im Allgemeinen, sondern richten sich direkt an die etablierten Offiziere:

Euch Berufssoldaten ist es recht gewesen. Hitler gab Euch Euer Prestige wieder und Ihr wart damit zufrieden. Daher schwiegen viele der Maßgebenden von Euch. Zur Entwertung der Moral, der Korruption und dem Morden. Das Militär gab Hitler noch größere Gewalt in die Hand.¹⁸⁷

Anstatt grundsätzlich die individuelle Verantwortung des Soldaten anzusprechen und dabei neben dem «Staatsbürger in Uniform» auch den im bundesdeutschen Kontext kritischen Punkt der «Kollektivschuldthese» zu streifen, wird hier die Schuld neben Hitler auf die höheren Offiziere eingegrenzt. Die Synchronisierung folgt damit den Urteilen der ersten Nürnberger Prozesse, die in der BRD ebenfalls breite Zustimmung fanden. Die Aussage lässt sich aber auch als indirekte Spitze gegen das 131er-Gesetz verstehen, das einen großen Teil der Berufssoldaten freisprach und damit die «politischen Säuberungsmaßnahmen der Westalliierten rückgängig» machte.¹⁸⁸ In diesem Rahmen erwähnt Strölin in seiner Funktion als demokratisches Gewissen sogar den Holocaust – der in der englischen Version unerwähnt bleibt – und bezeichnet ihn als «Kulturschande».

Gleich in der nächsten Sequenz wird jedoch der pauschale Vorwurf an die Offizierskaste in der Person von Rommel und von Rundstedts relativiert. In der deutschen Version ist Letzterer nochmals sympathischer und deutlicher als «Good German» gezeichnet. Anstatt blutige Vergeltung an den Westmächten zu schwören, beklagt er seine Machtlosigkeit und dass er seine eigenen Soldaten nicht mehr retten kann. Die Verschwörung

187 Auf Englisch sagt Strölin: «All it means to me is that you're terrified and hiding under a lot of rubbish about the functions of a robot. [...] What I can't understand is this willingness to go marching right down into hell with a beast you loathe and despise.»

188 Herbert 2014, 661. Berufssoldat konnte man erst ab der Stufe Unteroffizier werden.

gegen Hitler befürwortet er auch im deutschen Dialog, sagt aber: «Ich bin zu alt zum Rebellieren. Wir Berufssoldaten sind wohl alle mitverantwortlich, aber jüngere müssen es machen.»¹⁸⁹ Das neue Schuldeingeständnis kann man, wie Major, ganz grundsätzlich als kritischen Hinweis auf die aktive Beteiligung der Wehrmacht verstehen.¹⁹⁰ Da im Film aber nur an zwei Stellen explizit von «Berufssoldaten» die Rede ist, scheint es mir hier eher um die Schuld der alten Offiziersgarde zu gehen und um deren klare Abtrennung von den einfachen Soldaten.¹⁹¹ Mit der indirekten Kritik am 131er-Gesetz bedient der Film an dieser Stelle indes auch das Propagandanarrativ der US-Regierung. Dabei ehrt von Rundstedt seine selbstkritische Haltung, wobei die vorangegangenen Sequenzen deutlich machten, dass er persönlich gar nicht anders handeln konnte.

In der deutschen Fassung bleibt der Film in seiner Kritik an den Offizieren somit unscharf und lässt Interpretationsspielraum. Ohne Zweifel bleibt einzig die Unschuld des einfachen Soldaten auf der einen Seite und die Verantwortung Hitlers und seiner Vasallen Keitel und Burgdorf (Everett Sloane) auf der anderen.¹⁹² Die Freisprechung eines großen Teils der deutschen Bevölkerung und der Militärangehörigen schien im Jahr 1952 mittlerweile auch zur US-Politik zu passen. Man propagierte zwar nach wie vor die Demokratisierungsbemühungen, um aber weitere Proteste in der BRD zu vermeiden, wollten die USA lieber früher als später die weiterführenden Kriegsverbrecherprozesse beenden. Eisenhower hatte außerdem bereits seine Ehrenerklärung an die deutsche Wehrmacht veröffentlicht. Hierzu passt, dass im Gespräch zwischen Rommel und von Rundstedt über mögliche Friedensverhandlungen der Name Eisenhower aus dem deutschen Dialog entfernt wurde. Der Kontrast zwischen dessen Haltung im Krieg und in der Nachkriegszeit wäre dem bundesdeutschen Kinopublikum sicherlich aufgefallen.¹⁹³

Insgesamt ist bemerkenswert, dass in der deutschen Version die ambivalenten Charakteristika der Hauptfiguren abgeschwächt wurden; dadurch erscheinen sie unmissverständlich als aufrichtige «Good Germans», die am Ende wehrlose Opfer des übermächtigen Faschismus sind.

189 Im Original heißt es: «I'm seventy now, too old for revolt, too old to challenge authority, however evil.»

190 Vgl. Major 2018, 14.

191 Zumindest für die deutsche Version kann ich in diesem Punkt auch nicht Bärbel Westermanns Urteil folgen, die in der Szene eine Entlastung des Offizierskorps sieht (vgl. Westermann 1990, 65 f.).

192 Burgdorf überreicht im Film Rommel das Todesurteil.

193 Während des Krieges trat Eisenhower entschieden für die bedingungslose Kapitulation der Deutschen ein, was in der englischen Version auch explizit angesprochen wird.

Da überdies viele der indirekten Gegenwartsbezüge im Dialog oder Aussagen über die NS-Vergangenheit, die im bundesdeutschen Kontext eventuell kritisch gesehen worden wären, in der Synchronisation verschwanden, ist der Film weniger konkret als Kommentar auf die damalige Wiederbewaffnungsdebatte und Vergangenheitspolitik in der BRD zu lesen. In Strölins neuen Dialogzeilen, etwa wenn er die Vernichtung der Juden als «Kulturschande» bezeichnet oder im Vorwurf an die Berufssoldaten, tritt dafür stärker das US-Propagandanarrativ des demokratisierten Deutschen hervor.¹⁹⁴ Letztlich wirkt *THE DESERT FOX* in der deutschen Fassung an manchen Stellen als Kompromiss, der einerseits die in der BRD problematischen Themen ausspart, andererseits die kritischen Stimmen aus den USA zu beschwichtigen versucht.

Zwar verstummten die Proteste der jüdischen Interessenverbände nicht,¹⁹⁵ doch knapp zwei Jahre nach dem Start des Filmprojektes und mit der forcierten amerikanischen Annäherungspolitik an die BRD, die auch einen weniger konfrontativen Umgang mit der NS-Vergangenheit beinhaltete, war der Film nicht mehr eine gleich starke Provokation. Nach der Unterzeichnung des Deutschlandvertrags schien aus Sicht der US-Regierung die Sorge um eine Instrumentalisierung des Films durch die Sowjetunion weniger akut. Darüber hinaus war John McCloy, der anfangs entschieden gegen den Film opponierte, inzwischen nicht mehr High Commissioner in Deutschland.¹⁹⁶ Der politische Druck auf das Filmstudio ließ also etwas nach, selbst wenn die zuständigen Behörden weiterhin problematische Reaktionen aus rechten und aus kommunistischen Kreisen befürchteten. Dass diese Bedenken nicht unbegründet waren, zeigte etwa das erste Nachkriegstreffen der Waffen-SS, das zeitgleich mit der Premiere stattfand. Dort fragte der verurteilte Offizier Bernhard Ramcke: «Wer sind die wirklichen Kriegsverbrecher?» und spielte damit auf die Bombardierung der deutschen Städte und Hiroshimas an.¹⁹⁷ Laut dem Historiker Norbert Frei war eine solche «scheinmoralische Kritik an den Siegermächten [...] Anfang der fünfziger Jahre [...] keine Seltenheit» und demonstrierte die teils problematische Haltung gegenüber den USA und Großbritannien.¹⁹⁸

In der BRD fand die Premiere zu einem Zeitpunkt statt, als die NS-Vergangenheit und die Neugründung der Bundeswehr immer mehr ins Kreuzfeuer unterschiedlicher Interessen gerieten. Wie erwähnt versuchte

194 Hierzu passt ebenfalls von Rundstedts abschließendes Geständnis.

195 Vgl. [o. A.] 1952e, 1/11.

196 McCloy hatte versprochen, dass der Film unter seinem Befehl nicht in der BRD gezeigt werde (vgl. Raymond 1952, 393).

197 Ramcke zit. in Frei 2009, 26.

198 Ebd.

Adenauer die Ratifikation des Deutschlandvertrags möglichst schnell abzuschließen.¹⁹⁹ Er traf damit auf heftige Gegenwehr vonseiten der Opposition, die je nach politischem Lager entweder pazifistische oder nationalistische Argumente ins Feld führte. Außerdem zeigten die wachsende Popularität der neonazistischen *Sozialistischen Reichspartei* und die Gründung der rechtsextremen *Nationalen Reichspartei*, dass sich diese politischen Positionen erneut in den öffentlichen Diskurs drängten. Die Kurzlebigkeit beider Parteien demonstrierte hingegen die vehemente politische Abwehr gegen solche Tendenzen in der BRD.²⁰⁰ Hierzu passt auch der Remer-Prozess im März 1952: Otto Ernst Remer war entscheidend an der Niederschlagung des 20. Juli beteiligt und der Kopf der *Sozialistischen Reichspartei*.²⁰¹ An einer Parteiveranstaltung hatte der ehemalige Generalmajor die Attentäter um Carl von Stauffenberg als Landesverräter bezeichnet; er wurde deshalb von der Staatsanwaltschaft wegen übler Nachrede und Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener angeklagt und zu drei Monaten Haft verurteilt.²⁰² Der Prozess erhielt vor allem große Aufmerksamkeit, weil posthum die Widerstandskämpfer:innen öffentlich rehabilitiert wurden. Nur zwei Monate nach der Premiere von *THE DESERT FOX* gab dann auch Adenauer vor dem Deutschen Bundestag eine Ehrenerklärung für die Wehrmacht ab und stellte im gleichen Atemzug eine Verbindung zur Gegenwart und zum ›Staatsbürger in Uniform‹ her.²⁰³ Damit trieb er die Pläne für eine Neugründung der Bundeswehr entschieden voran. Dementsprechend empfing Adenauer öffentlichkeitswirksam «symbolische Soldatenfiguren» bei sich im Kanzleramt.²⁰⁴ In bundesdeutschen Regierungskreisen zeichnete sich immer deutlicher eine selbstbewusste Haltung ab, die kompromisslos jegliche Schuld an den NS- und Kriegsverbrechen von der Wehrmacht abwies.

Zumindest aus Sicht der Regierung scheint es kaum mehr starke Bedenken gegen eine Rommel-Biografie gegeben zu haben. Die synchronisierte Fassung wurde vorab dem Verfassungsschutz und der Vorgängerinstitution des Bundesministeriums der Verteidigung vorgelegt, die beide keine

199 Der Deutschlandvertrag wurde zwar bereits 1952 unterzeichnet, musste dann aber noch ratifiziert werden. Wegen diplomatischer Probleme mit Frankreich wurde der Vertrag erst 1954 gültig.

200 Die *Sozialistische Reichspartei* wurde im Oktober 1952 verboten, und die *Nationale Reichspartei* löste sich nach der Wahlschlappe im Jahr 1953 auf.

201 Frei 2012, 317.

202 Fritz Bauer vertrat die Anklage. Er wurde vor allem in den 1960er-Jahren durch die Frankfurter Auschwitz-Prozesse bekannt.

203 Bereits im Frühjahr 1951 verteidigte Adenauer energisch die Wehrmacht vor dem Bundestag (vgl. ebd., 77 f.).

204 Ebd., 288. Die öffentlichkeitswirksamen Bemühungen um die Kriegsverbrecher halfen Adenauer bei seinem fulminanten Wahlsieg im Jahr 1953 (vgl. ebd., 293).

Vorbehalte äußerten.²⁰⁵ Auch die *Freiwillige Selbstkontrolle (FSK)* winkte den Film einstimmig durch, wobei sie den dokumentarischen Stil und die Rehabilitierung des anständigen deutschen Soldaten lobte.²⁰⁶ So stand der bundesdeutschen Premiere am 22. August 1952 nichts mehr im Wege.²⁰⁷

Für *20th Century Fox* zahlten sich die intensiven Bemühungen aus. *THE DESERT FOX* landete in den bundesdeutschen Erfolgsranglisten für das Jahr 1952 auf einem der vordersten Plätze.²⁰⁸ Die Filmpremiere war ein Ereignis, über das die US-Presse berichtete.²⁰⁹ *Variety* und *The New York Times* vermeldeten in den Großstädten ausverkaufte Kinosäle und gingen ausführlich auf die Publikums- und Pressereaktionen ein. Der Begeisterung des Publikums stellten sie die größtenteils kritischen Stimmen der deutschen Zeitungen gegenüber, die sich meist auf die politische Botschaft des Films gestürzt hätten.²¹⁰ In dem großen Interesse an der bundesdeutschen Meinung und dem wiederholten Aufrollen der schwierigen Vorgeschichte sowie den Warnungen der US-Regierung manifestieren sich in den Artikeln die Vorbehalte und Befürchtungen betreffend der Mündigkeit des deutschen Publikums. Es ging insbesondere um die Frage, wie es auf die Figur des «Good German» in einer amerikanischen Produktion reagieren würde. Die bundesdeutsche Premiere wurde in der amerikanischen Berichterstattung dementsprechend als «eine Art filmischer Prüfstein für die Entnazifizierungs- und Demokratisierungsstrategien betrachtet.

Aus dieser Perspektive scheinen die amerikanischen Journalist:innen die kritischen Stimmen etwas stärker gewichtet zu haben. Beim Blick auf den bundesdeutschen Pressespiegel zeigt sich hingegen ein zumin-

205 Vgl. Major 2018, 15. Die Vorgängerinstitution des Bundesministeriums der Verteidigung (das 1955 kurz vor der Gründung der Bundeswehr entstand) hieß mit vollständigem Namen «Dienststelle des Bevollmächtigten des Bundeskanzlers für die mit der Vermehrung der alliierten Truppen zusammenhängenden Fragen».

206 Laut Herbert Schlinker war die *FSK* Kriegsfilmern gegenüber sehr tolerant eingestellt und stimmte auch oft für eine Freigabe ab 12 Jahren (vgl. Schlinker 1965, 76 f.). In ihrer Begründung konnte sich die Kommission indes nicht eine kritische Spitze gegen den bekannten deutschen Schriftsteller Thomas Mann verknäueln: Der Film sei viel wirkungsvoller im Kampf gegen den Nationalsozialismus als Manns Bücher (vgl. Major 2018, 15). Während des Krieges übte der Autor aus dem Exil mit der Radiosendung «Deutsche Hörer» scharfe Kritik an Hitler und Deutschland, was ihm nach dem Krieg in der BRD die Kritik einbrachte, ein Vertreter der «Kollektivschuldthese» zu sein.

207 [o. A.] 1952f, 18.

208 Der *Spiegel* führte *THE DESERT FOX* für das letzte Quartal des Jahres 1952 als erfolgreichsten ausländischen Film auf Platz 2, hinter dem Heimatfilm *GRÜN IST DIE HEIDE* (Hans Deppe, BRD 1951). Auch die Rangliste des Branchenmagazins *Film-Echo* dokumentiert den großen Publikumszuspruch (vgl. [o. A.] 1960a, 1091). In Anbetracht der Tatsache, dass sich bereits 1952 die Dominanz des bundesdeutschen Kinos in den Erfolgsranglisten abzeichnete, ist dieser Erfolg sehr hoch einzuschätzen.

209 Vgl. [o. A.] 1952g, o. S.; [o. A.] 1952h, 9.

210 Vgl. ebenfalls Raymond 1952, 393.

dest geteiltes Bild, wenn nicht sogar ein leichtes Übergewicht an positiven Rezensionen. Die deutsche Synchronfassung (mit den noch eindeutigeren ‹Good German›-Figuren und der abgeschwächten Kritik an der Wehrmacht) traf vielerorts auf Zustimmung: Zahlreiche Tageszeitungen schlossen sich den begeisternden Berichten der Weltpremiere an, lobten die zurückhaltende Inszenierung und zeigten sich verwundert über die positive und ‹faire› Darstellung Rommels durch den ehemaligen Feind. In seiner Kritik für *Das Freie Wort* erwähnte Günter Ebert explizit die ‹geistige Haltung des Filmes› und die ‹angelsächsische Noblesse›, mit der Rommels Tragödie dargestellt wurde.²¹¹ Weitere Zeitungsberichte wiesen in dieselbe Richtung und bewerteten die historischen Ungenauigkeiten als unbedeutende Schnitzer oder stellten die rhetorische Frage, wer es denn überhaupt so genau wisse.²¹² Wiederholt bezogen die Filmkritiker:innen den Film auf die damalige Gegenwart und strichen die politischen Botschaften hervor. Mit der gleichen Nostalgie, die man bereits in der britischen Rezeption feststellen konnte, sieht die Zeitung *Nürnberger Nachrichten* im Film das ‹Idealbild eines ritterlichen Krieges› realisiert und beurteilt Rommel als ehrlichen, fairen Charakter, wie es ‹im Stabe von ‹General Atom›› keinen mehr gebe.²¹³ In seinem Kommentar für das evangelisch-konservative Blatt *Christ und Welt* sprach ein Politiker gar von einem ‹politischen und psychologischen Meilenstein der Nachkriegszeit›. Youngs Botschaft am Anfang des Films folgend, hielt er fest, dass nun endlich die Wahrheit ans Licht komme: Die USA, oder zumindest die an der Herstellung und Zulassung beteiligten Amerikaner:innen, seien ‹bereit, die Geschichte so zu sehen und so gelten zu lassen und darzustellen, wie sie war›.²¹⁴ Ebenfalls ein positives Votum gab überraschenderweise die jüdische Wochenzeitung *Berliner Allgemeine* ab. Für sie war der Film ein ‹bleibendes Zeitdokument›, das in Deutschland ‹im richtigen Augenblick [...] auf den Spielplan gesetzt› wurde und ein passender Konter gegen ‹Remer und Genossen› sei.²¹⁵

Die negativen Rezensionen waren zwar nicht in der Überzahl, kamen aber zum Teil von auflagenstarken Zeitungen, und die Kritik wurde von prominenter Seite geäußert. Die amerikanische *Neue Zeitung* erwähnte erneut die Vorgeschichte und gab den kritischen Stimmen recht. Der Film

211 Ebert 1952, o. S.

212 Vgl. Scharwächter 1952, o. S.; [A. S.] 1952, o. S.

213 Vgl. ebd. Mit ‹General Atom› spielt die Zeitung auf den sich zuspitzenden Rüstungswettkampf zwischen den USA und der Sowjetunion im Kalten Krieg an.

214 [dt] 1952, o. S.

215 Namie 1952, o. S. Mit dem Verweis auf Remer zielte die Zeitung auf die jüngsten rechtsextremen Tendenzen in der BRD und den gerade zu Ende gegangenen Prozess gegen den ehemaligen Generalmajor Otto Ernst Remer.

fördere leider nicht die Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit, sondern verharmlose diese und sei deshalb gefährlich.²¹⁶ Noch deutlicher war das sozialdemokratische *Hamburger Echo*, das aus seiner ablehnenden Haltung gegenüber den Wiederbewaffnungsplänen keinen Hehl machte: Der Film konstruiere einen «Rommelmythos» und knüpfe aus dem inneren Konflikt und den Erfolgen in Afrika einen «Strick, an dem die kommende deutsche Wehrmacht zur Gleichberechtigung emporklimmen kann».²¹⁷ Am schärfsten aber formulierten bekannte Persönlichkeiten ihre Ablehnung. Der linksintellektuelle Schriftsteller Heinrich Böll, ein Gegner von Adenauers Politik, griff in satirischem Ton die Zuschauermassen und die USA an: Das deutsche Publikum ströme ins Kino, um seine «empfindliche Ehre [...] chemisch gereinigt auf der Leinwand wiederzufinden». Der Film zeige zweifellos, dass nun die «alliierte Fleckwasserperiode» angefangen habe: «Dem Besuch der Kollektivschuld folgt nun der Bogen der Verzeihung.»²¹⁸ Der vor «Humanität tiefen[de]» Rommel als guter Deutscher und «eine Art Sunny Boy» sei dafür perfekt geeignet. Als spitze Anspielung auf die wohlwollende Darstellung Rommels und von Rundstedts fragte Böll rhetorisch, «warum so viel Persil auf eine Wäsche verwandt wird, von der man weiß, dass sie sauber ist».²¹⁹

Für meine Studie besonders interessant ist der Verriss von Hans Hellmut Kirst. Damals noch Filmkritiker beim *Münchener Merkur*, hatte Kirst bereits zwei Kriegsromane veröffentlicht und war ein offener Gegner der Wiederbewaffnung.²²⁰ Im Jahr 1954 feierte er dann mit der Trilogie *08/15* den Durchbruch als Autor. Die Verfilmungen seiner Romane standen mit am Anfang der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle, und danach wurden weitere seiner Bücher verfilmt. Im Artikel feuerte er eine Breitseite gegen den Kurswechsel der USA, die positive Darstellung Rommels und den nostalgischen Grundton ab:

Es ist noch gar nicht so lange her, da gab es automatische Kriegsverbrecher und systematische «Nie wieder Krieg»-Sendungen; heute gibt es [...] einen Rommel-Film. [...] Bitter wird es [...], wenn mit feierlichen Helden-

216 Vgl. Steltzer 1952, o. S.

217 [St-e] 1952, o. S.

218 Böll 1952, o. S.

219 An dieser Stelle spielte Böll auf die sogenannten Persilscheine an. Mit «Persilschein» war in der Nachkriegszeit ein Urteil gemeint, das einen mutmaßlich nationalsozialistischen Straftäter aufgrund von Zeugenaussagen freisprach. In dieser Zeit kam es zu einer Vielzahl fragwürdiger Urteile, weshalb der Begriff auch von Kritiker:innen für die unabgeschlossene Entnazifizierung der Behörden etc. verwendet wurde.

220 Er stand außerdem mit dem späteren Bundesminister der Verteidigung, Franz Josef Strauß, auf Kriegsfuß, da Strauß ihn kurz nach dem Krieg als Anhänger des Nationalsozialismus bezichtigte, worauf Kirst in ein Internierungslager kam.

liedern klingende Geschäftserfolge eng verbunden sind, wenn kein Effekt verschmährt wird, kassenfüllenden Patriotismus zu zeugen. [...] Wird in diesem Film das Staatsoberhaupt Hitler durch Luther Adler unbekümmert verzerrt, so wird der Mensch Rommel durch James Mason erregend überhöht. [E]in Held, wie er sonst nur noch in Lesebüchern steht; ein Mensch obendrein, der fast immer die Uniform vergessen macht, die er stets mit Haltung trägt. [...] Dieser Film der Generale, in dem die einfachen Soldaten nicht einmal Kulisse sind, ist wie ein Kapitel Geschichte, das die Beherrschenden über sich selbst schrieben – und siehe, sie wissen um das kleine Geheimnis: dass ihr eigener Ruhm wächst, wenn sie den Ruhm ihrer Gegner ihnen gefällig vergrößern. [...] Den Amerikanern und Briten mag diese Version gefallen – uns Deutsche sollte sie ein wenig misstrauisch machen.²²¹

Kirsts Rundumschlag griff abermals in aller Deutlichkeit das Bild des ‚Good German‘ in *THE DESERT FOX* an und verband es direkt mit der Kritik an der neuen Politik der ehemaligen Besatzungsmächte. Hier zeigt sich prägnant die komplizierte bundesdeutsche Annäherung an die USA und Großbritannien, in der die NS-Vergangenheit zum Streitpunkt und mitunter auch zur politischen Handelsware geriet.

Während der Erfolg an den Kinokassen das große Interesse in der breiten Bevölkerung und die Zustimmung für das positive Heldenbild Rommels demonstrieren, veranschaulichen die emotionalen Reaktionen und die divergierenden Meinungen, wie präsent und gleichzeitig umkämpft der Umgang mit der eigenen Vergangenheit und dementsprechend die Debatte um eine Wiederbewaffnung waren. Im Lob und in der Begeisterung für den ‚Good German‘ manifestiert sich das *selektive* Erinnern oder die *erfundene* Erinnerung, wie sie Robert G. Moeller respektive Peter Reichel in Verbindung mit der Erinnerungskultur ansprechen.²²² Es wird deutlich, wie der Film den bundesdeutschen Diskurs über die NS-Vergangenheit erweitert und in neue Richtungen lenkt. Durch die Änderungen in der deutschen Fassung noch bestärkt, betonten die positiven Stimmen nicht mehr allein die Opferrolle, sondern bewegten sich mit ihren Aussagen zwischen einem Nostalgieempfinden und der Betonung von Rommels tragischem Heldenbild. Kritische Passagen des Films wurden ignoriert und das Aussparen der NS-Verbrechen nicht hinterfragt. Demgegenüber gab es umso schärfere Kritik und warnende Stimmen, die eben dieses *selektive* Erinnern anprangerten und den Film für sein verfälschendes Geschichtsbild und in Zusammenhang mit den aktuellen politischen

221 Kirst 1952, o. S.

222 Vgl. Moeller 2008, 248; Reichel 2004; vgl. auch meine Einleitung.

Entwicklungen angriffen. Damit treten in der Rezeption Aspekte des Films in den Vordergrund, die man zuvor etwa in den bundesdeutschen Trümmern und ihren Opferfiguren nicht finden konnte und die Überschneidungen mit den bereits populären Kriegsmemoiren aufweisen.

Rommel als ‚Good German‘ war ein neuartiges Phänomen, das im bundesdeutschen Kontext die Debatte über den Zweiten Weltkrieg mitprägte und entgegengesetzte Meinungen aufeinanderprallen ließ. In der Kontroverse über die Rommel-Darstellung bündelt sich der offene Deutungskampf um das Erbe der Wehrmacht, der von konträren politischen Interessen und nationalen Sentimentalitäten geprägt war. Bei den positiven wie auch negativen Wertungen vermischen sich pazifistische, sozialdemokratische, konservative und rechtsextreme Positionen oder trafen US-amerikanische Stimmen auf deutsche Kritiker von Adenauers politischem Kurs. In einer Situation, in der die junge BRD einem schnellen Wandel unterworfen und auf der Suche nach der eigenen Rolle in der Weltpolitik war, traf *THE DESERT FOX* in der jungen BRD augenscheinlich einen Nerv und bestätigte damit zumindest teilweise die im Voraus geäußerten Sorgen der US-Regierung.

THE DESERT FOX: Initialzündung für den transnationalen Diskurs zur NS-Vergangenheit

Das *Hamburger Echo* schloss seine negative Kritik mit einer sorgenvollen und zutreffenden Annahme: «Wir fürchten, der Rommelfilm hat für Filme dieser Gattung die Bahn frei gemacht.»²²³ In der Tat veränderte *THE DESERT FOX* mit seinem Protagonisten das Bild der deutschen Soldatenfigur in angloamerikanischen Kriegsfilm und eröffnete ein neues Feld für die Darstellung des ehemaligen Feindes. Dienten deutsche Figuren während des Krieges und kurz danach vornehmlich als Antagonisten und wurden dabei wiederholt auf den ‚Evil Nazi‘ reduziert, war nun erstmals in einem internationalen Publikumserfolg eine deutsche Hauptfigur zu sehen, die nicht sinnbildlich für den Feind oder die Gefahr stand, sondern als Heldinfigur und schließlich tragisches Opfer den ‚Good German‘ verkörperte. Dabei thematisiert der Film in revidierter Form die NS-Vergangenheit: Anhand von Rommels Biografie diskutiert er das Wehrmachtserbe und den deutschen Widerstand, wodurch er im Kontext seiner Entstehungszeit die Vergangenheitspolitik und Wiederbewaffnungsdebatte in der BRD kommentiert. Aus einer amerikanischen Perspektive verhandelt

223 [St-e] 1952, o. S.

die Produktion – die zudem auf einer britischen Vorlage beruht – die jüngere deutsche Vergangenheit und steht für eine Annäherung an den ehemaligen Feind, da sie einer der bekanntesten deutschen militärischen Figuren Respekt zollt und mithilfe ihres inneren Konflikts ein neues Soldatenbild proklamiert. Im Wechselspiel zwischen Glorifizierung, Nostalgie, tragischer Opfergeschichte und kritischer Reflexion über die Wehrmacht zeigen sich hier zuerst auf der filmimmanenten Ebene transnationale Dynamiken zwischen den USA, Großbritannien und der BRD. Aus den jeweiligen nationalen Perspektiven betrachtet, vereint die ambivalente Hauptfigur die Sehnsucht der Briten nach vergangenen Triumphen, das amerikanische Propaganda-Narrativ des demokratisierten Deutschen und das *selektive* Erinnern der Deutschen an den vergangenen Krieg, zwischen ihrer Opferrolle und dem Mythos der ‹sauberen› Wehrmacht, welcher erneut tragische Heldenfiguren zulässt. Im Wandel des Figurenstereotyps und der Darstellung Rommels vermischen sich dadurch amerikanische und britische Sichtweisen auf den vergangenen Krieg. Gleichzeitig nähert sich der Film dem deutschen Diskurs über den Zweiten Weltkrieg an, indem er Berührungspunkte zur damals in der BRD populären Kriegsliteratur herstellt und teilweise in der formalen Inszenierung Rommels an die deutsche Propaganda zu Kriegszeiten anknüpft.²²⁴

Zu einem Zeitpunkt, als der Umgang mit der NS-Vergangenheit und die Frage einer zukünftigen bundesdeutschen Armee kontrovers diskutiert wurden, steht der Film in einer engen Beziehung zu den außerfilmischen Diskursen sowie den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Die Transformation der deutschen Soldatenfigur und die Etablierung des ‹Good German› im amerikanischen Kriegsfilm wurde abhängig von politischen Haltungen oder eigenen beziehungsweise nationalen Befindlichkeiten als Provokation, Gefahr oder willkommene Korrektur betrachtet. Hier zeigt sich in der Etablierung des ‹Good German› auch das Wechselspiel, das Jörg Schweinitz und Tobias Ebbrecht hinsichtlich des rezeptiven Erlebens von Figurenstereotypen erwähnen: Einerseits die enge Verknüpfung der Figur mit der bestehenden Vorstellungs- und Wertewelt des Publikums, da sich im Film bestimmte gesellschaftliche Bedürfnisse oder Sorgen manifestieren; andererseits das aktive Einwirken

224 Hier zeigt sich besonders deutlich, was Deborah Shaw auf der filmimmanenten Ebene in Verbindung mit dem transnationalen Kino als ‹transnational modes of narration› (also die Ausrichtung eines Films auf ein internationales Publikum durch thematische und formale Aspekte) sowie als ‹transnational critical approaches and transnational influences› (die unterschiedlichen nationalen Einflüsse in einem Film) hervorhebt (Shaw 2013, 54 ff.). Die auffallenden Parallelen in der formalen Inszenierung Rommels zwischen der deutschen Propaganda zu Kriegszeiten und Hathaways Film streicht Hans J. Wulff in seinem Aufsatz über Rommel als ‹German Icon› hervor (vgl. 2018, 150).

auf dessen Geschichtsbild, sodass bestimmte Annahmen – hier die Rolle des deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg – bestätigt, verschoben oder konterkariert werden.²²⁵

Mit der thematischen Aktualität des Films lassen sich der Publikumserfolg und die große Aufmerksamkeit vonseiten der unterschiedlichen (Regierungs-)Stellen erklären. Die Befunde der filminternen Analyse konnte ich durch die Untersuchung des filmhistorischen Kontextes festigen und vertiefen; dies mit Bezug auf Shaws Kategorien der «transnational modes of production, distribution and exhibition» und der «transnational viewing practices», die weitere Ebenen der transnationalen Dynamiken und Strategien offenbarten. Wie die Entstehungsgeschichte von *THE DESERT FOX* zeigte, plante *20th Century Fox* den Film von Anfang an für ein transnationales Publikum und zielte dabei neben dem Heimmarkt insbesondere auf einen Vertrieb in Großbritannien und der BRD. Drehbuchautor Nunally Johnson und Produzent Darryl F. Zanuck erkannten in der Rommel-Biografie das internationale Vermarktungspotenzial, wodurch der Film zum umkämpften Gegenstand der «public diplomacy» und somit divergierender ökonomischer und politischer Überlegungen wurde. Auf der einen Seite versuchte das Filmstudio, den Film als völkerverbindende Botschaft zu propagieren und damit seine wirtschaftlichen Interessen durchzusetzen. Auf der anderen Seite sahen die US-Behörden und zum Teil auch die bundesdeutsche Regierung die Produktion als bedeutenden Einflussfaktor im öffentlichen Diskurs und deshalb auch als Risiko für die eigenen politischen Bemühungen um eine Annäherung der beiden Länder und die Wiederbewaffnung der BRD. Die harten Fronten, die temporäre Aufschiebung der bundesdeutschen Premiere und schließlich die Änderungen an der deutschen Fassung machen deutlich, wie stark *THE DESERT FOX* kontroverse Themen der damaligen Zeit aufgriff, aber auch, wie schnell sich zu Beginn der 1950er-Jahre durch politische und gesellschaftliche Entwicklungen der Diskurs über den Zweiten Weltkrieg wandelte. In der jeweiligen nationalen Rezeption zeigte sich noch ausgeprägter die Brisanz der Themen, mit denen der Film und sein Protagonist länder- oder gruppenspezifische Befindlichkeiten bediente oder auch provozierte. Insbesondere bei der bundesdeutschen Rezeption offenbarte sich in den divergierenden Meinungen der offene Deutungskampf um die jüngere Vergangenheit, in dem *THE DESERT FOX* als filmischer Beitrag den Diskurs über das Erbe der Wehrmacht und die Wiederbewaffnung mitprägte. Darüber hinaus ist in der Diskussion um den amerikanischen Film auch die mitunter schwierige Annäherung der Länder zur Zeit des noch jungen Kalten Krieges abzulesen.

225 Vgl. Ebbrecht 2011, 249 f.; Schweinitz 2006, 44.

Aus einer transnationalen Perspektive beweist die Rommel-Biografie durch ihre vielfältigen Verflechtungen mit den Diskursen in und zwischen den Ländern, dass man die Debatte über die NS-Vergangenheit nicht allein in einem national abgegrenzten Kontext verstehen kann, sondern für eine umfassende Betrachtung länderübergreifende Aspekte einbeziehen muss, die die jeweiligen Diskussionen und Entwicklungen mitlenken, -prägen und erweitern. Anhand von *THE DESERT FOX*, der – wie ich ausgeführt habe – am Beginn der Etablierung des Figurenstereotyps ‚Good German‘ in angloamerikanischen Kriegsfilmern und damit einer Reihe von Filmen in den 1950er-Jahren steht, können die Überschneidungen und Austauschprozesse zwischen den Nationen besonders eindrücklich nachgezeichnet werden, da der Film spezifisch für ein internationales Publikum produziert wurde. Durch seinen enormen Erfolg und die begleitende öffentliche Debatte ebnete er den Weg für ähnliche Produktionen, die das Figurenstereotyp weiterentwickelten – abermals in enger Verbindung mit den gesellschaftlichen und politischen Umbruchsprozessen.

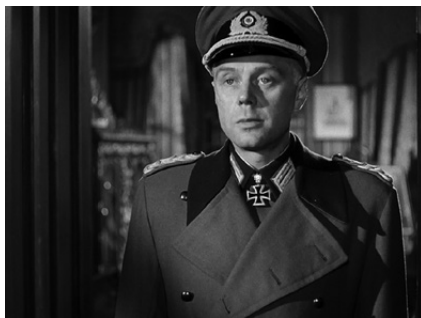
Im breiteren filmhistorischen Kontext sind die nachfolgenden Filme als Teil der transnationalen Kriegsfilmwelle zu betrachten, die ab Mitte der 1950er-Jahre in den USA, Großbritannien und ebenfalls der BRD eine Masse an Produktionen über den Zweiten Weltkrieg hervorbrachte. Mit ihrem starken Fokus auf den deutschen Soldaten zeigen sich in den angloamerikanischen Filmen besonders deutlich die Berührungspunkte und Differenzen zu den bundesdeutschen Kriegsfilmern. Als Vorläufer und Wegbereiter war aber schon *THE DESERT FOX* kein isoliertes Phänomen. Einerseits ist er, wie eingangs dieses Kapitels dargelegt, in einer Entwicklungslinie einzuordnen, die sich auf die deutschen Soldaten- und Nazifiguren in den amerikanischen wie auch britischen Propagandafilmen des Zweiten Weltkriegs zurückführen lässt, welche kurz nach dem Krieg bereits einen Wandel durchmachten. Andererseits gehört er zu einer Reihe anderer Genreproduktionen, die die spätere Kriegsfilmwelle ankündigten.²²⁶ Neben Filmen wie *SANDS OF IWO JIMA* waren dies vor allem durchschlagende Kassenerfolge wie *FROM HERE TO ETERNITY* oder *THE CAINE MUTINY* (Edward Dmytryk, USA 1954), die ebenfalls ein internationales Publikum fanden und deren Spuren sich in den späteren angloamerikanischen und bundesdeutschen Kriegsfilmern direkt wiederfinden.

226 Robert G. Moeller wie auch Joseph Garnarz erwähnen *THE DESERT FOX* als Vorläufer für die bundesdeutsche Kriegsfilmwelle, ohne auf die Berührungspunkte zu den späteren westdeutschen Produktionen einzugehen (vgl. Moeller 2006, 44; Garnarz 1993, 178). Garnarz spricht in Anbetracht von Masons Rommel etwas vereinfacht von einem heroischen Helden und ungebrochenem Patriotismus.

Außerdem war *THE DESERT FOX* nicht das einzige angloamerikanische Projekt, das kurz vor der Kriegsfilmwelle den ›Good German‹ einführte. Als erste Großproduktion mit einer positiven deutschen Soldatenfigur und aufgrund seiner enormen Popularität ist er zwar als Initialzündung für die späteren Filme zu betrachten. Daneben zeigen aber weitere Produktionen die Bandbreite, mit der bereits Anfang der 1950er-Jahre die Rolle Deutschlands im Zweiten Weltkrieg aufgegriffen wurde und die bezeugt, dass das Stereotyp des ›Good German‹ immer mehr aus der Literatur ins Kino wanderte. Der bereits erwähnte *DECISION BEFORE DAWN* erschien nur kurze Zeit später in den US-Kinos und hatte seine bundesdeutsche Premiere drei Monate nach Hathaways Film – allerdings ohne einen vergleichbaren Erfolg verbuchen zu können. Besetzt mit einem deutschen Hauptdarsteller spricht die Literaturverfilmung das Thema des Verrats durch einen einfachen Soldaten (Oskar Werner) an, der als gegnerischer Spion versucht, den Krieg zu verkürzen.

Ein ›Good German‹ findet sich ebenfalls in der britischen Romanadaption *SO LITTLE TIME* (Compton Bennett, GB 1952). Anstatt im Kriegsfilmgenre verhandelt der Film die Annäherung an den ehemaligen Feind als Melodrama. In Ansätzen an die frühe Nachkriegsproduktion *FRIEDA* erinnernd, deutet sich in Bennetts Film eine Tendenz in den britischen Produktionen an, die weniger explizit als die amerikanischen Vertreter die Kriegs- und NS-Verbrechen darstellen und so das Thema ein Stück weit entpolitisieren. Im Film, der zur Zeit der Besetzung Belgiens in der Nähe Brüssels spielt, geht es um die unmögliche Liebe zwischen Oberst Hohensee (Marius Goring) und der jungen Klavierspielerin Nicole de Malvines (Maria Schell). Nur höchst widerwillig überlässt ihre Mutter dem Oberst Teile des Schlosses als vorübergehendes Zuhause. Für den deutschen Soldaten wie auch für Nicole ist das Klavierspiel die einzige Flucht aus dem Alltag. Obwohl die Treffen mit dem streng und unnahbar wirkenden Oberst für Nicole zu Beginn eine Qual sind – zu stark sieht sie in ihm den Feind, der ihren Vater auf dem Gewissen hat –, nähern sich die beiden in kurzen Momenten des Glücks an und verlieben sich schließlich ineinander.

Ein erstes Mal überrascht er sie, als er für ihre kranke Mutter den Militärarzt ruft und damit deren Leben rettet (Abb. 44–45). Pflicht- und schuldbewusst bedankt sich Nicole bei ihm, offenbart aber gleichzeitig ihre ehrlichen Gefühle: «No one knows what it means to me to owe anything to a German. Well, I pay my debts quickly, but I hate you. You killed my father. You and your kind.» Während Nicole hilflos wirkt und ihrer Ablehnung gegenüber Deutschland Ausdruck verleiht, deutet sich in Hohensees Antwort überraschenderweise eine respektvolle und versöhn-



44–45 Zu Beginn sind die gegensätzlichen Haltungen noch klar, was durch die Lichtgebung und die Positionierung der Hauptfiguren unterstrichen wird.

liche Haltung an, die nicht zum Bild des Nazischergen passt: «It is a mistake to hate. [...] Believe me, I have the greatest respect for his courage and patriotism», erwidert er und salutiert.

Sind die Fronten am Anfang noch verhärtet, erkennt Maria Schells Figur zunehmend den Menschen hinter der Wehrmachtsuniform. In der komplizierten Annäherung spricht der Film wiederholt Hohensees militärische Aufgaben an und also auch die NS-Diktatur. Eines Abends stellt ihn Nicole zur Rede, nachdem es im Dorf zu brutalen Erschießungen gekommen war. Ähnlich wie in *THE DESERT FOX* versucht er, sich mit seiner Rolle als Soldat zu erklären, die im Krieg unangenehme Pflichten beinhaltet. Am Ende sagt er zögernd und vielsagend: «It is easier for the conqueror to be generous», worauf Nicole entgegnet: «You mean it is more difficult for the conquered, don't you.» Hier spricht der britische Film die schwierige Beziehung zwischen Besatzern und Unterlegenen an, was ich als direkten Verweis auf die Gegenwart lesen möchte, in der sich die Rollen im britisch-deutschen Kontext umgekehrt haben.

Ihre gemeinsame Liebe ist indes nur in wenigen Momenten und in der Abgeschiedenheit des Schlosses möglich. Während er sie in den Armen hält, sagt er emotional: «The war doesn't exist. Nothing exists beyond this room. Beyond this moment.» Doch die bedrohliche Musik am Ende der Szene kündigt bereits an, was als Nächstes folgt: Das kurze Glück wird zerstört. Nicoles Kollegen machen ihr Vorwürfe, und dann kehrt auch noch ihr Cousin Philippe (John Bailey) zurück, der sich im Widerstand engagiert. Er drängt sie, wichtige Dokumente in Hohensees Büro zu stehlen. Als Hohensee dies herausfindet und sie zur Rede stellt, zeigt sich ihre ganze Verzweiflung zwischen der Liebe zu ihm und dem Pflichtgefühl fürs Vaterland. Im Finale spitzt sich der Konflikt dramatisch zu, während sich die Ereignisse überstürzen: Philippe wurde festgenommen. Nicole rennt dem davonfahrenden Hohensee nach und überzeugt



46–47 Die beiden Figuren sind in ihrem Schicksal gefangen und die äußeren Umstände lassen ihre Liebe nicht zu.

ihn, sie zur Kommandantur mitzunehmen. Mittlerweile hat sich Philippe aber wieder befreit und feuert in einem Attentatsversuch auf Hohensees vorbeifahrendes Auto. Anstatt den Oberst zu treffen, fügt er tragischerweise seiner Cousine eine tödliche Wunde zu. Von der Trauer überwältigt, bringt sich Hohensee in der letzten Szene selbst um.

Beide Charaktere machen im Film eine Entwicklung durch, wobei insbesondere Nicole hinter Hohensees unnahbarem Auftreten und der Uniform den Menschen erkennt. Aufgrund des Krieges kann ihre Liebe aber nur in kurzen, flüchtigen Momenten existieren. Den Konventionen des Melodramas folgend, sind sie in ihren Rollen gefangen und die äußeren Umstände machen sie handlungsunfähig. Das zeigt sich wiederholt in der *Mise en Scène*, in der die Figuren eingesperrt sind und ihre Gefühle nach außen ins Dekor und in die Lichtgestaltung getragen werden (Abb. 46–47).²²⁷ Indirekt weist der Film damit ebenfalls in die damalige Gegenwart, in der unter neuen Umständen eine solche Annäherung nun möglich war. Die Filmwissenschaftlerin Irina Gradinari hat in den deutschen Nachkriegsfilmen und deren Be- und Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs sich wiederholende narrative Muster eruiert. Darunter nennt sie auch die «Versöhnungsstrategie», in der die Filme über eine interkulturelle Liebesbeziehung die Versöhnung ansprechen; auf diese Weise würden politische Verhältnisse «sexualisiert und [ent]politisiert».²²⁸ Als ein frühes bundesdeutsches Beispiel nennt sie den Publikumserfolg *DER ARZT VON STALINGRAD* (Géza von Radványi, BRD 1958). Schon *So Little Time* macht darauf aufmerksam, dass es sich auch bei diesem Narrativ um ein transnationales Phänomen handelt und Bennetts Film als Vorläufer für spätere bundesdeutsche Kriegsproduktionen betrachtet

227 Vgl. Elsaesser 1994, 104 ff.

228 Gradinari 2015, 33.

werden kann.²²⁹ Darüber hinaus scheint sich das britische Melodrama mit seiner Hauptdarstellerin an einem vorgängigen bundesdeutschen Film zu orientieren: Rudolf Jugerts *ES KOMMT EIN TAG* (BRD 1950) spielt während des Deutsch-Französischen Krieges und bedeutete für Maria Schell den Durchbruch. Darin spielt sie eine Französin, die einen deutschen Soldaten in ihrem Haus aufnehmen muss. Auch hier verlieben sich die beiden ineinander, und die Beziehung scheidet am Ende an den Wirren des Krieges.²³⁰ Der Film behandelt die Annäherung zwischen Deutschland und Frankreich noch nicht direkt über den Zweiten Weltkrieg, propagiert aber bereits eine Versöhnung der beiden Länder.

Weitere transnationale Facetten des ›Good German‹ können im Vergleich von Oberst Hohensee in *SO LITTLE TIME* und Masons Rommel ausgemacht werden, deren Spuren ebenfalls in späteren angloamerikanischen sowie bundesdeutschen Produktionen zu finden sind. In seinem strengen Auftreten erinnert der Oberst zu Beginn wie bereits ein Jahr zuvor Mason an den ›militaristischen Deutschen‹. Während aber in *THE DESERT FOX* der deutsche Soldat konstant präsent ist, geht hier im Rahmen des Melodramas die Uniform zunehmend vergessen, und der gefühlvolle Liebhaber rückt ins Zentrum. Hohensee zeigt eine gewisse Verletzlichkeit und ist also ein Stück weit eine gebrochene Männerfigur, wie wir sie auch in *THE DESERT FOX* oder später in bundesdeutschen Filmen wie *CANARIS* sehen.²³¹ Die Sensibilität des Protagonisten wird über das Klavierspiel eingeführt. Damit bedient der Film einen Aspekt des Stereotyps, den Tobias Ebbrecht in Verbindung mit dem guten Deutschen hervorhebt: Konträr zur «Barbarei des Nationalsozialismus» wird durch die künstlerische Tätigkeit des Protagonisten das Klischee Deutschlands als «‹Land der Dichter und Denker›» evoziert.²³² Hohensee hebt sich als kultivierter und gebildeter ›Good German‹ deutlich von den Gestapo-Männern ab, die im Film lediglich Nebenfiguren sind. Im Gegensatz zu Rommel in *THE DESERT FOX*, der nur am Rande Familienmensch ist und primär als Soldat funktioniert, zeigt

229 Es gibt eine Reihe von Filmen, die das transnationale Narrativ bedienen. Als frühes Beispiel wäre etwa der französische Film *LE SILENCE DE LA MER* (Jean-Pierre Melville, F 1949) zu erwähnen.

230 Der Film kann sich im dramatischen Finale mit *SO LITTLE TIME* messen: Wie im Verlauf der Handlung klar wird, ist Friedrich leider für den Tod von Madeleines Bruder verantwortlich. Ihre Mutter wiederum liegt im Sterben und kann nicht zur Ruhe kommen, bevor sie nicht noch einmal ihren Sohn gesehen hat. Aus diesem Grund zieht Friedrich die Uniform des Bruders an, worauf die Mutter friedlich verstirbt. Als draußen plötzlich der Krieg ausbricht, tritt er mit der falschen Uniform vor die Tür und wird tödlich angeschossen. Er stirbt in Madeleines Armen, nachdem sie sich gegenseitig ihre Liebe gestanden haben.

231 Vgl. Carter 2007; Figge 2015.

232 Ebbrecht 2011, 276.

sich hier fernab von starken Heldenbildern ein deutscher Protagonist, dem der Krieg aufgezwungen wurde und der entsprechend darunter leidet.

Durch die Genre-Rahmung als Liebesgeschichte, die das Thema der NS-Vergangenheit entpolitisiert, wurde der ‚Good German‘ in *So LITTLE TIME* zur damaligen Zeit weniger kontrovers diskutiert. Auch war er länderübergreifend kein großer finanzieller Erfolg, obwohl mit Goring und Schell zugkräftige Stars für den britischen und bundesdeutschen Markt beteiligt waren.²³³ Die Kritiken waren in den USA, Großbritannien und der BRD verhalten bis wohlwollend und priesen die respektvolle und sensible Darstellung, ohne genauer auf die politischen Aspekte einzugehen.²³⁴ Besonders interessant ist dabei die positive Rezension Bosley Crowthers (der sich so entschieden gegen *THE DESERT FOX* stellte), in der er den Film als gefühlvolle Liebesgeschichte lobt.²³⁵

Insgesamt weist der Film darauf hin, dass es in der Etablierung des ‚Good German‘ früh eine gewisse Bandbreite an Darstellungen gab. Darüber wurden mit Blick auf die NS-Vergangenheit unterschiedliche Themen angesprochen, wobei sich Berührungspunkte, aber auch Differenzen zwischen den britischen und den amerikanischen Produktionen erkennen lassen. Filme wie *THE DESERT FOX*, *DECISION BEFORE DAWN* und *So LITTLE TIME* schieben mit ihren deutschen Soldatenfiguren die transnationale Kriegsfilmwelle an, die ab der Mitte des Jahrzehnts auch in der BRD einsetzte und mehr oder weniger erfolgreiche Produktionen hervorbrachte. Im Kontext des sich weiter zuspitzenden Kalten Krieges und der definitiven Gründung der Bundeswehr 1955/56 hatte das Figurenstereotyp des ‚Good German‘ in den angloamerikanischen Kriegsfilmen seine Hochkonjunktur. Auch die transnationalen Verhandlungen und Austauschprozesse zwischen den Ländern im Umfeld der Filme gewinnen sodann noch einmal an Dynamik.

Im folgenden Kapitel rückt die transnationale Kriegsfilmwelle ins Zentrum und die Frage, welche Rolle dabei die angloamerikanischen Kriegsfilme mit deutschen Protagonisten spielten. In dieser Hochphase

233 Vgl. Harper/Porter 2003, 178 f. Für die deutsche Fassung wurden auch hier Änderungen am Dialog vorgenommen und gewisse Stellen entschärft. Anstatt beim Vorwurf wegen des Mordes an ihrem Vater pauschal vom Hass auf «You and your kind» zu sprechen, sagt die weibliche Figur hier: «Sie haben meinen Vater erschossen. Nicht Sie persönlich, aber Ihr Vorgänger.» Und im Gespräch über Besatzer und Besiegte äußert Hohensee nicht mehr: «It is easier for the conqueror to be generous», sondern: «Aber warum sage ich Ihnen das? Es ist sicher besser, wir sprechen nicht mehr darüber», und Nicole entgegnet: «Ich dachte immer, es gibt eine Großmut des Siegers, oder nicht?» Für den Vergleich wurde die deutsche DVD mit der Synchronfassung verwendet (Price Light Medien GmbH 2004).

234 Vgl. Lockhart 1952, o. S.; [o. A.] 1952i, o. S.

235 Vgl. Crowther 1953, 23.

des Genres macht das Figurenstereotyp des ‹Good German› abermals eine Entwicklung durch. Gewisse Aspekte der Figuren verfestigen sich, andere Facetten kommen hinzu, und neue Themen werden in Verbindung mit der NS-Vergangenheit angesprochen. Die deutschen Protagonisten erscheinen in dieser Zeit vermehrt im Subgenre des ‹naval war›-Films, wodurch der Krieg wiederum in einem veränderten Handlungsrahmen betrachtet wird. Hier fokussiere ich auf die beiden Produktionen *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1956). Die aufwendigen Farbfilme sowie die Stars John Wayne respektive Peter Finch verweisen bereits darauf, welches Marktpotenzial die jeweiligen Filmstudios den Produktionen zutrauten. So wird deutlich, dass der ‹Good German› nach dem positiven Einspielergebnis von *THE DESERT FOX* zum transnationalen Erfolgsfaktor mutierte.

2 Helden an Bord

Die transnationale Kriegsfilmwelle auf dem Höhepunkt

Die Hoffnung, daß [...] die Rehabilitation der Helden kein Interesse mehr finden würde beim Publikum, diese Hoffnung war schnell dahin. Es kamen Dramen, Filme, Tatsachen-Berichte, in denen den Nazis bestätigt wurde, dass auch sie ihre großen inneren Konflikte hatten. Und für solche Projekte war immer Geld da, denn es brachte immer Geld.¹

THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL (Henry Hathaway, USA 1951) etablierte – wie ich ausgeführt habe – zu Beginn der 1950er-Jahre also das Stereotyp des ‚Good German‘ im Kriegsfilmgenre. Zusammen mit anderen angloamerikanischen Produktionen wie FROM HERE TO ETERNITY (Fred Zinnemann, USA 1953) oder ANGELS ONE FIVE (George More O’Ferrall, GB 1952) eröffnete er die transnationale Kriegsfilmwelle: Durch den Ausbruch des Koreakriegs 1950 hatte das Genre zuerst in den USA schnell an Popularität gewonnen, und die Filme über den Zweiten Weltkrieg rückten nun vermehrt das eigentliche Kampfgeschehen ins Zentrum.² Aufgrund der aktuellen Gefahr durch den Kommunismus veränderte sich zudem die Darstellung der deutschen Gegner.³ Sie gerieten entweder zu unwichtigen Randfiguren, wenn die Produktionen primär die eigene Stärke propagierten, oder die Filme zeigten den ehemaligen Gegner und neuen Verbündeten als Protagonisten in einem positiveren Licht als es bei THE DESERT FOX oder DECISION BEFORE DAWN (Anatole Litvak, USA 1951) der Fall ist.⁴

1 Staudte 1964, 194. Zu Beginn der 1960er-Jahre kritisierte der Regisseur Wolfgang Staudte in seiner Rede mit dem Titel ‚Der Heldentod füllt immer noch die Kinokassen‘ scharf die bundesdeutsche Kriegsfilmwelle.

2 Vgl. Basinger 1986, 176. Bereits früh gab es auch zahlreiche Filme, die den Koreakrieg thematisierten. So etwa Samuel Fullers kritische Genreproduktion FIXED BAYONETS! (USA 1951).

3 Vgl. ebd., 177.

4 In den frühen britischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg, die hauptsächlich von Ausbruchsversuchen aus Gefangenenlagern oder waghalsigen Geheimmissionen handeln, gibt es noch vermehrt lächerliche oder bösertige ‚Evil Nazis‘ als Kontrahenten. Ein Beispiel ist der Ausbruchsfilm THE WOODEN HORSE (Jack Lee, GB 1950), in dem die deutschen Wärter als stereotype Idioten gezeichnet sind. Aber auch hier klingen bereits ambivalente Töne an, wenn einer der britischen Soldaten über die Deutschen

Auf dem Höhepunkt der transnationalen Kriegsfilmwelle tritt der ›Good German‹ neu auch in bundesdeutschen Genreproduktionen in Erscheinung. Erst Mitte der 1950er-Jahre, als die Kriegsfilmwelle sich in den USA und Großbritannien bereits ihrem Zenit näherte, erreichte sie mit Verzögerung die bundesdeutsche Filmlandschaft, setzte sich dort aber umso schneller durch. Kassenerfolge wie die *o8/15*-Trilogie (Paul May, BRD 1954–1955)⁵ oder *CANARIS* (Alfred Weidenmann, BRD 1954) verhandelten mit ihren ›Good Germans‹ nun aus eigener Perspektive die NS-Vergangenheit und die Rolle der Wehrmacht. Konsterniert blickte der Regisseur Wolfgang Staudte 1960 in seiner Rede «Der Heldentod füllt immer noch die Kinokassen» auf die Masse an bundesdeutschen Kriegsfilmen der vergangenen Jahre, die mit ihren Soldatenfiguren beim Publikum großen Anklang fanden und für die Studios äußerst profitabel waren.⁶ Er, der 1946 mit dem Trümmersfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (D (Ost) 1946) den ersten kritischen Beitrag zur NS-Vergangenheit aus deutscher Perspektive drehte, beanstandete «die mit dem Cellophan des Pazifismus verpackte[n] Kriegsfilme», die «das Sterben für das Vaterland, für die Kameraden» glorifizieren und es für den Profit ausschlachten.⁷ Mit Sorge blickte der für seine antimilitaristische Haltung bekannte Regisseur auf die neuen deutschen Heldenfiguren, die dem ebenfalls ungeliebten Heimatfilmgenre Konkurrenz machten oder dieses in der Gunst des Publikums gar überflügelten. Staudtes Polemik veranschaulicht, dass sich der ›Good German‹ mit der Kriegsfilmwelle innerhalb kurzer Zeit zum dominanten Phänomen in der BRD entwickelte. Dabei erfuhr das transnationale Figurenstereotyp auch eine Veränderung.⁸

Zu den sich verfestigenden Aspekten des ›Good German‹ kamen in dieser Phase weitere Facetten hinzu, die neue Themen ins Gespräch

sagt: «You can't blame a whole nation» (vgl. Ramsden 2006, 299). Im 1. Kapitel habe ich zudem dargelegt, dass es in Großbritannien mit Melodramen wie *FRIEDA* (Basil Dearden, GB 1947) und vor allem *So LITTLE TIME* (Compton Bennett, GB 1952) frühe Produktionen über den Zweiten Weltkrieg gibt, die ein anderes Bild von den Deutschen entwerfen. Dadurch wird das Stereotyp des ›Good German‹ schon in den frühen 1950er-Jahren zu einem transnationalen Phänomen, das sich primär in angloamerikanischen Produktionen gefestigt hat.

5 Die vollständigen Filmtitel lauten: *o8/15* (BRD 1954), *o8/15 II. TEIL* (BRD 1955) und *o8/15 IN DER HEIMAT* (BRD 1955); siehe in meiner Einleitung.

6 Siehe ebenfalls das Motto zu diesem Kapitel.

7 Staudte 1964, 194.

8 An dieser Stelle ist erneut das französische Kino zu erwähnen, das gerade mit Jean-Pierre Melvilles *LE SILENCE DE LA MER* (F 1949) und dem Protagonisten Werner von Ebrennac zum transnationalen Stereotyp beitrug. In Frankreich kam es in den 1950er-Jahren aber nicht zu einer vergleichbaren Anzahl an Kriegsfilmen mit positiven deutschen Soldatenfiguren, was am schwierigen politischen Verhältnis der beiden Länder zur damaligen Zeit liegen könnte.

brachten. Durch die Vielzahl an amerikanischen, britischen und bundesdeutschen Produktionen fand diese Entwicklung nochmals intensiver in einem transnationalen Rahmen statt, wobei sich die Filme gegenseitig beeinflussten und unverändert politische sowie ökonomische Überlegungen eine wichtige Rolle spielten. Die angloamerikanischen Filmstudios produzierten verstärkt mit Blick auf den wachsenden bundesdeutschen Markt und trafen dort nun auf einheimische Konkurrenz. Neben Deborah Shaws Kategorien der «transnational modes of production, distribution and exhibition» und den «transnational viewing practices» rücken in diesem Kapitel durch die Austauschprozesse auf der filmimmanenten Ebene die «transnational modes of narration» und die «transnational critical approaches and transnational influences» deutlicher in den Fokus.⁹ Damit ist gemeint, dass die Filme durch thematische und formale Aspekte auf ein internationales Publikum ausgerichtet werden; zudem sind die unterschiedlichen nationalen Einflüsse in einer bestimmten Produktion angesprochen. In den Darstellungen des «Good German» zeigt sich zu diesem Zeitpunkt der Kriegsfilmwelle besonders klar, wie sich das Figurenstereotyp mit «außerfilmischen, sozialen, kulturellen und historiografischen Annahmen und Diskursen» verbindet.¹⁰ Konkret geht es mir darum herauszuarbeiten, wie sich die deutschen Soldatenfiguren während der Hochphase des Kalten Krieges und in einer Zeit, in der die BRD international an Einfluss gewinnt und sich von der NS-Vergangenheit zu lösen versucht, wandeln.¹¹

Um die Entwicklung des «Good German» im transnationalen Rahmen besser erfassen zu können, möchte ich zuerst auf den historischen Kontext in der BRD und die Anfänge der Kriegsfilmwelle in der westdeutschen Filmindustrie eingehen. In einem nächsten Schritt beschäftige ich mich ausführlich mit dem Figurenstereotyp in den angloamerikanischen Kriegsfilmen ab Mitte der 1950er-Jahre und lege dar, wie sie auf den Wandel im transnationalen Kontext reagieren respektive wie sich der «Good German» in den britischen und amerikanischen Produktionen zu dieser Zeit verändert. Während ich mich für den ersten Aspekt auf einschlägige Sekundärliteratur aus der Geschichtswissenschaft stütze, konnte ich für den zweiten – insbesondere was die Produktionsgeschichte und die Drehbuchfassungen von *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) und *THE*

9 Vgl. Shaw 2013, 54 ff. Die Kategorien von Shaw habe ich in der Einleitung diskutiert.

10 Ebbrecht 2011, 247.

11 In diesem Zusammenhang betont Tobias Ebbrecht, dass die filmischen Geschichtsfiguren Auswirkungen «auf das individuelle Geschichtsbild und damit nicht nur auf die Wahrnehmung der Vergangenheit, sondern auch auf die Herstellung von Gruppenidentitäten in der Gegenwart» hatten (ebd., 248).

BATTLE OF THE RIVER PLATE (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1956) betrifft – zusätzlich Archivmaterialien in den USA und Großbritannien konsultieren.

Adenauerland

Zu Beginn der 1950er-Jahre bestimmte der sich zuspitzende Ost-West-Konflikt immer mehr das politische Geschehen. In Großbritannien und den USA gelangten starke Persönlichkeiten des vergangenen Krieges an die Regierungsspitze: 1951 wählte eine Mehrheit der britischen Bevölkerung die konservative Partei und damit nach sechsjähriger Absenz erneut Winston Churchill ins Amt des Premierministers. In den USA gewann 1953 mit Dwight D. Eisenhower der ehemalige Oberbefehlshaber der alliierten Streitkräfte in Nordwesteuropa die Wahl. Dies sind deutliche Zeichen dafür, dass in beiden Ländern die Aufrüstung und die Gefahr vor neuen kriegerischen Konflikten den öffentlichen Diskurs bestimmten. Aufgrund der unsicheren weltpolitischen Lage erinnerte sich das britische wie das amerikanische Stimmvolk an die letzten nationalen Triumphe und vertraute konservativen Kräften mit einer promilitärischen Haltung.

In der BRD zeigten sich zur gleichen Zeit ähnliche Tendenzen, jedoch unter anderen Vorzeichen. Konrad Adenauer war hier die starke Figur, und in der jungen Republik deutete sich bereits so etwas wie Kontinuität an: 1953 gewann seine CDU mit großem Vorsprung wiederum die Bundestagswahlen.¹² Das starke Wirtschaftswachstum und der neue Wohlstand sprachen für die amtierende Regierung.¹³ Die BRD hatte sich überraschend schnell von der ›Stunde Null‹ erholt, was nach Meinung eines Großteils der Bevölkerung Konrad Adenauers Politik zu verdanken war. Wie der Historiker Ulrich Herbert festhält, war das ›Wirtschaftswunder‹ zwar eine (west-)europäische Erscheinung, wurde aber in der BRD als «nationale Errungenschaft wahrgenommen».¹⁴ Hier galt es «als Bestätigung eigener Stärke und Kompensation der erlittenen Niederlagen und Verluste».¹⁵ Im bundesdeutschen Selbstverständnis war man daran, sich von der jüngeren Vergangenheit in immer größeren Schritten zu emanzipieren.

12 War 1949 der Vorsprung noch knapp, konnte Adenauer nun einen klaren Wahlsieg feiern (vgl. Kershaw 2018, 60).

13 Von 1950–1955 hatte das Bruttoinlandsprodukt der BRD eine durchschnittliche Wachstumsrate von 8,8 Prozent und im Jahr 1955, als das ›Wirtschaftswunder‹ seinen Höhepunkt erreichte, sogar 12 Prozent (vgl. Herbert 2014, 621 f.).

14 Ebd., 621.

15 Ebd.

Mit dieser selbstbewussten Haltung lässt sich der zunehmend aggressive und auf Beendigung pochende Kurs des Bundeskanzlers bei der juristischen Aufarbeitung der Kriegsverbrechen erklären. Trafen die ersten Nürnberger Prozesse (gegen die Hauptkriegsverbrecher) noch auf breite Zustimmung in der Bevölkerung, wollte nun eine Mehrheit angesichts der allgemeinen Aufbruchsstimmung einen Schlusstrich ziehen. Nur ein Jahr nach seiner Wiederwahl konnte Adenauer bei diesem Thema mit dem erweiterten Straffreiheitsgesetz einen symbolträchtigen Erfolg verbuchen.¹⁶ Entgegen den ursprünglichen Bemühungen Frankreichs, Großbritanniens und insbesondere der USA betraf das neue Gesetz nun auch die «sehr weitgehende Amnestie für <Taten während des Zusammenbruchs>».¹⁷ Der Historiker Norbert Frei fasst die politische und gesellschaftliche Tragweite folgendermaßen zusammen:

Mit dem zweiten Straffreiheitsgesetz endete im Sommer 1954 ein vergangenheitspolitischer Entwicklungsbogen, der von der ersten Bundesamnestie 1949 über die Empfehlungen des Bundestages und die Ländergesetzgebung zum Abschluß der Entnazifizierung bis zur praktisch vollständigen Wiedereinstellung der 1945 entlassenen Beamten reichte. Für die meisten Deutschen war damit die ihnen nach der Kapitulation aufgezwungene Auseinandersetzung mit ihrer persönlichen NS-Vergangenheit abgeschlossen. Von Staat und Justiz jedenfalls wurden sie fortan nicht mehr behelligt.¹⁸

Das Gesetz verankerte die damals weitverbreitete <Schlusstrichmentalität> in der bundesdeutschen Justiz und machte zugleich die neue Stärke der BRD, die eng mit dem Namen Konrad Adenauer verbunden war, nach außen deutlich.¹⁹ Zwar saß in den Gefängnissen der ehemaligen Besatzungsmächte weiterhin eine Reihe verurteilter (und mitunter berücktigter) Kriegsverbrecher, doch bei der weiteren Aufarbeitung der NS-Vergangenheit gaben Westdeutschland und sein Bundeskanzler zunehmend die Richtung vor.

16 1949 gab es bereits ein erstes Amnestiegesetz. Anfangs ging die SPD (damals die zweitgrößte Partei im Bundestag) gegen das erweiterte Amnestiegesetz in die Opposition. Am Ende stimmte aber auch ein Großteil der SPD für die Vorlage.

17 Frei 2012, 126.

18 Ebd., 130.

19 Wie Hans-Peter Schwarz in seiner Biografie über Adenauer betont, kann ab 1953 die nähere Zukunft der BRD mit ihrem Kanzler gleichgesetzt werden. So wurde auch die amerikanische Außenpolitik zur damaligen Zeit in starkem Maß auf Adenauer abgestellt: «Nicht, dass Adenauer führen könnte. Aber wenn er Wünsche äußert, ist die Bereitschaft groß, ihm zu willfahren. Und wenn er bestimmte amerikanische Pläne ablehnt, kommt das praktisch einem Veto gleich» (1991, 56).

Das veränderte Kräfteverhältnis zeigte sich auf internationaler Ebene auch in der neuen Rolle der BRD als einem militärischen Partner der westlichen Alliierten. Adenauers Politik der Westintegration führte vor dem Hintergrund des sich zuspitzenden Kalten Krieges dazu, dass Westdeutschland im Mai 1955 der NATO beitrug.²⁰ Rund sechs Monate später folgte die Gründung der Bundeswehr, womit die BRD wieder über eine eigene Armee verfügte. Die Wiederbewaffnung war ein kontroverses Thema, und der Bundeskanzler setzte sich hier gegen die Opposition der SPD und Proteste zahlreicher prominenter Stimmen durch. Die Gegner:innen befürchteten ein erneutes Aufleben des deutschen Militarismus und sahen (berechtigterweise) die Chance auf eine zeitnahe Wiedervereinigung der DDR und BRD schwinden. Von außen forcierten vor allem die USA die Remilitarisierung. Nach dem Ende des unpopulären Koreakriegs im Jahr 1953 durch Waffenstillstand war die amerikanische Regierung an einer starken BRD interessiert, die als enge Verbündete an der Front zur DDR und der Sowjetunion steht. Der kriegerische Konflikt in Korea hatte die Befürchtungen vor einem Angriff der UdSSR auf Westeuropa verstärkt und gleichzeitig aufgezeigt, wie teuer und kompliziert Stellvertreterkriege für die amerikanischen Streitkräfte sind. Während Frankreich Vorbehalte gegenüber einer neuen deutschen Armee hatte, unterstützte Großbritannien mit Winston Churchill die Wiederbewaffnungspläne. Rund 10 Jahre nach Kriegsende befand sich die BRD also – und zwar überraschend schnell – in einer starken Position und wurde zum wichtigen Partner für die ehemaligen westlichen Besatzungsmächte.

Der einfache Landser als Romanfigur

Die politische und wirtschaftliche Aufbruchsstimmung verbunden mit der ›Schlussstrichmentalität‹ führten nicht dazu, dass der Zweite Weltkrieg aus dem öffentlichen Diskurs verschwand. Mit der umstrittenen Neugründung der Bundeswehr waren die NS-Vergangenheit und insbesondere die Geschichte der Wehrmacht präsenter denn je. Kurz bevor die transnationale Kriegsfilmwelle die bundesdeutsche Filmindustrie erreichte, hatten sich bereits eine Reihe erfolgreicher Romane mit der eigenen Vergangenheit auseinandergesetzt.²¹ Die Bücher handeln von einfachen Soldaten und

- 20 Schon im Mai 1952 wurde die BRD Mitglied der *Europäischen Verteidigungsgemeinschaft*, die aber 1954 aufgrund einer Abstimmung im französischen Parlament scheiterte. Daraufhin ließ man die BRD der NATO beitreten, um eine deutsche Wiederbewaffnung zu ermöglichen (vgl. Herbert 2014, 638 f.).
- 21 Frühe Beispiele sind etwa Peter Bamms *Die unsichtbare Flagge* (1952) und Gerd Gaisers *Die sterbende Jagd* (1953).

ihrem tragischen Los,²² wobei die Opfernarrative zumeist mit einer antimilitaristischen oder pazifistischen Haltung einhergehen.²³ In vielen Fällen von Veteranen geschrieben, rücken die Bücher den militärischen Drill und die blutigen Konflikte ins Zentrum. Die sympathischen Hauptfiguren werden dabei zu Leidtragenden der Kriegsmaschinerie und können sich nicht oder nur bedingt gegen ihr Schicksal wehren. Nachdem bereits in frühen Werken über den Zweiten Weltkrieg wie dem Trümmersfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (Wolfgang Staudte, D (Ost) 1946) oder Carl Zuckmayers Theaterstück *Des Teufels General* positive deutsche Figuren zu finden waren, zeigt sich nun erstmals das Stereotyp des ›Good German‹ in Romanen, die das Kriegsgeschehen verhandeln. Wenn vereinzelt die Kriegsverbrechen angesprochen werden, geschieht dies meistens in Verbindung mit der SS oder überzeugten Nazis, die wie Fremdkörper innerhalb der Truppen wirken.²⁴ Der Literaturwissenschaftler Alan Bance schreibt: Die Wehrmacht spielt «die Rolle eines [...] neutralen Bereichs und wird in vielen Romanen implizit als Zuflucht von Anstand und präfaschistischen Werten betrachtet.»²⁵ Damit bricht die bundesdeutsche Nachkriegsliteratur grundsätzlich nicht mit dem Bild der ›sauberen‹ Wehrmacht, das auch im politischen und gesellschaftlichen Diskurs weitverbreitet war.

Aufgrund der drastischen Szenen und ihrer kritischen Haltung wurden viele Werke in der BRD nicht nur zu Bestsellern, sondern riefen kontroverse Reaktionen hervor. Allen voran Hans Hellmut Kirsts *08/15* (1954), der zu den erfolgreichsten deutschen Romanen der Nachkriegszeit gehört.²⁶ Kirst – der zuvor als Filmkritiker u. a. *THE DESERT FOX* (Henry Hathaway, USA 1951) als feierliches Heldenlied scharf kritisiert hatte²⁷ – verurteilt in *08/15* anhand der Schicksale zweier Landser den deutschen Militarismus. Seine ›Good Germans‹ sind der Gefreite Herbert Asch, der sich im Verlauf der Handlung zunehmend zum nonkonformistischen Soldaten entwickelt, und der Kanonier Vierbein, der von seinen Vorgesetzten gequält wird und am Ende wegen seines blinden Gehorsams auf dem

22 Die bundesdeutschen Romane orientierten sich auch an amerikanischen Vorbildern, die in der BRD populär waren. Zu nennen sind etwa Norman Mailers *The Naked and the Dead* (1948) oder *From Here to Eternity* (1951) von James Jones.

23 Die Kriegsromane lösten die kurz nach dem Krieg dominierende «Rechtfertigungsliteratur» bekannter Persönlichkeiten der NS-Zeit ab (vgl. Frei 2009, 101).

24 Vgl. Bance 1989, 103. Kritische Themen wie der Antisemitismus oder der Holocaust werden in den Romanen ausgelassen oder nur am Rande angesprochen.

25 Ebd.

26 Bei *08/15* handelt es sich um eine Roman-Trilogie, die aus den Teilen *08/15 in der Kaserne*, *08/15 im Krieg* und *08/15 bis zum Ende* besteht. Mit einer Gruppe von Soldaten rund um die Hauptfigur Herbert Asch spannt Kirst damit den Handlungsbogen von der Ausbildung bis zur Heimkehr nach dem Krieg.

27 Vgl. meine Ausführungen im 1. Kapitel.

Schlachtfeld stirbt. Während Letzterer stellvertretend für die wehrlosen Soldatenopfer in den eigenen Reihen steht, personifiziert Asch den Protest gegen die preußische Militärtradition, indem er sinnlose Befehle umgeht und seinen Vorgesetzten Paroli bietet. Trotz aller Kritik an der Armee ist Kirsts Roman in einzelnen Episoden eine nostalgische Verklärung der Kameradschaft und entkommt nicht der Konstruktion von starken Heldenfiguren.²⁸ Insgesamt macht der Autor aber mit der drastischen Schilderung der Soldatenschicksale seine antimilitaristische Haltung unmissverständlich klar und positioniert sich mit expliziten Anspielungen auf die Gegenwart auch als Gegner der Wiederbewaffnungspläne.²⁹ Aus diesem Grund protestierte Franz Josef Strauß, der damalige Bundesminister für besondere Aufgaben, gegen den Roman, und zahlreiche Buchhandlungen weigerten sich, das Werk zu verkaufen.³⁰

Mitte der 1950er-Jahre hatte sich die BRD ein Stück weit vom – in der eigenen Wahrnehmung von außen aufgezwungenen – Vorwurf der ›Kollektivschuld‹ emanzipiert.³¹ Vor dem Hintergrund der politischen Entwicklungen leisteten die Kriegsromane einen bedeutenden Beitrag, um den öffentlichen Diskurs über den Zweiten Weltkrieg in eine neue Richtung zu lenken. Ohne explizit die Frage nach der individuellen Verantwortung zu stellen, zeichnen die Autoren die NS-Diktatur als Zeit, in der ein Großteil der Deutschen ebenfalls Opfer war und unter einem sinnlosen Krieg litt. Diese Sicht auf die jüngere Vergangenheit manifestierte sich am deutlichsten in der Freisprechung der Wehrmacht und der Soldatenfiguren, wie Bance festhält:

Die Kriegsliteratur ist sowohl Reflexion wie auch Bestätigung der Überzeugung in den Nachkriegsjahren [...], dass die Wehrmacht weitgehend aus der Schuldfrage ausgeklammert werden kann. [...] Es entstand [...] das eindrucksvolle Bild eines «unpolitischen» Soldaten, von der Last der Schuld am Nazismus fast vollkommen unbehelligt[.]³²

28 Besonders deutlich zeigt sich dies etwa im ersten Teil von Kirsts Roman-Trilogie in der Schilderung des Kasernenalltags. Ähnliche Momente finden sich auch in den amerikanischen Romanen, wobei ihre Kritik am Soldatendruck mitunter schärfer ist (vgl. etwa James Jones' *From Here to Eternity* (1951)).

29 Am klarsten geschieht dies am Ende des Buches. Anstelle eines Nachwortes ist die fiktive Rede des Veteranen Schulz aus dem Jahr 1954 abgedruckt. In den drei Teilen negativ als Karrierist und Verfechter der preußischen Militärtradition porträtiert, verteidigt Schulz in seiner Rede den deutschen Soldaten und verspricht am Ende: «Wir werden das Werk fortsetzen!» (Kirst 1983, 893).

30 Zurückgehend auf die gemeinsame Militärzeit verband Kirst und Strauß eine persönliche Abneigung, die sich auch in öffentlichen Streitereien ausdrückte.

31 Der Historiker Norbert Frei betont, dass der Vorwurf der ›Kollektivschuld‹ in erster Linie eine Konstruktion des deutschen Kollektivbewusstseins sei und von den Besatzungsmächten nie explizit formuliert wurde (vgl. Frei 2009, 168).

32 Bance 1989, 104 f.

Die Bücher waren so erfolgreich, weil sie in der Schilderung der Soldatenschicksale Gegensätze vereinen: Einerseits die Opfergeschichten und ihre (vor dem Hintergrund der Wiederbewaffnungsdebatte) kontrovers diskutierte und publikumswirksame Verurteilung des deutschen Militarismus, andererseits die ansatzweise Romantisierung der Kameradschaft und gewisse Abenteuerelemente, die insbesondere ein jüngeres – nicht unmittelbar von der NS-Zeit betroffenes – Segment von Lesern und Leserinnen ansprachen. Aufgrund dieser unkritischen Zwischentöne und der Rehabilitierung des deutschen Landsers stehen die Romane nicht in starker Opposition zu den politischen und juristischen Bemühungen der CDU-Regierung und auch der USA, die mit der Abgrenzung der Wehrmacht von den Kriegs- und NS-Verbrechen den Weg für die neue Bundeswehr ebneten. Aus einer ambivalenten Haltung heraus lassen sich die populären Kriegerromane im Kontext ihrer Zeit gleichsam als Warnung vor neuen militaristischen Tendenzen und hinsichtlich der eigenen Geschichte als Verteidigung der Wehrmacht lesen.³³

Von Opfern und Widerstandshelden – Die transnationale Kriegsfilmwelle erreicht den bundesdeutschen Film

Die populäre Kriegsliteratur beeinflusste und ebnete den Weg für die bundesdeutschen Kriegsfilme. Oftmals dienten die Romane gar als direkte Vorlage. Von Beginn an hatten die Filme verhältnismäßig große Budgets und sollten ein möglichst breites Publikum ansprechen. Dies führte dazu, dass die unkritischen Tendenzen aus den Kriegerromanen in den Genreproduktionen stärker gewichtet wurden als die kritischen. Gleichzeitig orientierten sich die bundesdeutschen Filme an den angloamerikanischen Publikumserfolgen: Sie stehen damit auch für die zunehmenden transnationalen Austauschprozesse zur damaligen Zeit.³⁴ Diese Voraussetzungen sorgten dafür, dass sich der bundesdeutsche Kriegsfilm auf dem nationalen Markt überraschend schnell durchsetzte.³⁵ Ab Mitte der 1950er-Jahre

33 Vgl. ebd. 103 ff.

34 Der Filmhistoriker Klaus Kreimeier hebt ebenfalls die US-Produktionen hervor, die in den 1950er-Jahren «der wieder einsetzenden deutschen Kriegsfilmproduktion den Weg ebneten» (1974, 113). Die angloamerikanischen Filme basierten wie erwähnt oft ebenfalls auf erfolgreichen Kriegerromanen.

35 Bereits 1953 deutete der österreichisch-jugoslawische Kriegsfilm *DIE LETZTE BRÜCKE* (Helmut Käutner, A/YU 1953) mit den Stars Bernhard Wicki und Maria Schell die kommende bundesdeutsche Kriegsfilmwelle an, als er 1953/54 auf Platz 4 der umsatzstärksten Filme landete (vgl. Garncarz 1993, 201).

war der Kriegsfilm (und im weiteren Sinne Biografien über bekannte Persönlichkeiten der NS-Zeit) neben dem Heimat- und Musikfilm das populärste Genre der westdeutschen Filmindustrie.³⁶ 1954/1955 belegte CANARIS (Alfred Weidenmann, BRD 1954) den vierten Rang der Jahresbestenliste. Den Spitzenplatz sicherte sich 08/15 (Paul May, BRD 1954), der erste Teil der Verfilmung von Kirsts Bestseller.³⁷

Die beiden Großerefolge machen gleich die thematischen Überschneidungen der bundesdeutschen Kriegsfilme mit den angloamerikanischen Genreproduktionen und der (inter-)nationalen Kriegsliteratur offensichtlich: Während sich die Produzentin Ilse Kubaschewski mit Regisseur Paul May naheliegenderweise auf den in der BRD populärsten Roman des Jahres stützte,³⁸ erinnert CANARIS mit seinem Protagonisten, dem Chef der deutschen Abwehr, Wilhelm Canaris (O. E. Hasse), der hier zur tragischen Widerstandsfigur verklärt wird, an THE DESERT FOX. Die westdeutschen Produktionen adaptieren oder kopieren bekannte Erfolgsformeln, wobei sich indirekt in der Thematisierung des Soldatenalltags oder in der Frage nach der individuellen Verantwortung des Einzelnen weitere Parallelen zu früheren Romanen oder Filmen finden lassen.

Auch hier zeigt sich die Tendenz, den Zweiten Weltkrieg und insbesondere die Rolle Deutschlands für die Gegenwart umzudeuten und dabei die Kriegsverbrechen größtenteils auszuklammern.³⁹ Mit Blick auf die damals aufkommende Kriegsfilmwelle konstatiert der Filmhistoriker Knut Hickethier spezifisch für die bundesdeutsche Filmlandschaft «ein neues Bedürfnis nach der Thematisierung des Krieges aus deutscher Sicht und der Betonung der Differenz zwischen der deutschen Kriegsführung im Zweiten Weltkrieg und den neuen Aufgaben der Bundeswehr mit ihrem neuen Konzept des ›Bürgers in Uniform‹.»⁴⁰ Um dieses Bedürfnis zu bedienen, zeichnen die Genrefilme im Vergleich zu den Kriegsromanen oder den Trümmerfilmen ihre ›Good Germans‹ unmissverständlich als

36 Unter den erfolgreichsten Produktionen in der BRD waren eine Mehrzahl einheimischer Filme, aber auch rund ein Drittel angloamerikanischer Kriegsfilme (vgl. ebd., 201–203).

37 Im gleichen Jahr kam auch der zweite Teil von Kirsts Roman-Trilogie heraus. 08/15 – II. TEIL (Paul May, BRD 1955) lag auf dem 9. Rang der Jahresbestenliste (vgl. ebd., 201). Der dritte Teil, 08/15 IN DER HEIMAT (Paul May, BRD 1955) konnte dann nicht mehr einen Spitzenplatz erreichen.

38 Ilse Kubaschewski war mit ihrem Filmverleih *Gloria* in den 1950er-Jahren bekannt für zahlreiche Erfolge im Heimat- und Kriegsfilmgenre, die die bundesdeutsche Filmlandschaft der Nachkriegszeit entscheidend prägten (vgl. Baer 2012, 328 ff.).

39 Ebbrecht betont in diesem Zusammenhang, dass die Figur des ›Good German‹ «als Mediator für die Integration der (männlich-soldatischen) Kriegserfahrung in die demokratisch gewandelte Bundesrepublik» diene (2011, 278).

40 Hickethier 2006, 101.

tragische Helden oder wehrlose Opfer und entsprechen somit ungebrochen dem Bild der ‹sauberen› Wehrmacht.

Wilhelm Canaris und die Soldaten in o8/15 offenbaren das enge Spektrum, in dem sich der ‹Good German› in den bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre bewegt: Als gutmütige Vaterfigur gezeichnet, möchte Canaris in Weidenmanns Film den Krieg unbedingt verhindern und steht Hitlers Politik kritisch gegenüber. Während sich Rommel in *THE DESERT FOX* erst im Verlauf des Films vom Führer abwendet, kann der Protagonist in *CANARIS* von Beginn weg stärker als Märtyrer porträtiert werden, der am Ende gegen die Feinde in den eigenen Reihen kapitulieren muss und den deshalb auch keine Schuld trifft.⁴¹ In dieser Konzeption entspricht Canaris nicht mehr dem traditionellen Heldenbild, das Rommel mit seiner Härte und Strenge in *THE DESERT FOX* noch verkörperte. Wie die Filmhistorikerin Erica Carter festhält, verweist der leidende und verwundbare Widerstandskämpfer auch auf die damalige Verhandlung einer neuen Männlichkeit zwischen Tradition und Moderne.⁴² Damit transportiert der Film eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die deutsche Militärtadition und lässt leise Zweifel daran aufkommen, ob sein Protagonist als Vorbild für die neue Bundeswehr taugt.

Die Mischung aus Stärke und Verletzlichkeit zeigt sich auch bei den einfachen Soldaten in Paul Mays o8/15-Trilogie (Abb. 48–49). Hier kann der Protagonist Herbert Asch (Joachim Fuchsberger) ohne kritische Nebentöne jedoch Tugenden des verantwortungsvollen Bürgers verkörpern. Im Vergleich zur Vorlage sind die Erwähnungen von Kriegsverbrechen und vor allem die scharfe Kritik am Militarismus nur in abgeschwächter Form vorhanden oder fallen gar ganz weg. Außerdem verschwinden die drastischen Schilderungen des Schlachtgeschehens (nicht zuletzt, um bei der FSK eine tiefe Altersbegrenzung zu erhalten), die in den Büchern noch direkt eine pazifistische Haltung transportierten. Passend dazu fehlt die direkte Remilitarisierungskritik gänzlich. Aufgrund dieser Änderungen wirkt der nonkonforme Protagonist Herbert Asch (Joachim Fuchsberger) weniger wie eine Protestfigur gegen den Militarismus im Allgemeinen – wie ihn Kirst im Roman zeichnete – denn als Vorgriff auf den ‹Staatsbürger in Uniform›, der zur Entstehungszeit des Films das Vorbild für die neuen Soldaten der Bundeswehr war.⁴³ Ihm gegenüber steht der Kanonier Vierbein (Paul Bösigler), der durch den Kasernendrilla und die preußische Militärkaste zum willenlosen Befehlsempfänger mutiert und deshalb in

41 Vgl. Bliersbach 2014, 126.

42 Vgl. Carter 2007.

43 Vgl. Hickethier 2006, 103.



48–49 08/15 ZWEITER TEIL zeigt mit einer Überblendung, wie die wehrlosen Soldaten in den Tod marschieren.

einem sinnlosen Gefecht stirbt.⁴⁴ Für Hickethier lässt aus heutiger Warte «nicht so sehr die Darstellung des Zweiten Weltkriegs den Film bedeutsam erscheinen, sondern eher das, was er von der Militärdebatte der Fünfziger spiegelt, das, was alles vom Zweiten Weltkrieg nicht gezeigt wird.»⁴⁵ Die schwierigen Fragen rund um die eigene Schuld und die NS-Vergangenheit werden weggelassen.

Bereits zur Entstehungszeit des Films zielte der spätere französische Regisseur und hier Filmkritiker Chris Marker in eine ähnliche Richtung, wenn er auf die Verbindungen zu den US-Vorbildern verweist. In seiner polemischen Schrift «Deutscher Film adieu?» sieht er «eine merkwürdige Ähnlichkeit» zwischen Paul Mays Film und Fred Zinnemanns *FROM HERE TO ETERNITY*.⁴⁶ Die Darstellung des Kasernenlebens lobt er noch als realistisch und für ihren gesunden antimilitaristischen Effekt.⁴⁷ Doch wie eine Naturkatastrophe falle der beschworene Krieg vom Himmel und «in den Krieg gehen heißt, einen Sprung ins Absurde tun, in die Verantwortungslosigkeit – man wird es in Nürnberg bemerken».⁴⁸ Die Auflösung des Films zeige dann eine Armee, «die von ihren bösen Elementen gereinigt ist und von Weisen gelenkt wird».⁴⁹ Abschließend konstatiert er:

Wenn Zinnemanns amerikanische Soldaten durch ihren Corpsgeist hindurch das Gefühl haben, daß ihnen ein hassenswerter Krieg aufgezwungen ist, so haben die deutschen Soldaten von Paul May eher Teil an dieser «al-

44 Vgl. Stiglegger 2016, 276.

45 Hickethier 2006, 106.

46 Marker 1964, 135. Wobei Marker *FROM HERE TO ETERNITY* für den besseren Film hält.

47 Vgl. ebd.

48 Ebd., 137.

49 Ebd., 136.

ten militärischen Weisheit», von der uns ‹Der deutsche Soldatenkalender› 1955 folgende Kostprobe gibt: ‹Keine Fragen ... Vorwärts, marsch!›⁵⁰

Markers Worte verweisen auf die damals im internationalen Kontext (aber auch in der BRD) präsenten Bedenken gegenüber der Wiederbewaffnung des ehemaligen Feindes. Gleichzeitig fasst er bereits zu Beginn der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle prägnant zusammen, was in den nächsten Jahren die dominante Tendenz in den westdeutschen Produktionen sein wird: Ob nun bekannte Widerstandsfigur oder einfacher Landser, die Protagonisten sind unschuldige Opfer, die wenig bis gar nichts gegen das NS-Regime ausrichten können. Das ist der eng abgesteckte Handlungsspielraum, den die ‹Good Germans› in den bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre meistens vorfinden. Gegen Ende des Jahrzehnts mehren sich dann Filme wie *DER STERN VON AFRIKA* (Alfred Weidenmann, BRD 1957), die den Krieg stärker als Abenteuer und ihre Helden als Draufgänger inszenieren.⁵¹ Erst um 1960 herum nehmen vereinzelt Filme, wie Wolfgang Staudtes *KIRMES* (BRD 1960) wieder eine deutlich kritische und antimilitaristische Haltung ein. Der Beginn und Höhepunkt der einheimischen Kriegsfilmwelle ist hingegen von Genreproduktionen geprägt, die ihren Protagonisten keine Schuld an den Kriegs- oder NS-Verbrechen aufladen und damit beim Publikum äußerst erfolgreich waren.

Der ‹Good German› geht zur See

Durch das Aufkommen der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle waren die britischen und amerikanischen Filmstudios herausgefordert. Auf dem für sie (überlebens-)wichtigen westdeutschen Absatzmarkt hatten ihre Kriegsfilme nun Konkurrenz durch potente einheimische Produktionen. Dies traf in besonderem Maße auf die Filme mit einem ‹Good German› zu, die gezielt ein deutsches Publikum ansprachen. *THE SEA CHASE* und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* waren die ersten angloamerikanischen Großproduktionen mit deutschen Hauptfiguren, die sich der neuen Konkurrenz stellten. Auffällig ist, dass beide Filme Schiffskapitäne porträtieren und dadurch das Figurenstereotyp erstmals im Sub-Genre des Marinefilms auftaucht. Sie folgten damit neben dem ‹Good German› einem weiteren Trend: Der Seekrieg diente bereits in früheren US-Filmproduktionen über den Zweiten Weltkrieg als beliebter Handlungsort. Das erfolgreichste

50 Ebd., 137.

51 Vgl. Bliersbach 2014, 127 ff.

Beispiel ist *THE CAINE MUTINY* (Edward Dmytryk, USA 1954) nach dem kontrovers diskutierten Roman von Herman Wouk.⁵² Dmytrys Film mit den Stars Humphrey Bogart und Van Johnson fand auch in der BRD und Großbritannien ein großes Publikum. Danach gab es immer mehr angloamerikanische Filme, die auf Kommandodecks oder in der Enge eines U-Boots spielen. Wenig später begann auch die BRD in mehreren Produktionen den Kampf von den blutigen Schlachtfeldern aufs Wasser zu verschieben.⁵³ Hier konnte der Krieg stärker als klassisches Duell und (am deutlichsten in den britischen Filmen) ›Gentleman's War‹ inszeniert werden,⁵⁴ wodurch der Konflikt mitunter einen stärkeren Abenteuercharakter erhält und romantisiert wird. Im Gegensatz zum Blitzkrieg an Land, der eine neue Art der Kriegsführung hervorbrachte, funktioniert hier der Krieg noch nach alten Gesetzen.⁵⁵

Dies zeigt sich in den beiden erwähnten Beispielen, auf die ich nun genauer eingehen möchte. Die aufwendigen Produktionen sind beispielhaft für die Veränderungen und endgültige Etablierung des ›Good German‹ Mitte der 1950er-Jahre: *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und *THE SEA CHASE* wurden beide in Farbe und VistaVision respektive Cinemascope gedreht. Für die deutschen Protagonisten konnte man mit Peter Finch und John Wayne namhafte Schauspieler verpflichten. Das Figurenstereotyp besaß nun als transnationales Phänomen eine Zugkraft, auf die Filmstudios mit immer größeren Budgets und prominenten Namen bauten. In beiden Fällen haben wir es außerdem erneut mit einer tragischen Heldenfigur zu tun, die sich aus innerer Überzeugung nicht für die Politik der

- 52 Das Buch und (in abgeschwächter Form) der Film erzählen von der Meuterei auf einem amerikanischen Schiff. Die Crew der U. S. S. Caine fürchtet während eines heftigen Sturms um das eigene Leben und entbindet ihren unfähigen Kapitän von seinen Aufgaben. Damit sprach der Film das schwierige Thema der individuellen Verantwortung an und löste in den USA und der BRD kontroverse Diskussionen aus.
- 53 Weitere angloamerikanische Beispiele sind etwa *THE ENEMY BELOW* (Dick Powell, USA 1957) mit Curd Jürgens als deutschem Kapitän, die italienisch-amerikanische Koproduktion *SOTTO DIECI BANDIERE* (Duilio Coletti, I/USA 1960) mit Van Heflin oder *SINK THE BISMARCK!* (Lewis Gilbert, GB 1960), wobei in Letzterem der deutsche Kapitän nicht ganz so gut wegkommt. In der BRD war der Groß Erfolg *HAIE UND KLEINE FISCHE* (Frank Wisbar, BRD 1957) einer der ersten Marinefilme über den Zweiten Weltkrieg.
- 54 Vgl. Rayner 2007, 54 ff. Jonathan Rayner betont, dass bei den britischen Filmen die Marinefilme dominierten, was er u. a. mit Großbritanniens langer Seefahrertradition begründet (ebd., 68).
- 55 Hierzu passt auch, dass Michel Foucault das Schiff als «die Heterotopie par excellence» bezeichnet (2019, 21 f.). Mit Heterotopie meint der französische Philosoph «institutionell oft geschlossene und oft auch räumlich abgegrenzte Orte in einer Gesellschaft, die ein verkleinertes Abbild oder Gegenbild der Gesamtgesellschaft sind» (Wulff 2022). In diesem Sinne funktioniert der Seekrieg in den Filmen als Gegenbild zum blutigen Kampf (insbesondere) an der Ostfront und lenkt den Fokus auf den Krieg als Abenteuer.

Nazis einspannen lässt, Befehle missachtet und deshalb am Ende mit dem Leben bezahlt.⁵⁶ Während Rommel an einzelnen Stellen in *THE DESERT FOX* als ambivalente Figur gezeichnet ist und sich seine Fehler im Umgang mit den Nazis erst eingestehen muss, sind die beiden Kapitäne eindeutig und von vornherein als positive und charakterstarke Figuren porträtiert. Die Filme machen damit auf der narrativen und ästhetischen Ebene ersichtlich, wie sich der «Good German» in den angloamerikanischen Filmen nach den ersten Erfolgen und angesichts der bundesdeutschen Konkurrenz verändert. Gleichzeitig lässt sich an den Prestigeproduktionen prägnant festmachen, wie dieser Wandel am Höhepunkt der Kriegsfilmwelle und des Kalten Kriegs in Beziehung zu den (film-)historischen Entwicklungen der damaligen Zeit steht oder wie er diese spiegelt.

Tragische Helden: Die Kapitäne Hans Langsdorff und Karl Ehrlich

Die Handlungen beider Filme stützen sich auf historische Ereignisse, wobei die Vorkommnisse sogar zeitlich und geografisch eng beieinanderliegen. Powell und Pressburger wählten für *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* die dramatische Geschichte des Panzerschiffs Graf Spee und seines Kapitäns Hans Langsdorff. Sie sorgte zu Beginn des Zweiten Weltkriegs international für Furore und wurde jeweils von britischer und deutscher Seite für die eigenen Propagandazwecke ausgeschlachtet. Die Graf Spee wirkte zunächst wie ein Schock auf die britischen Streitkräfte.⁵⁷ Dank der langen Tradition und der zahlenmäßigen Dominanz sah man sich bei Kriegsausbruch gegenüber der deutschen Marine eigentlich klar im Vorteil.⁵⁸ Doch war Langsdorffs Schiff den englischen Kreuzern an Geschwindigkeit und Artillerie überlegen.⁵⁹ Durch seine aggressive Strategie konnte es zahlreiche britische Handelsschiffe kapern und damit der britischen Versorgungslinie zwischen Südamerika und Großbritannien empfindlichen Schaden zufügen.⁶⁰ Während die deutsche Propaganda die unerwarteten

56 Wobei in *THE SEA CHASE* im Schlussbild zumindest angedeutet wird, dass Ehrlich den Untergang seines Schiffes eventuell überlebt hat.

57 Vgl. Kaack 2020, 473.

58 Vgl. ebd., 449.

59 Vgl. Churchill 2013, 178.

60 Winston Churchill betont in seiner Chronik zum Zweiten Weltkrieg die Ausnahmestellung des Schiffes und seine Piratentaktik: «The Graf Spee was more daring and imaginative, and soon became the centre of attention in the South Atlantic. Her practice was to make a brief appearance at some point, claim a victim, and vanish again into the trackless ocean wastes» (2013, 179).

Erfolge zur Steigerung der Kriegsmoral im eigenen Land nutzte, schickte die Royal Navy drei Kreuzer auf die Jagd nach dem gegnerischen Schiff.⁶¹ Es waren schließlich eine Unachtsamkeit Langsdorffs und falsche taktische Entscheidungen, die dazu führten, dass die Briten auf die Spur der Graf Spee kamen und ihr im Gefecht schweren Schaden zufügen konnten.⁶² Nur mit Mühe und Not rettete sich das deutsche Schiff am 13. Dezember 1939 in den neutralen Hafen von Montevideo. Für notwendige Reparaturen durfte die Graf Spee aber maximal 72 Stunden ankern, und außerhalb der uruguayischen Gewässer warteten bereits die britischen Streitkräfte.⁶³

Das Panzerschiff geriet zum diplomatischen Spielball, und die dramatische Situation wurde zum internationalen Medienereignis, befeuert durch den jungen amerikanischen Journalisten Mike Fowler, der zufällig vor Ort war und für die *BBC* berichtete.⁶⁴ Als sich die Lage für die Graf Spee immer mehr zuspitzte und aussichtslos schien, forderte Hitler den heroischen Kampf bis zum letzten Mann.⁶⁵ Langsdorff aber ignorierte den Befehl.⁶⁶ Er ließ das Schiff im Hafen sprengen und evakuierte seine Besatzung mit einem riskanten Manöver nach Argentinien.⁶⁷ Um seine Ehre als Kapitän und die der deutschen Marine wiederherzustellen, beging Langsdorff wenige Tage später in seiner Uniform Suizid.⁶⁸

61 Vgl. Kellerhoff 2004, o. S.

62 Normalerweise näherte sich die Graf Spee immer unter französischer Flagge den britischen Handelsschiffen und hisste erst im letzten Moment die Kriegsflagge, wodurch die Schiffe kein Notrufsignal absetzen konnten. Als Langsdorff aber am 2.12.1939 die *Doric Star* angriff, gab die Graf Spee im Voraus Warnschüsse ab und ermöglichte der englischen Besatzung, ihre Koordinaten an die *Royal Navy* zu senden (vgl. Kaack 2020, 504). Beim Gefecht machte Langsdorff erneut einen Fehler und handelte zu wagemutig, wodurch sein Schiff unnötig stark beschädigt wurde (vgl. ebd., 522 ff.).

63 Mit gezielten Falschinformationen schafften es die britischen Streitkräfte, den Eindruck zu erwecken, dass vor dem Hafen noch weitere Zerstörer der britischen *Royal Navy* ankerten, wodurch ein erfolgreicher Durchbruch für die Graf Spee noch unwahrscheinlicher gewesen wäre (vgl. ebd., 564).

64 Der deutsche Botschafter versuchte vergeblich, eine Verlängerung der Frist zu erreichen. Das Unterfangen stand aber von Beginn an unter einem schlechten Stern, da Uruguay enge Beziehungen zu Großbritannien pflegte und deshalb der britische Botschafter Eugene Millington-Drake erfolgreich auf die uruguayische Regierung einwirken konnte. Zur Berichterstattung der *BBC* schreibt Hans-Jürgen Kaack in seiner Biografie über Langsdorff: «Die *BBC* übernahm Fowlers Berichterstattung in ihr globales Netz. Vier Tage lang war der junge Amerikaner weltweit Frontmann aller Rundfunkjournalisten» (ebd., 575).

65 Vgl. ebd., 568.

66 Aufgrund der Befehlsstruktur in der deutschen Marine (die ranghöchste Person vor Ort hat die finale Entscheidung) war Langsdorff nicht an Hitlers Befehl gebunden, und auch Erich Raeder, der Leiter des Oberkommandos der Marine, erlaubte die Selbstversenkung, solange die Besatzung in Uruguay nicht in Haft musste (vgl. ebd., 581).

67 Damit sollten sie einer Internierung entgehen, aber auch in Argentinien (das politisch neutral war) musste die Besatzung zuerst in Gefangenschaft (vgl. ebd., 601).

68 Den deutschen Kapitän traf der Vorwurf schwer, dass er nicht mit seinem Schiff unter-

Nun war es an Großbritannien, die Ereignisse für seine Propagandazwecke zu instrumentalisieren. Am 22.12.1939 schrieb der deutsche Propagandaminister Joseph Goebbels besorgt in sein Tagebuch:

Die Frage «Spee» und der Freitod Langsdorffs ist das große Thema in der Feindpresse. Die Londoner Publizistik ergeht sich in wilden und gemeinen Schmähungen. [...] Ein wahres Trommelfeuer von Hassausbrüchen. Damit will man offenbar unseren großen Luftsieg zudecken. Aber darauf gehen wir nicht ein.⁶⁹

Während die deutsche Propaganda Langsdorffs Suizid nur am Rand erwähnte und behauptete, dass die Graf Spee auf Befehl des Führers versenkt wurde,⁷⁰ gaben die Briten sogar einen Propagandafilm über die Geschehnisse in Auftrag. Weniger als ein halbes Jahr nach den Ereignissen feierte FOR FREEDOM (Maurice Elvey / Castleton Knight, GB 1940) seine Premiere. Die Produktion machte sich über die Deutschen lustig und dokumentiert detailliert die Jagd auf die Graf Spee. In einer offen ausgestellten Mischung aus Re-enactment, Found Footage und Grafiken, die die Schiffrouten veranschaulichen, illustriert der Film die Taktik der *Royal Navy* und betont die Tragweite des historischen Ereignisses (Abb. 50–53).⁷¹ Der Film endet mit dem britischen Triumph, und Churchill droht dem deutschen Gegner in einer Rede mit dem langen Arm der britischen Seekräfte.

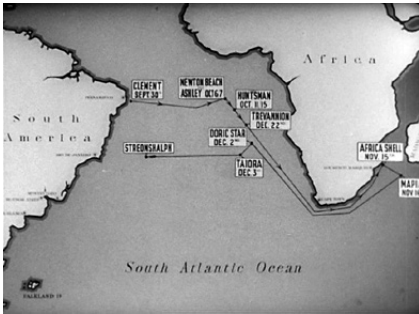
Der Fokus auf die riskanten Manöver und die clevere Kriegsführung lassen die Jagd im Film bereits ansatzweise als «Gentleman's War» und Abenteuer erscheinen. FOR FREEDOM greift damit den britischen Kriegsfilm der 1950er-Jahre vor, die diese Aspekte in der Darstellung des Krieges weiterführen und – mit nostalgischen Untertönen versehen – verstärken. Dieser dominante Ton findet sich auch in Winston Churchills 1959 erschienener Chronik des Zweiten Weltkriegs, in der er die Ereignisse über mehrere Seiten ausführlich schildert und Kapitän Langsdorff gar als

ging. Aus diesem Grund wollte er mit dem Suizid die Ehre der deutschen Marine wiederherstellen. So schreibt er in seinem Abschiedsbrief: «Ich allein trage die Verantwortung für die Vernichtung des Panzerschiffes «Graf Spee». Ich bin glücklich darüber, dass ich mit meinem Leben jeden nur denkbaren Schatten auf der Ehre der Flagge tilgen kann» (Langsdorff zit. in ebd., 605).

69 Goebbels 1998, 241.

70 Vgl. Kellerhoff 2004, o. S. Nach dem Untergang der Graf Spee und zur Vermeidung ähnlicher Vorfälle gab Erich Raeder außerdem den Befehl: «Das deutsche Kriegsschiff kämpft unter vollem Einsatz seiner Besatzung bis zur letzten Granate, bis es siegt oder mit wehender Fahne untergeht» (ebd.).

71 Auf einer Metaebene erzählt der Film von der Entstehung eben dieses Propagandafilms und streicht damit die Strahlkraft des Sieges für Großbritannien hervor.



50–53 FOR FREEDOM geht ausführlich auf die Vorkommnisse rund um den Untergang der Graf Spee ein.

«high-class person» bezeichnet.⁷² Wie bereits bei Churchills Kommentaren zu Erwin Rommel ist hier rhetorisch eine Mischung aus neugefundenem Respekt und Sehnsucht nach vergangenen Triumphen feststellbar, die zur damaligen Zeit mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg in Großbritannien (nicht nur in Literatur und Film) weitverbreitet war. Gleichzeitig zeigt sich in Churchills Schilderung die Strahlkraft des historischen Ereignisses, die nicht allein in Großbritannien weit über die Kriegszeit hinaus wirkte.⁷³ Daran und am Potenzial, die Geschichte als abenteuerlichen Kampf zwischen respektierten Gegnern zu inszenieren, knüpften Michael Powell und Emeric Pressburger mit ihrer Verfilmung Mitte der 1950er-Jahre an.

Die internationale Bekanntheit der Graf Spee und ihres Schicksals machte sich auch THE SEA CHASE zunutze. Bereits vor THE BATTLE OF THE RIVER PLATE werden die dramatischen Vorkommnisse in John Farrows Film am Rande erwähnt und werten damit die Geschichte rund um Kapi-

⁷² Churchill 2013, 179.

⁷³ Bis heute hält in Deutschland die Debatte innerhalb der deutschen Marine an, ob man Kapitän Langsdorff als Held ehren soll. Hans-Jürgen Kaacks Biografie befeuerte 2019 diese Debatte erneut; diese Tatsache wirft ein Licht auf den weiterhin schwierigen Umgang der deutschen Bundeswehr mit ihrem eigenen Erbe (vgl. Ismar 2019, o. S.).

tän Karl Ehrlich (John Wayne) auf. Beide Produktionen ähneln sich darüber hinaus nicht nur in der Darstellung ihrer «Good Germans» als aufrichtige und prinzipientreue Protagonisten, die dafür mit ihrem Leben zahlen, sondern auch in der Art, wie der Krieg als abenteuerhafte Jagd und taktisches Duell mit diplomatischen Zwischentönen inszeniert wird. Im Gegensatz zu Powells und Pressburgers Film bezieht sich *THE SEA CHASE* aber nur lose auf historische Ereignisse. Als Inspiration diente hier die Geschichte des Frachtturbinenschiffs Erlangen, dem nach Ausbruch des Krieges die Flucht von Neuseeland nach Chile gelang. Dort blieb das Schiff für eineinhalb Jahre stationiert, bis es aus Deutschland den Befehl erhielt, mit wichtiger Fracht in die Heimat zurückzukehren. Auf dieser Mission wurde die Erlangen von der *Royal Navy* aufgespürt und ihr Kapitän befahl die Selbstversenkung, damit die wertvolle Ladung nicht in britische Hände fiel.

In Andrew Geers Buch *The Sea Chase*, das dem Film als Vorlage diente, handelt die Geschichte von dem maroden Frachter Ergenstrasse: Auf Befehl der deutschen Regierung stiehlt sich Kapitän Karl Ehrlich mit seinem Schiff im Morgennebel aus dem Hafen Sidneys und versucht, nach Deutschland durchzubrechen.⁷⁴ Auf der Flucht kommt es zu einem schwerwiegenden Vorfall, als Deckoffizier Kirchner auf einer Versorgungsinsel Schiffbrüchige entdeckt und sie entgegen dem Befehl von Ehrlich erschießt. Fortan jagt die *Royal Navy* das deutsche Handelsschiff gnadenlos. Ähnlich wie die Graf Spee flüchtet die Ergenstrasse in einen neutralen Hafen und gerät dort zum Spielball der Diplomatie. An dieser Stelle entfernt sich Geers Buch am deutlichsten von den historischen Ereignissen. Anstatt während eineinhalb Jahren im chilenischen Hafen zu ankern, wie es die Erlangen tat, verhilft ausgerechnet die Graf Spee der Ergenstrasse zur Flucht. Da Großbritannien zur selben Zeit Langsdorffs Schiff aufgespürt hatte, konzentriert sich die *Royal Navy* im Südpazifik nun vollständig auf die Jagd nach dem bekannten Panzerschiff. Nach dem Abzug der britischen Kreuzer aus Valparaíso kann die Ergenstrasse unbemerkt den Hafen verlassen. Ehrlich schafft es mit seiner Besatzung und Fracht beinahe nach Hause, doch kurz vor Norwegen fängt die *Royal Navy* sie ab. Auch hier entscheidet sich der Kapitän am Ende zur Selbstversenkung, doch er geht mit dem eigenen Schiff unter.

Wie zahlreiche angloamerikanische Romane oder Filme der damaligen Zeit, zeichnet das 1948 erschienene Buch seinen deutschen Protagonisten als ambivalente Figur, von der, wegen ihrer Verbindung zu den Nazis,

74 Im Roman wird der Nachname des Kapitäns anders geschrieben. Anstatt «Ehrlich» heißt er dort «Ehrlich». Der Einfachheit halber nenne ich hier die Roman- und Filmfigur Ehrlich.

eine gewisse Gefahr ausgeht.⁷⁵ Ehrlich ist ein Kriegsveteran und sieht die Mission als Chance, um seine Militärkarriere in Deutschland wiederzubeleben. Nach Ende des Ersten Weltkriegs beging er einen schwerwiegenden Fehler und musste deshalb die deutsche Marine verlassen.⁷⁶ Nur auf dem alten Frachter Ergenstrasse erhielt er ein Kommando. Im Roman stellt Geer das Schicksal seines Protagonisten in direkten Kontrast zum Kapitän der Graf Spee. Mit Verbitterung schaut Ehrlich auf Langsdorffs Karriere, der einst sogar sein Untergebener war und nun den Stolz der deutschen Flotte befiehlt.⁷⁷ Als Ehrlich vom Untergang der Graf Spee hört, kann er es kaum glauben und verurteilt Langsdorffs Entscheidung. Unter ihm hätte es ein solches Ende nicht gegeben, denn er hätte Hitlers Befehl befolgt.⁷⁸ Im Hafen von Valparaíso erhält er dann eine direkte Nachricht vom Leiter des Oberkommandos der Marine, Erich Raeder. Jetzt sieht er endgültig seinen Moment gekommen, und die Flucht entwickelt sich zur persönlichen Obsession. Die Dramatik wird durch die Konflikte an Bord noch gesteigert: Insbesondere Kirchner stellt sich immer dezidierter gegen Ehrlichs rücksichtslose Pläne. Unterstützung erhält Kirchner von Elsa Keller. Die deutsche Spionin ist gegen den Willen des Kapitäns an Bord, damit sie nicht dem britischen Geheimdienst in die Hände fällt. Vereint in ihrem Hass auf Ehrlich verlieben sich die beiden ineinander und versuchen, den Kapitän aufzuhalten.

Insgesamt macht es sich das Buch in der Zeichnung seiner Figuren nicht einfach und verzichtet auf eine klare Aufspaltung in Gut und Böse. Als Spionin, die sich opportunistisch ans Nazi-Regime verkauft, ist Elsa nicht allein positiv gezeichnet, und mit den Morden auf der Insel besitzt auch Kirchner ambivalente Züge. Das Gleiche trifft auf Ehrlich zu, der nicht eindeutig die Rolle des Antagonisten erfüllt. Obwohl er seine eigene Karriere eng an den Erfolg der Mission knüpft, bleibt er stets seinen Prinzipien treu und ist ein fairer Gegner, wie die Vorkommnisse rund um die

75 Im 1. Kapitel bin ich auf Filme wie Orson Welles' *THE STRANGER* (USA 1946) oder Alfred Hitchcocks *NORORIOUS* (USA 1946) eingegangen, die die deutschen Figuren kurz nach dem Krieg weiterhin als Bedrohung zeichnen.

76 Im Roman geht Ehrlich vage auf seinen schwerwiegenden Fehler ein: Nach dem Krieg war er für das Marindepot in Hamburg zuständig und sollte ein Schiff aufrüsten. Da er den Kapitän verdächtigte, Kommunist zu sein, verweigerte er den Auftrag. Zu spät erkannte er seinen Fehler, und fortan gab ihm die deutsche Marine keinen Auftrag mehr (vgl. Geer 1949, 37 f.). Der Roman spielt hier explizit auf die Geschichte der deutschen Marine an: 1918 kam es zum Kieler Matrosenaufstand, der schließlich zur Novemberrevolution führte. Wegen dieser Vergangenheit, die während der NS-Zeit als Schandfleck galt, gab es in der Marine kaum Deserteure, Meutereien oder undiszipliniertes Verhalten (vgl. Kershaw 2012, 265).

77 Vgl. Geer 1949, 38 und 221.

78 Vgl. ebd., 222.

Ermordung der Schiffbrüchigen zeigen, die er aufs Schärfste verurteilt und die dazu führt, dass er sich mit Kirchner anlegt. Ehrlich ist kein überzeugter Nazi, sondern ein Patriot und Kapitän alter Schule, der verzweifelt und schließlich vergeblich versucht, an alte Erfolge anzuknüpfen. Diese Charakterzeichnung wird dadurch unterstützt, dass die Kriegsmarine als Teil der Wehrmacht nach 1945 weit weniger mit den Kriegsverbrechen in Verbindung gebracht wurde als die Luftwaffe und insbesondere das Heer im Russlandfeldzug. Der Seekrieg bewahrte aus diesem Grund auch lange Zeit das Image als Schauplatz, auf dem der Krieg noch nach den alten Regeln und mit Fairness ausgetragen wurde.

Vom Wüsten- zum Seefuchs

Sieben Jahre nach dem Roman porträtierte John Farrow's *THE SEA CHASE* nun im Windschatten von *THE DESERT FOX* Ehrlich eindeutig als ‹Good German›: Von Beginn an distanziert sich der Kapitän von der Nazi-Regierung, verweigert den Hitlergruß und folgt nur widerwillig und mit dem Ziel, seine Crew sicher nach Hause zu bringen, dem Befehl aus der Heimat. John Wayne ist der Star des Films und verkörpert den aufrichtigen Kapitän, der den Briten beinahe bis zum Schluss einen Schritt voraus ist. Als Hintergrund für die spannungsgeladene Jagd und das menschliche Drama dienen die exotischen Schauplätze im Südpazifik, die für die Großproduktion in WarnerColor und Cinemascope eingefangen wurden.⁷⁹ Mit deutlich mehr Aufwand und Budget als *THE DESERT FOX* gedreht, erwartete man bei *Warner Bros.* einen finanziellen Großserfolg.

Bevor aber überhaupt mit den Dreharbeiten für *THE SEA CHASE* begonnen werden konnte, ging dem Projekt eine lange Drehbuchphase voraus. Diese war vor allem auf die Ausarbeitung der Hauptfigur zurückzuführen und veranschaulicht erneut, dass die Hollywoodstudios damals im Umgang mit deutschen Protagonisten vorsichtig vorgingen und allfällige Konflikte vermeiden wollten. Bereits im Frühling 1951 begannen die Arbeiten am Skript – das bedeutet also kurz vor dem Kinostart von *THE DESERT FOX*.⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt galt ein deutscher Protagonist in einer Hollywood-Produktion über den Zweiten Weltkrieg noch als kontroverse

79 Die Dreharbeiten fanden aber nicht im Südpazifik, sondern auf Hawaii statt.

80 Eine detaillierte Auflistung der beteiligten Drehbuchautoren zeigt, dass die erste Fassung des Skripts im Mai 1951 von Bolton Mallory verfasst wurde. Danach schrieb James Warner Bellah bis im Mai 1952 an einem neuen Skript. Nach einer zweijährigen Pause arbeitete Andrew Geer an der Adaption seines eigenen Romans, und schließlich gab John Twist die finale Fassung des Drehbuchs im Oktober 1954 ab (vgl. McDermid 1954, o. S.).

Wahl, die starke Gegenwehr aus politischen und gesellschaftlichen Kreisen hervorrufen könnte. Deshalb überlegte *Warner Bros.* anfangs, aus Ehrlich einen norwegischen Kapitän zu machen. Die hauseigene Forschungsabteilung riet indes gleich davon ab.⁸¹ Außerdem bewies nur wenig später der Publikumserfolg von *THE DESERT FOX* im In- und Ausland das große Marktpotenzial des Figurenstereotyps.

Um den ‹Good German› in der Handlung eindeutig zu positionieren, verzichtete Drehbuchautor James Warner Bellah in der zweiten Fassung des Skripts auf die ambivalente Charakterzeichnung der Hauptfiguren im Roman und setzte stattdessen auf einen klaren Dualismus: Ehrlich ist nun der makellose und prinzipientreue Anführer, während Kirchner als sein erster Offizier den Karrieristen und überzeugten Nazi verkörpert. Geer zeichnete Kirchner in der Vorlage zu Beginn als undurchsichtige Figur, die mit der Ermordung der Schiffbrüchigen eine gewisse Skrupellosigkeit an den Tag legt.⁸² Im Verlauf der Handlung gerät er an Bord aber zur Stimme der Vernunft und lehnt sich vergeblich gegen Ehrlichs Obsession und waghalsigen Plan auf. Diese Entwicklung und so auch die Graustufen zwischen den beiden Kontrahenten – die eine klare Unterscheidung in Gut und Böse erschweren – wurden für das Drehbuch weggelassen. Stattdessen ist Kirchner ab der ersten Szene ein ‹Evil Nazi› und damit das Gegenstück zum positiv gezeichneten Protagonisten. Um den Antagonismus zu unterstreichen, erklärt Bellah Kirchners Motivation für die Ermordung der Schiffbrüchigen mit der Nazi-Ideologie und beschreibt ihn als diabolische Figur: ‹Kirchner commits the murders at Port Ross on the pure Nazi theory that if they take the fishermen with them they will have to be fed. [...] This reasoning, plus a natural sadism causes him to kill.›⁸³

Während man sich bei *Warner Bros.* schnell auf die negative Darstellung des ersten Offiziers einigen konnte, war die Transformation Ehrlichs zu einem glaubhaften ‹Good German› komplizierter. Drehbuchautor

81 Die Änderung der Nationalität wäre nicht mit den historischen Vorkommnissen bei Kriegsausbruch vereinbar gewesen. Wie der Leiter der Forschungsabteilung in einem Brief an das Produktionsteam erklärt, gab es zwar die Aufforderung der deutschen Marine an die norwegischen Frachter, in ihre neutralen Heimathäfen zurückzukehren, doch keines der 1000 Schiffe unter norwegischer Flagge folgte dem Befehl. Außerdem empfiehlt er seine Assistentin für weitere Recherchen, da sie vor den Nazis aus Österreich flüchtete und ihr Schiff auf dem Weg der Graf Spee (!) begegnete. Sie besitze deshalb ‹personal knowledge of life aboard such a German cargo-passenger vessel› (Miliken 1951, 1).

82 Im Roman bezeichnet der Kapitän die Tötung der Schiffbrüchigen als Mord. Dagegen wehrt sich Kirchner heftig: Es sei Krieg, und da der Kapitän nicht den Befehl gab, die Schiffbrüchigen an Bord zu nehmen, habe er gar nicht anders handeln können (vgl. Geer 1949, 94 ff.).

83 [o. A.] 1951r, o. S.

Ted Sherdeman wurde im Sommer 1952 als Berater hinzugezogen und äußerte wiederum die bekannten Vorbehalte gegenüber einer positiven deutschen Hauptfigur. Er erwähnte zwar, dass der ‚Good German‘ zum Zeitgeist passe, fand es aber weiterhin falsch, aus ehemaligen Feinden Helden zu machen:

As for making this picture at all – I am quite aware that it is now politically expedient to woo the friendship of the Germans. By the same token, one lifetime is not long enough for me to forget the crimes these people committed against humanity. It is, therefore, not possible for me to develop a sympathetic attitude toward any story that makes heroes of people whom I feel have forfeited their right to exist.⁸⁴

Neben der grundsätzlichen Ablehnung des Projekts übte Sherdeman konkrete Kritik an Bellahs Drehbuchentwurf und der seiner Meinung nach mangelnden Motivation des Protagonisten: Das Skript liefere keine befriedigende Antwort auf die Frage, warum Ehrlich als überzeugter Nazigegner mit seinem Schiff um jeden Preis nach Deutschland flüchten möchte.⁸⁵ Im Roman noch mit der Hoffnung erklärt, durch die triumphale Rückkehr seine Karriere in der deutschen Marine wiederzubeleben, fiel dieser Antrieb im Skript durch Ehrlichs Verachtung für Hitler weg.

Nach Sherdemans umfassender Kritik machte das Drehbuch für ein Jahr keine entscheidenden Fortschritte, was wahrscheinlich auch an anderen Filmprojekten von John Wayne lag. Erst im August 1953 und mit dem Engagement von Regisseur John Farrow, mit dem Wayne gerade den Western *HONDO* (USA 1953) fertigstellte, wurde wieder über das Projekt berichtet, und es nahm erneut Fahrt auf.⁸⁶ Mit Blick auf Bellahs Skript hatte nun Wayne Verbesserungsvorschläge, womit er die Richtung für die weitere Ausarbeitung der Hauptfigur vorgab: Der Hollywoodstar störte sich nicht primär an der unglaublichen Motivation des Protagonisten. Es war ihm vielmehr ein Anliegen, den ‚Good German‘ sympathischer zu zeichnen und an sein eigenes bewährtes Rollenprofil anzugleichen.

In den 1950er-Jahren zählte Wayne zu den größten Filmstars in Hollywood und war nicht allein bekannt für seine Western, sondern wurde, wie vielleicht kein anderer Schauspieler, mit dem populären Kriegsfilmgenre in Verbindung gebracht.⁸⁷ Seine Spitznamen lauteten «Duke» oder

84 Sherdeman 1952, o. S.

85 Vgl. ebd.

86 [o. A.] 1953, o. S.; Hopper 1953, 22.

87 Vgl. Basinger 1986, 168.

auch einfach «The American», in Anspielung auf seine zahlreichen Rollen als Frontier-Held und Offizier.⁸⁸ Obwohl er im Zweiten Weltkrieg keinen Militärdienst geleistet hatte, bezeichnete ihn der Oberbefehlshaber der UN-Truppen im Koreakrieg, General Douglas MacArthur, gar als Musterbeispiel eines amerikanischen Soldaten.⁸⁹ Auch deshalb war er in den 1950er-Jahren das Gesicht für Hollywoods Antikommunismus-Kampagne.⁹⁰ Mit Vorliebe spielte Wayne den aufrichtigen Helden, ausgestattet mit einer männlichen Härte und oftmals patriotischen Gefühlen. Seine Figuren begegnen den Widrigkeiten jeweils mit einer stoischen Gelassenheit; sie gehen als Anführer einsam voran. Mit Bezug auf *SANDS OF IWO JIMA* (Allan Dwan, USA 1949) beschreibt die Filmhistorikerin Janine Basinger Waynes klassisches Rollenprofil und zeigt, wie dabei manchmal das Western- und Kriegsfilmgenre miteinander verschmelzen:

John Wayne represents officially the «forever and ever» concept of the tough sergeant, the loner who puts duty before personal life and who is misunderstood and ostracized by his men. He is hard on them because he alone knows what lies ahead for them. «Saddle up, saddle up» he bellows at them, neatly connecting the combat genre to his more familiar guise of Western hero[.]⁹¹

Diese Qualitäten sah Wayne wahrscheinlich auch im deutschen Protagonisten von *THE SEA CHASE* angelegt und wollte sie im Drehbuch stärker betont haben: Kapitän Ehrlich solle am Anfang des Films ein verschlossener Charakter und Einzelgänger sein, der erst im Lauf der Handlung an Statur gewinnt.⁹² Der Hollywoodstar wünschte sich, dass durch die Konflikte mit der eigenen Crew und durch die Konfrontation mit dem englischen Gegner Stück für Stück das Bild eines fairen und prinzipientreuen Kapitäns entsteht, der spätestens am Ende die Sympathien des Publikums auf seiner Seite hat: «Mr. Wayne wants the audience to follow along with Ehrlich, reading between the lines – having a strong motivation for

88 Vgl. Wills 1997, 14.

89 Vgl. ebd., 12.

90 Wayne war von 1949 bis 1953 Präsident der *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* und beteiligte sich aktiv an den Ermittlungen des Komitees für unamerikanische Umtriebe. Angeblich gingen seine Bemühungen gegen den Kommunismus so weit, dass Josef Stalin seine Ermordung in Auftrag gab, wenn auch ohne Erfolg (vgl. Meeuf 2013, 73).

91 Basinger 1986, 165.

92 [o. A.] o. J.a, 1 f. Die Notizen haben kein Datum. Da sich Andrew Geer in seiner Überarbeitung des Drehbuchs im Januar 1954 auf Waynes Kommentare bezieht, ist anzunehmen, dass sie kurz vor oder nach August 1953 verfasst worden sind (als Farrow für die Regie verpflichtet wurde und das Projekt endgültig Fahrt aufnahm).



54–55 *THE CONQUEROR* übernimmt zahlreiche Konventionen des Westerngenres. John Waynes Make-up und Kostüme sind aber ein deutlicher Bruch mit früheren Rollen.



everything he does and then winds up with a tragic death where the audience is completely sympathetic.»⁹³

Dass er einen deutschen Kapitän spielen sollte, störte ihn nicht. Es kam ihm zur damaligen Zeit vielleicht sogar gelegen, denn Mitte der 1950er-Jahre und mit zunehmendem Alter versuchte Wayne vorübergehend (und ohne durchschlagenden Erfolg), sein enges Rollenprofil zu erweitern. Nicht mehr allein Cowboys und Offiziere spielend, verkörperte er kurz vor *THE SEA CHASE* in *THE HIGH AND THE MIGHTY* (William A. Wellmann, USA 1954) einen Piloten, der ein Passagierflugzeug nach dem Ausfall des Kapitäns sicher zur Landung führt. In *THE CONQUEROR* (Dick Powell, USA 1956) spielte er den Mongolenführer Temujin und versuchte sich mit dem Historienfilm in einem ungewohnten Genre, womit er sich rein äußerlich am deutlichsten von seinen bekannten Filmen entfernte (Abb. 54–55). *THE SEA CHASE* und *THE CONQUEROR* blieben bis am Ende seiner Karriere aber die einzigen beiden Filme, in denen John Wayne nicht einen Amerikaner spielte.⁹⁴ Die Produktionen sind indes keineswegs ausschließlich auf Waynes Anstrengungen, das eigene Image anzupassen, zurückzuführen. Vielmehr

93 Ebd., 3.

94 In der Folge fokussierte sich Wayne wieder stärker auf seine Rollen als Cowboy und Soldat. Mit dem Western *THE ALAMO* (John Wayne, USA 1960) und dem Kriegsfilm *THE GREEN BERETS* (Ryan Kellog / John Wayne, USA 1968) war er in den 1960er-Jahren auch für die Regie zweier Filme verantwortlich, die sich mit ihren patriotischen Botschaften eindeutig in den Dienst der amerikanischen Antikommunismus-Propaganda stellten (vgl. Schulz 1989, 12). Bereits der Westernklassiker *RIO BRAVO* (Howard Hawks, USA 1959) kann als konservative Replik auf *HIGH NOON* (Fred Zinnemann, USA 1952), der unterschwellig die McCarthy-Ära anprangerte, gelesen werden.

offenbaren sie einmal mehr, dass die Hollywoodstudios in den 1950ern bemüht waren, ihre Filme und Stars auf den immer wichtigeren ausländischen Markt auszurichten: So sollten die Hauptfiguren nicht einfach amerikanische Helden mit patriotischen Untertönen verkörpern.⁹⁵

Aufgrund der Anmerkungen von Sherdeman und Wayne wurde der Autor der Vorlage engagiert, um die Mängel in Bellahs Skriptentwurf auszumerzen und gleichzeitig auf die Wünsche des Hollywoodstars einzugehen. Gerade aus dem Koreakrieg zurückgekehrt, hatte es Andrew Geer mit einem Drehbuch zu tun, das sich mit dem Dualismus zwischen ‚Good German‘ und ‚Evil Nazi‘ bereits deutlich von der Figurenzeichnung in seinem Roman entfernt hatte.⁹⁶ Um die nun positivere Zeichnung der Hauptfigur fürs Publikum nachvollziehbar zu machen, betonte er in seiner Überarbeitung Ehrlichs ablehnende Haltung gegenüber dem Nazi-Regime:⁹⁷ Hierfür änderte er Ehrlichs Vergangenheit ab: Das Ende seiner Marinekarriere begründete Geer nun mit seiner Rebellion gegen das Nazi-Regime und zeichnete den Protagonisten so von Beginn an als Widerstandsfigur.⁹⁸ Waynes Wünsche aufnehmend, gab er außerdem den Konflikten an Bord mehr Raum, um dadurch die politische Haltung des Kapitäns hervorzuheben und im selben Zug seine menschliche Seite zu unterstreichen. Neben Kirchner als Antagonisten, der Ehrlich als aufrichtigen Helden erstrahlen lässt, wollte Geer hierfür den Matrosen Stemme, der vor dem Krieg aus Deutschland flüchtete, sowie Elsa Keller stärker ins Zentrum rücken. Während im Roman Stemmes Vorgeschichte nur angedeutet wird,⁹⁹ baute Geer für den Film die Begegnungen zwischen dem jungen Matrosen und Ehrlich aus, wobei Stemmes Vergangenheit zur Sprache kommt. Da die beiden Figuren ein ähnliches Schicksal verbinde, gebe es in den Dialogen die Möglichkeit, das moralische Dilemma des Kapitäns und die Tragik seiner Figur aufzuzeigen und so «to clean up the possible hazards of a

95 In dieser Zeit wurde auch Yul Brynner in Hollywood mit Filmen wie *THE KING AND I* (Walter Lang, USA 1956), in dem er den König von Siam spielt, zum großen Star.

96 [o. A.] 1954, o. S.

97 Vgl. Geer 1954, 1. In den Archivquellen ist Andrew Geer handschriftlich als Autor der Notizen vermerkt. Es ist zwar nicht zweifelsfrei feststellbar, ob die Notizen von ihm stammen. Die Ordnung der Archivquellen, der Zeitraum, während dessen Geer am Drehbuch arbeitete, und die direkte Bezugnahme auf Waynes Verbesserungswünsche legen aber nahe, dass es sich um den Autor der Romanvorlage handelt (allenfalls könnte auch Fred Nugent, der für kurze Zeit als Berater hinzugezogen wurde, der Urheber sein; vgl. McDermid 1954, o. S.). In den Notizen erklärt Geer, wie er das Drehbuch in eine neue Richtung entwickeln möchte und kommentiert auch die früheren Drehbuchentwürfe.

98 Im Roman musste er seine Marinekarriere kurz nach dem Ersten Weltkrieg aufgeben, also vor der Machtergreifung der Nazis.

99 Vgl. Geer 1949, 32 und 64.

German hero».¹⁰⁰ Elsa Keller wiederum verliebt sich neu nicht in Kirchner, sondern verfällt dem aufrichtigen Kapitän. Dank ihm erkennt sie ihre Fehler und wendet sich vom Regime ab.¹⁰¹ Durch beide Nebenhandlungen sollte der Protagonist zweifelsfrei als ‹Good German› hervortreten.¹⁰²

Geer sah in der schwierigen Flucht und Ehrlichs aufopferungsvollem Einsatz sogar starke Parallelen zu *STAGECOACH* (John Ford, USA 1939) und darin die Möglichkeit, den ‹Good German› enger mit Waynes Star-Image zu verbinden.¹⁰³ John Fords Western verdankte Wayne kurz vor dem Zweiten Weltkrieg den Durchbruch in Hollywood; der Film etablierte auch sein typisches Rollenprofil: Der Einzelgänger Ringo Kid bringt eine Postkutsche sicher durch gefährliches Indianerterritorium. Weil er ein Outlaw ist, beäugen ihn die anderen Passagiere zuerst skeptisch. Doch im Verlauf der Handlung bestätigt sich sein mutiger und aufrichtiger Charakter. Obwohl er am Zielort ins Gefängnis muss, beschützt er die Passagiere bis zum Ende.¹⁰⁴ Die abenteuerliche Reise der Ergenstrasse und insbesondere Ehrlichs selbstloses Handeln hatten für Geer den gleichen dramaturgischen Bogen und sollten es dem Publikum erleichtern, mit einem deutschen Kapitän und seinem tragischen Schicksal zu sympathisieren.¹⁰⁵ Weiter ließ sich so die schwierige Frage umgehen, wie ein moralisch integrierter Deutscher bei Ausbruch des Krieges hätte handeln sollen. Geer betrachtete diese Frage als zu tiefgründig für einen Abenteuerfilm.¹⁰⁶ Vielmehr sollte sie als innerer Konflikt dienen, der – passend zu Waynes stereotypen Figuren – nie explizit angesprochen wird, sondern nur indirekt im Zusammenspiel mit den Nebenfiguren und deren unterschiedlichen Schicksalen. Im neuen Drehbuchentwurf ist es nun eine nicht genauer definierte Mischung aus Pflicht- und Verantwortungsgefühl, die den Kapitän antreibt, und nicht mehr die Aussicht auf Ruhm und Ehre in Deutschland, wie es der Roman beschrieb, der ihn damit zur ambivalenten Figur machte.

100 Geer 1954, 3. Geer sah es als Risiko an, Ehrlich einfach als einen positiven Protagonisten zu zeichnen, ohne die Tragik seiner Figur herauszuarbeiten.

101 Ebd., 2.

102 Geer schlug eine weitere Nebenhandlung vor, die auf den Matrosen Wesser fokussieren sollte: Wesser ist ein Deutscher, der aber in Norwegen aufwuchs und deshalb noch nicht mit dem Regime in Berührung gekommen war. Im Film hätten dann Ehrlich und Kirchner darum gekämpft, auf welche politische Seite sich Wesser stellt. Erst Ehrlichs aufrichtiges Verhalten in Valparaíso und im Finale hätten den Matrosen davon überzeugt, sich dem Kapitän anzuschließen und von den Nazis abzuwenden (ebd., 3). Diese zusätzliche Nebenhandlung wurde dann aber nicht ausgearbeitet.

103 Vgl. ebd., 3 f.

104 Mit der Liebesbeziehung zwischen Waynes Figur und einer ausgestoßenen Prostituierten gibt es außerdem eine weitere Parallele zur Handlung in *THE SEA CHASE* und den aufkommenden Gefühlen zwischen Ehrlich und Elsa.

105 Vgl. ebd., 3 f.

106 Vgl. ebd., 1.

In dieser veränderten Figurenkonzeption erkannte Geer auch explizit einen Vorteil gegenüber dem Protagonisten in *THE DESERT FOX*, der sich erst vom Führer abwenden muss, bevor er am Ende für seinen Fehler mit dem Leben zahlt.¹⁰⁷ Die klar ablehnende Haltung Ehrlichs gegenüber dem Regime und die Mission ohne Hoffnung auf Belohnung sollten diesen von jedem Nazi-Stigma befreien.¹⁰⁸ Indem man den ‚Good German‘ von Beginn an und im Kontrast zu Kirchner klar als Nazigegner ausstelle, könne man Geer zufolge negative Reaktionen vermeiden, wie sie damals die Dreharbeiten von *THE DESERT FOX* begleiteten und die Premiere verzögerten.¹⁰⁹ Was er nicht weiter ausführte, was aber dennoch entscheidend bei der positiveren Zeichnung des ‚Good German‘ half, war die andere Ausrichtung des Genres: Als Charakterdrama rückte die Rommel-Biografie gerade die Frage nach dem richtigen Handeln ins Zentrum und verhandelt in langen Dialogen die Schuld und das Schicksal des Protagonisten. Demgegenüber bewährt sich im Abenteuerfilm *THE SEA CHASE* die Hauptfigur bei der gefährlichen Flucht, während der innere Konflikt nur unterschwellig Thema ist.

Obwohl Geer den Protagonisten ursprünglich ganz anders konzipiert hatte, störte er sich offensichtlich nicht daran, für den Film einen eindeutig positiven ‚Good German‘ zu zeichnen. Weil Firmenchef Jack L. Warner lange Zeit nicht wollte, dass Ehrlich am Ende stirbt, arbeitete Geer sogar an einer möglichen Rahmenhandlung, die auffällig an *THE DESERT FOX* erinnert und eine ausdrückliche Verbindung zum Kalten Krieg herstellt. In Henry Hathaways Film blickt mit Desmond Young der Autor der Vorlage zu Beginn des Films auf das Leben Erwin Rommels zurück und verspricht, die Wahrheit über die tragische Figur zu berichten. Am Ende kommt es zur letzten Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind, wenn aus dem Off eine Rede Churchills zu hören ist, in der er Rommel als fairen Gegner lobt und sich dessen Ritterlichkeit für den damaligen Ost-West-Konflikt wünscht. Mit einer solchen Rahmenhandlung hätte *THE SEA CHASE* ebenfalls in der Nachkriegszeit begonnen und einen expliziten Kommentar zur damaligen Debatte um die Wiederbewaffnung der BRD gemacht.¹¹⁰ Als Kriegsheld, der sich nicht von den Nazis instrumentalisieren ließ, wird Ehrlich in der alternativen Version für einen Posten bei den deutschen NATO-Truppen vorgeschlagen. Um Ehrlichs Empfehlung zu unterstützen, erzählt sein Freund, der englische Kapitän Jeff Napier, die

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. ebd., 2.

109 Vgl. ebd., 1. Hier spricht Geer wohl vor allem die Proteste aus jüdischen Kreisen an, die Druck auf die US-Regierung ausübten und auch nach der Premiere von *THE DESERT FOX* scharfe Kritik geäußert hatten.

110 Vgl. ebd., 42.

Geschichte der Ergenstrasse. Das Happy End verweist dann wieder in die 1950er-Jahre und rückt den ‹Good German› überdeutlich ins Zentrum:

In this framework, Ehrlich's unconscious body is picked up by the Rockhampton after the sinking of the Ergenstrasse – and it is Ehrlich himself, who is spoken of as the symbol of the men of honor who one day may return Germany to the family of nations. The pertinent point, in the light of our present history, being that an entire people cannot be condemned forever for the excesses of power mad leaders.¹¹¹

Einzig bei den Vorkommnissen rund um die Graf Spee versuchte Geer, seinen Protagonisten mit ein paar Graustufen zu versehen. Wäre es nach ihm gegangen, hätte Ehrlich in Valparíso vom Untergang der Graf Spee und Langsdorffs Suizid erfahren und die tragischen Ereignisse als weiteren Beweis für die allgemein fehlende Ehre in Deutschland gesehen.¹¹² Anschließend würde er – in Geers Fassung – von der Reaktion seiner Crew überrascht, die im Gegensatz zur Mannschaft der Graf Spee weiterkämpft und nun bedingungslos hinter Ehrlichs Mission steht. Mit dieser Rückendeckung durch die eigenen Männer geht er zum Botschafter und verkauft die eigene Flucht als perfekte Propaganda, um den schmachvollen Untergang der Graf Spee vergessen zu machen. Wie Geer in seinen Notizen schreibt, hätte es der Film in diesen Momenten offengelassen, ob Ehrlich nicht doch noch der Ehrgeiz packte und er versuchte, seine eigene Karriere voranzutreiben.¹¹³

Insgesamt konstruierte Geer aber in seinem Drehbuchentwurf einen über jeden Zweifel erhabenen ‹Good German›, der sich nahtlos mit dem Star-Image von John Wayne verbindet. Er setzte damit den Ton für die finale Fassung des Skripts, die John Twist verantwortete. Dieser trimmte die narrative Entwicklung noch einmal stärker auf eine geradlinige Abenteuergeschichte, in der Ehrlichs tragisches Schicksal und seine Liebesbeziehung zu Elsa das emotionale Zentrum bilden. Die angedachte Rahmung der Handlung sowie die Anspielungen auf die Graf Spee mit ihren diplomatischen Zwischentönen wurden auf ein Minimum reduziert. Ehrlichs Haltung gegenüber dem Nazi-Regime zeigt sich nun primär in seinen markigen Sprüchen und dem Konflikt mit Kirchner. Damit nähern sich Twists Skript und der Film ausdrücklich den klassischen Western mit John Wayne an und rücken die Geschichte eines missverstandenen Einzelgängers ins Zentrum, der sich am Ende für die gerechte Sache opfert.

111 Ebd.

112 Ob er damit dem Nazi-Regime oder Langsdorff (wie im Roman) einen Vorwurf macht, wird aus Geers Notizen nicht ganz klar.

113 Vgl. ebd., 38 f.

Der «Good German» als Lonesome Cowboy

Im fertigen Film ist Ehrlichs Freund Jeff Napier (David Farrar) zwar weiterhin der Erzähler, doch in der Rahmenhandlung fehlt der explizite Bezug zur Gegenwart. Napier berichtet nun aus einer persönlichen Sicht von den Vorkommnissen: Als Offizier der *Royal Navy* ist er mit Kriegsausbruch auf der gegnerischen Seite an der Jagd auf die ErgensträÙe beteiligt. Irrtümlicherweise glaubt er, dass Ehrlich den Befehl für die Ermordung der Schiffbrüchigen gegeben hat, und macht fortan die Verfolgung zur persönlichen Mission. Erst im dramatischen Finale, das Logbuch der untergehenden ErgensträÙe in Händen, realisiert er, dass er seinem Freund Unrecht getan hat.¹¹⁴

Die dramatische Geschichte zwischen den beiden Männern wird in der Eröffnungssequenz von Napier nur angedeutet: Ohne ins Detail zu gehen, wirft er sich in der Voiceover rückblickend selbst vor, die Probleme seines Freundes damals provoziert zu haben. Im Fokus steht die Einführung des Protagonisten und seines Schiffes, wobei der englische Offizier gleich betont, dass die folgende Geschichte eine Respektsbekundung an den deutschen Kapitän sei. Langsam und in einer einzigen Einstellung wandert die Kamera den alten und verrosteten Frachter entlang, während Napier aus dem Off zu hören ist (Abb. 56–57):

So this is the story of a German Tramp Steamer and a salute to a man for whom the sea was a changeless way of life. The story of a ship and a man who became so much a part of one another that his heart was her power, his breath her life, his stubbornness the steel of her sides.

Untrennbar ist in Napiers Beschreibung das Schicksal der ErgensträÙe mit dem ihres Kapitäns verbunden. Im gleichen Monolog nennt er das Schiff «old lady» und charakterisiert damit auch gleich Ehrlich als alten Seebären und Veteranen.¹¹⁵ Mit der Erwähnung des unveränderten Lebens auf See kommt außerdem bereits ein wenig Nostalgie auf. Erst gegen Ende der langen Einstellung erscheint der «Good German» im Bild (Abb. 58–59). Wie in *THE DESERT FOX* nähert sich die Kamera also zögerlich und respektvoll dem Protagonisten. Während Rommels Einführung aber durch die Musik und

114 Am Ende des Romans kommt es nicht zu dieser dramatischen Erkenntnis und der Rehabilitation des Helden. Napier bedauert einzig, dass er sich mit Ehrlich nicht einen fairen Kampf liefern konnte, da die ErgensträÙe kein Kriegsschiff war (vgl. Geer 1949, 318).

115 Die Inszenierung des alten Kriegers passte zur Neuausrichtung von Waynes Starimage. Mitte der 1950er-Jahre entfernte er sich altersbedingt zunehmend von der Rolle des Draufgängers und spielte vermehrt den stoischen oder gar verbitterten Veteranen, wie etwa nur ein Jahr später in *THE SEARCHERS* (John Ford, USA 1956).



56–59 Vorsichtig tastet sich die Kamera in *THE SEA CHASE* an den «Good German» heran.

die Voiceover von Ehrfurcht geprägt ist und darin etwas Bedrohliches mitschwingt, kommt in *THE SEA CHASE* unterschwellig schon hier eine Sympathie für Ehrlich auf. Wir haben es nicht mit einem hochdekorierten General, sondern mit einem erfahrenen Underdog zu tun, der seinen Prinzipien folgt. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen, stellt Napier am Ende des Monologs klar, dass es dabei nicht um Loyalität gegenüber Deutschland geht, sondern vielmehr um persönliche Integrität: «A man's supreme obligation to himself». Explizit wird hier der aufrechte Held in der Tradition von Waynes Cowboyrollen eingeführt, wie ihn Geer in seinem Drehbuch angelegt hatte.

Am Ende der langen Kamerafahrt kommt es zum Schnitt, und der Protagonist des Films ist nun in Untersicht und zentriert im Bild zu sehen. Napiers Voiceover wird von Hitlers Stimme aus dem Lautsprecher abge-

löst, und damit beginnt auch gleich die klare Abtrennung des ›Good German‹ vom Nazi-Regime: Mit skeptischem Blick hört Ehrlich der Rede des Führers zu, der gerade Polen den Krieg erklärt und mit einem dreifachen ›Sieg Heil!‹ schließt. Demonstrativ Desinteresse signalisierend, stimmt der Kapitän nicht in den Schlachtruf ein und befiehlt, das Radio auszuschalten.

Gleich darauf besucht ihn Napier – ein letztes Mal – an Bord, wodurch es im Film die Gelegenheit gibt, Ehrlichs Vergangenheit anzusprechen und seine Haltung gegenüber den Nazis erneut deutlich zu machen: Nach der herzlichen Begrüßung schaut sich der englische Freund lange in der Kabine um. Die zahlreichen Memorabilia verweisen auf Ehrlichs frühere Marinekarriere. Napier macht einen spitzen Kommentar zu seinem aktuellen Schiff, den der Kapitän mit herausforderndem Blick unbeantwortet lässt. Als das Gespräch auf den bevorstehenden Krieg kommt, werden beide ernst. Ehrlich fragt direkt, ob Napier wegen der baldigen Internierung seiner Mannschaft hier sei. Darauf geht wiederum Napier nicht genauer ein und blickt auf die alte Reichskriegsflagge, die gerahmt an der Wand hängt: «I see you still carry the old imperial flag. Quite different from the one astern.» Schon in der ersten Einstellung des Films konnte man im Hintergrund Teile der roten Hakenkreuzfahne sehen. Ehrlich macht nun keinen Hehl daraus, welche Flagge ihm sympathischer ist, worauf der englische Offizier nach langem Zögern zu seinem eigentlichen Thema kommt: «Within the week we'll be fighting nazism. Now, you've been fighting it since its inception, and there are plenty more like you. Karl, before this thing breaks, why don't you establish yourself as ...» Doch bevor er seinen Satz beenden kann, unterbricht ihn Ehrlich: «A Traitor? They took away my command. Would you take away my homeland?» Napier entschuldigt sich sofort, worauf Ehrlich wiederum zugibt, dass er auch darüber nachgedacht habe.

Während des kurzen Wortgefechts stehen sich die beiden Männer in der engen Kabine gegenüber. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen, stellt der Film hier gleich klar, dass Ehrlich schon lange ein Gegner der Nazis ist. Trotzdem fühlt er sich aber noch verbunden mit seiner Heimat und lässt damit die patriotischen Gefühle aufkommen, die für Waynes amerikanische Helden so typisch sind. Ehrlichs schwierige und einsame Situation, für die Napier mit seiner Entschuldigung Verständnis aufbringt, wird deutlich. Mit den Informationen zu Ehrlichs Vergangenheit und seinem ersten Auftritt erfährt das Bild des aufrechten Seebären, wie es Napier zu Beginn in der Voiceover zeichnete, eine Bestätigung.

Im weiteren Verlauf der Handlung lässt der Film keine Möglichkeit aus, um den starken Charakter des Protagonisten und seine ablehnende Haltung gegenüber dem Regime zu betonen. Unmissverständlich

geschieht dies im Konflikt mit dem Offizier und «Evil Nazi» Kirchner. Nach dem Gespräch mit Napier flüchtet Ehrlich mit seinem Schiff heimlich im Morgennebel und widersetzt sich damit dem Befehl der deutschen Regierung, die plante, den Handelsdampfer zu versenken. Spätestens ab diesem Zeitpunkt hat Ehrlich mit Kirchner einen zusätzlichen Gegner. Der Offizier arbeitet für den militärischen Geheimdienst und hätte die Sprengung der Ergenstrasse durchführen sollen. Nachdem der Kapitän davon erfährt, zeigt er unverhohlen seine Ablehnung gegenüber dem Nazikarrieristen. So stoppt er etwa das kritische Nachfragen Kirchners zum Fluchtplan mit: «I think you're well indoctrinated in the game of follow-the-leader.» Und nachdem der Offizier vor der versammelten Mannschaft die neuen Regeln verkündet hat (die verhindern sollen, dass die englischen Kreuzer sie entdecken), ergreift der Kapitän zum Schluss das Wort. Er bekräftigt erneut seine politische Meinung und stellt klar, dass es bei der Flucht einzig um die sichere Rückkehr der Ergenstrasse geht. Hier zeigt sich nochmals in aller Deutlichkeit die Wandlung Ehrlichs vom Roman zum Film. Während in der Verfilmung das Bild des «Good German» bestätigt wird, sagt Ehrlich in der Vorlage zum Schluss «Heil Hitler», worauf seine Mannschaft antwortet: «Heil Hitler! Heil Deutschland, Der Führer, Vaterland!»¹¹⁶ Der Roman verband die Flucht also mit martialischen und nationalistischen Tönen, wodurch von Ehrlich eine gewisse Bedrohung ausging, die nun im Film fehlt.

Bevor aber der Streit zwischen den beiden Kontrahenten weiter eskalieren kann, richtet der Film den Fokus auf die abenteuerliche Seereise. Die Handlung wechselt mit einer Parallelmontage zwischen der Ergenstrasse und ihren englischen Verfolgern hin und her. Dazu ist Napiers Voice-over zu hören, der – in Anspielung auf Rommels Spitznamen – Ehrlich als Fuchs betitelt, der dank seiner Findigkeit unentdeckt durch das engmaschige Netz der britischen Kreuzer manövriert. Zum Beweis wird auf einer Karte die Route der Ergenstrasse und damit der Fortschritt von Ehrlichs Mission gezeigt. Mit dem Katz-und-Maus-Spiel beginnt der Film vollends die Möglichkeiten des Cinemascope und WarnerColor zu nutzen, um die aufregenden und exotischen Schauplätze in den Vordergrund zu rücken. Farrow inszeniert das Abenteuer und die sich anbahnende Romanze zwischen Ehrlich und Elsa in kräftigen Farben und eindrucklichen Panoramaaufnahmen (Abb. 60–63). Der Regisseur wusste die technischen Neuerungen als Attraktion einzusetzen und konnte dabei auf die Erfahrungen zurückgreifen, die er zwei Jahre zuvor mit John Wayne für den Western

116 Geer 1949, 30 f. Im Roman ist auch die Ausgangslage für die Flucht eine ganz andere: Die deutsche Regierung befahl die Rückführung des Schiffs in die Heimat, und Ehrlich erhoffte sich von der erfolgreichen Flucht Ruhm und Ehre in Deutschland.



60–63 Das Breitbildformat und der Farbfilm rücken in *THE SEA CHASE* das Spektakel in den Fokus.

HONDO gemacht hatte, der in Warnervision, -color und sogar 3D gedreht wurde.¹¹⁷ Dem gleichen Erfolgsrezept folgend, kopiert die in mitunter spektakulären Bildern festgehaltene Odyssee der Ergenstrasse und ihres Kapitäns die Schauwerte eines Westerns und entspricht dem Standard für damalige Hollywood-Großproduktionen.

Nicht nur auf formaler Ebene gleicht der Film in seinem Verlauf zunehmend einem klassischen Western oder Abenteuerfilm. Auch der

¹¹⁷ Ohne dass die Szenen unbedingt der Handlung dienen, inszeniert Farrow in *THE SEA CHASE* Lana Turner wiederholt in attraktiven Kostümen, die modisch an die 1950er-Jahre erinnern und nicht an die Kriegszeit. An einer Stelle singt die Schauspielerin sogar ein Lied mit den Matrosen. Im Buch singt sie ebenfalls zweimal ein Lied. Doch während es im Roman das *Weserlied*, eine Hymne auf die Heimat, und *Lili Marleen* sind, lehnen sich Gesang und Szenerie im Film eher an die Lagerfeuerromantik eines Westerns an.

deutsche Kapitän wird in der weiteren Handlungsentwicklung so gezeichnet, dass er immer stärker Waynes typischer Rolle des «Lonesome Cowboy» ähnelt, inklusive der melodramatischen Liebesbeziehung. Während die Romanze mit Elsa dazu dient, den weichen Kern unter der harten Schale zu offenbaren, ist der Konflikt mit Kirchner hauptsächlicher Auslöser dafür, dass Ehrlich mehr und mehr zum Einzelkämpfer wird und der Film deutlich an Dramatik gewinnt.

Schritt für Schritt konstruiert der Film das Bild des missverstandenen Helden, bis es zum tragischen Finale kommt. Wegen seines harten Kurses und der Entbehrungen während der Flucht verliert Ehrlich bei der Mannschaft zunehmend an Rückhalt. Als sich einer der Matrosen schwer verletzt und schließlich Selbstmord begeht, droht die Situation zu kippen.¹¹⁸ Nur der Respekt vor dem erfahrenen Kapitän verhindert Schlimmeres, und dank des erfolgreichen Fluchtplans erlangt er schließlich die Unterstützung seiner Mannschaft zurück. Selbst wenn Waynes Figur aus diesen Momenten gestärkt als Führungsfigur hervorgeht, machen Kirchners Morde an den wehrlosen Schiffbrüchigen den deutschen Kapitän zum missverstandenen und einsamen Kämpfer. Hier wird der Film auch ernsthafter und streift in Verbindung mit dem «Good German» ansatzweise das kritische Thema der Kriegsverbrechen, jedoch hauptsächlich, um Ehrlich als eindeutig positiven Protagonisten darzustellen und vom «Evil Nazi» abzugrenzen: Als der Kapitän erfährt, dass Kirchner sich seinem ausdrücklichen Befehl widersetzt, stellt er ihn zur Rede und fordert, dass er die Morde im Logbuch vermerkt. Widerwillig und mit hasserfülltem Blick unterschreibt Kirchner den Eintrag. Am Ende droht er dem Kapitän, worauf Wayne den Disput in bewährter Manier löst: Er nennt seinen Kontrahenten einen Mörder und versetzt ihm einen Kinnhaken.

Zu diesem Zeitpunkt hat das Unglück bereits seinen Lauf genommen. Während die *Royal Navy* unerbittlich die Ergenstrasse jagt, verschweigt die deutsche Kriegspropaganda die Morde und schlachtet die erfolgreiche Flucht für die eigenen Zwecke aus. Im neutralen Hafen von Valparaíso angekommen, gerät Ehrlich mit seinem Schiff zum Spielball der Diplomatie und der deutschen Propagandabemühungen. Der deutsche Konsul stellt als Bedingung für die Weiterreise, dass Ehrlich an Land über die Morde schweigt und damit die Lüge der deutschen Regierung am Leben

118 Auch in dieser Nebenhandlung wird der aufrechte Charakter Ehrlichs betont: Um den verletzten Matrosen Stemme (Richard Davalos) zu retten, möchte der Kapitän die Flucht aufgeben und Napiers Schiff per Funk um Unterstützung bitten. Als er von den Plänen erfährt, bringt sich Stemme aber selbst um. Dies ist erneut eine deutliche Abkehr vom Roman. Dort verabreicht Ehrlich dem kurz vor dem Tod stehenden Stemme eine Überdosis an Medikamenten (vgl. Geer 1949, 115).

hält. Nur widerwillig und angewiesen auf die vom Konsul organisierten Ausreisepapiere, lässt sich Ehrlich darauf ein.¹¹⁹

Bis zum Ausstellen der Papiere in Valparaíso gefangen, trifft Ehrlich ein allerletztes Mal auf seinen ehemaligen Freund Napier. Dieser hat mit seinem Schiff den Hafen erreicht und wartet auf den erneuten Fluchtversuch der Ergensträße. Bei einem Empfang der chilenischen Regierung spricht der wütende Napier die Propagandalüge an und fordert vor versammelter Presse von Ehrlich eine Richtigstellung. Gezwungen über die Morde zu schweigen, erwidert dieser nur, dass die Wahrheit im Logbuch stehe. Mit Verachtung nennt nun Napier sein Gegenüber einen Mörder und verpasst ihm eine Ohrfeige. Für einmal handlungsunfähig, nimmt Ehrlich die öffentliche Demütigung stillschweigend hin.¹²⁰

Damit hat der Protagonist seinen persönlichen Tiefpunkt erreicht. Doch ausgerechnet in diesem Moment kommt Ehrlich die Graf Spee zu Hilfe. Wegen ihr wird Napiers Schiff von Valparaíso abgezogen, und der Ergensträße gelingt abermals die Flucht.¹²¹ Als das Handelsschiff dann kurz vor der norwegischen Küste angelangt ist, scheint der Erfolg zum Greifen nahe. Ehrlich hält sich an seinen Teil der Abmachung, doch die Nazi-Propagandamaschine schlachtet die Flucht lieber für die eigenen Zwecke aus und bringt damit die Ergensträße in Gefahr. Auf ihrem englischen Radiosender verspotten die NS-Leute die *Royal Navy* und geben hochmütig gar die Koordinaten des deutschen Handelsschiffes durch.¹²² Dadurch kann wiederum Napier die Ergensträße abfangen. Wie er in der Voiceover erklärt, hätten die Nazis Ehrlich verraten: «The Nazis had made a decoy of the Ergensträße. Karl Ehrlich, on the very brink of fulfillment, had been betrayed by the new party to which everything, everybody was expendable.»

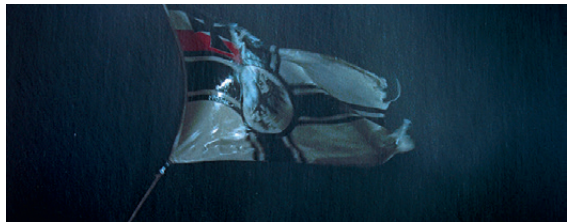
Es kommt zum dramatischen Finale, in dem sich bei der Auflösung der zahlreichen Handlungsstränge die Ereignisse überschlagen. Ehrlich kann sich noch ein letztes Mal als aufrechter Held beweisen und damit das Bild des ‚Good German‘ bestätigen. Vom britischen Kreuzer unter Beschuss genommen, gibt es für die Ergensträße diesmal keinen Ausweg.

119 Hier erlaubt sich der Film für einmal einen ironischen Kommentar: Wenn Ehrlich betont, dass er für die deutsche Regierung nicht lügen wird, antwortet der Konsul bestimmt: «Of course not. I wouldn't think of asking you to lie. You haven't had the necessary diplomatic training.»

120 Immerhin erkennt Elsa in diesem Moment, dass Kirchner der Hauptschuldige ist, und schlägt sich nun endgültig auf Ehrlichs Seite.

121 Die Graf Spee und ihr Kapitän spielen im Buch eine prominente Rolle, hingegen ist dies im Film die einzige Erwähnung des Panzerschiffes und seines tragischen Schicksals.

122 Im Radio ist die Sendung *Germany Calling* zu hören. Wegen seines übertriebenen Akzents, der sich an den der britischen Oberklasse anlehnt, hatte der Sprecher den Spitznamen Lord Haw-Haw.



64–67 Liebe, Hass und der Protest gegen das Nazi-Regime prallen im dramatischen Finale von *THE SEA CHASE* aufeinander.

Das stürmische Wetter und die nervöse Musik betonen die dramatische Situation. Sein Stolz verbietet es Ehrlich, das Schiff zu verlassen. Mit Ausnahme von Kirchner befiehlt er der restlichen Mannschaft wie auch Elsa, die Rettungsboote zu besteigen und übergibt ihnen das Logbuch, damit Napier die Wahrheit erfährt. Während die Rettungsboote runtergelassen werden, kommt es mit Kirchner zum endgültigen Gefecht, wobei sich die Dramaturgie der vorangegangenen Begegnung wiederholt (Abb. 64–67). Ehrlich möchte, dass Kirchner für seine Verbrechen bezahlt und mit dem Schiff untergeht. Als Kirchner Widerstand leistet, antwortet er ihm: «You're such a loyal party member, you're gonna get a chance to fight for your cause while I fight my ship.» Die Fronten sind final geklärt, und als Kirchner ihn mit einer Pistole bedroht, wird er vom Kapitän erneut mit

einem Kinnhaken niedergestreckt. Trotz der prekären Lage lässt es sich Ehrlich nicht nehmen, seinen Protest gegen das Nazi-Regime deutlich zu machen. Demonstrativ wirft er die Hakenkreuzflagge auf den Boden und hisst die alte Reichskriegsflagge. Weniger als Respektbekundung an die preußische Militärtradition gedacht, verweist Ehrlichs Akt hier vielmehr auf das erste Gespräch mit Napier zurück und macht seinen Bruch mit dem Nazi-Regime offiziell. Die Ergenstrasse lenkt er danach auf Konfrontationskurs mit dem britischen Kreuzer, um gemeinsam mit seinem Schiff untergehen zu können. Doch genau in diesem Moment taucht Elsa auf, die sich an Bord versteckt hatte. Das Deck steht bereits in Flammen, als Ehrlich mit Elsa versucht, eines der verbliebenen Rettungsboote zu erreichen. Währenddessen liest Napier das Logbuch und erfährt die ganze Wahrheit. Die letzten beiden Einstellungen zeigen Wrackteile und einen leeren Strand. Darüber spricht Napier die Schlussworte des Films und deutet an, dass das Liebespaar den Untergang des Schiffes vielleicht überlebt hat.

Anstatt dass Wayne hoch zu Ross in den Sonnenuntergang reitet, ist es nun der leere Strand im roten Abendlicht, der ein Happy End – wie es von Jack L. Warner gewünscht wurde – für den ‚Good German‘ zumindest in den Bereich des Möglichen rückt. Mit seiner Inszenierung, dem dramaturgischen Bogen und der Darstellung des Protagonisten bewegt sich *THE SEA CHASE* in den Fußstapfen von Waynes klassischen Western und Kriegsfilmern. Da Wayne wie ein Cowboy spricht und auch keine Militäruniform trägt, rückt mitunter der Umstand, dass es sich um einen deutschen Protagonisten handelt, etwas in den Hintergrund. Nur in der deutlichen Abgrenzung vom Nazi-Regime und in der Bekräftigung seines aufrechten Charakters tritt Ehrlichs Nationalität und seine Vergangenheit in den Fokus. Damit lässt sich beim Stereotyp des ‚Good German‘ in *THE SEA CHASE* bereits ansatzweise eine «Konventionalisierung» und dementsprechend eine «Tendenz zur Derealisierung» feststellen.¹²³ Jörg Schweinitz unterstreicht mit dieser Folgerung, dass nicht mehr die außerfilmische Realität als primäre Referenz dient, sondern – in einem solchen Fall – insbesondere Genrebezüge.¹²⁴ Während über die Figur von Rommel in *THE DESERT FOX* explizit und ausführlich die deutsche Kriegsschuld verhandelt wird und der Film am Ende das positive Beispiel eines deutschen Soldaten konstruiert, passt sich der ‚Good German‘ in *THE SEA CHASE* dem Stereotyp des ‚Lonesome Cowboy‘ an und macht das politisch besetzte Figurenstereotyp zu einer klassischen Abenteuerfigur. Diese Aspekte sind zwar bereits in dem Militärhelden Rommel angelegt. Doch in Verbindung

123 Schweinitz 2006, 50.

124 Vgl. Ebbrecht 2011, 251.

mit der bekannten historischen Figur und ihrer NS-Vergangenheit ist *THE DESERT FOX* ein Charakterdrama, dessen Protagonist seine Fehler zu spät einsieht und am Ende als tragische Figur stirbt. Karl Ehrlich dagegen ist von Beginn an die aufrechte Figur in einem konventionellen Abenteuerfilm, die am Schluss als eindeutig positiver und starker Held die Sympathien des Publikums auf ihre Seite ziehen soll.

«[E]in amerikanischer Toast auf eine schneidige Tat der deutschen Handelsmarine»¹²⁵

Nach der langwierigen Produktionsphase feierte *THE SEA CHASE* seine Uraufführung am 4. Juni 1955. John Wayne war für seinen Arbeitseifer bekannt und drehte gewöhnlich zwei bis drei Produktionen pro Jahr. Dementsprechend bewarb *Warner Bros.* den Film routiniert und richtete den Fokus hauptsächlich auf den großen Hollywoodstar. Ohne seine Rolle als «Good German» besonders zu betonen, kündigte die Werbemappe das nächste Abenteuerdrama mit Wayne an und erwähnte wiederholt auch Co-Star Lana Turner, die im Film Elsa Keller spielt. Daneben werden das – für Wayne – ungewohnte Setting und die technischen Schauwerte hervorgehoben.¹²⁶

Wie sich herausstellte, musste *Warner Bros.* gar nicht extra auf John Waynes ungewohnte Rolle hinweisen. Die Medien nutzten die Neuigkeit, dass der Hollywoodstar zum ersten Mal nicht einen Amerikaner spielte, gerne als Aufhänger. Dabei wurde in der US-amerikanischen Berichterstattung der Umstand, dass es sich um einen «Good German» handelte, deutlich weniger kritisch diskutiert als noch bei *THE DESERT FOX*. Gab es bei der Rommel-Biografie öffentliche Proteste und lehnten mehrere Zeitungen die Darstellung eines positiven Deutschen ab, war die Kritik nun eher verhalten. Die *Saturday Review* fand es weiterhin merkwürdig, einen Deutschen als Helden des Zweiten Weltkriegs zu porträtieren und konnte auch sonst nichts Positives über *THE SEA CHASE* berichten.¹²⁷ Am klarsten in seiner Ablehnung war erneut der bekannte Filmkritiker Bosley Crowther, der damals *THE DESERT FOX* in mehreren Artikeln scharf angegriffen hatte. Den neuen Film lobte er nur für die Schauwerte in Cinemascope und Farbe. Ansonsten beklagte Crowther in aller Deutlichkeit und detailliert die Änderungen gegenüber der Vorlage:

125 [TPH] 1955, o. S.

126 Vgl. [o. A.] 1955a, 4 ff.

127 Rogow 1955, o. S.

THE SEA CHASE [...] might have been a tremendous movie – a genuine saga of Nazi arrogance on the sea – if producer-director John Farrow had stuck faithfully to Andrew Geer's book. [...] But Mr. Farrow and his fanciful script writers [...] have changed it so that it comes out partly as a conventionally heroic and ideologically silly sea romance. In the first place, they have made the captain not the totalitarian strong man he was in the book, but a fine, firm, efficient Imperial German [...]. Then they have given the role of the captain to that ex-cowboy John Wayne, who plays it as though he were heading a herd of cattle up the old Chisholm Trail.¹²⁸

Bei THE DESERT FOX protestierte er in einem Meinungsartikel gegen den moralisch fragwürdigen Protagonisten und konnte es kaum glauben, dass 20th Century Fox kurz nach dem Krieg einen solchen Film wagte.¹²⁹ Die Ablehnung gegenüber dem «Good German» blieb auch bei THE SEA CHASE bestehen, doch nun richtete sich der Ärger verstärkt auf die verpassten Chancen und die schlechte Besetzung. Ebenfalls kritisch, aber mit viel Ironie begegnete der *New Yorker* Farrow's Film und verkniff sich auch nicht einen spitzen Kommentar auf das damalige politische Geschehen: Anstatt in Levi's und Cowboystiefeln sehe man Wayne nun als deutschen Matrosen in diesem «nonsense», und da die neuen Verbündeten nicht mehr die Bösen sein können, müsse nun halt eine Nebenfigur als «Evil Nazi» herhalten.¹³⁰

Nüchterner bemerkte die *New Herald Tribune*, dass man nach der Aufregung um THE DESERT FOX wenig überraschend auf das Abenteuer fokussiere, anstatt sich mit der Nazi-Ideologie auseinanderzusetzen.¹³¹ Zahlreiche Kritiken bewerteten THE SEA CHASE als durchschnittlichen bis langweiligen Abenteuerfilm, der von Stereotypen durchdrungen sei.¹³² Dagegen wurden das Cinemascope und WarnerColor wiederholt positiv hervorgehoben, und die Branchenblätter prognostizierten aufgrund der technischen Schauwerte und der Stars einen Erfolg an der Kinokasse.¹³³ Einzelne Zeitungen äußerten sich auch eindeutig positiv über den Film. Irrtümlicherweise bezeichnete *Cue* Farrow's Film als «the first postwar drama of German heroism to come from a U. S. studio» und lobte die beinahe dokumentarische Inszenierung sowie Waynes Schauspiel.¹³⁴

128 Crowther 1955, 8. In seiner Kritik für *The New York Times* beschuldigt Crowther allein James Warner Bellah und John Twist für das missglückte Drehbuch, obwohl ja auch Geer selbst daran beteiligt war.

129 Vgl. Crowther 1951b, 89.

130 Vgl. [o. A.] 1955b, o. S.

131 Vgl. Wood 1955, 8.

132 Vgl. Brog. 1955, o. S.; Waterbury 1955, o. S.

133 Vgl. [o. A.] 1955c, o. S.; Brog 1955, o. S.; Lubban 1955, o. S.

134 [o. A.] 1955d, o. S.

Ohne sonderlich aus der Masse an Produktionen des Hollywoodstars Mitte der 1950er-Jahre hervorzustechen, war *THE SEA CHASE* für *Warner Bros.* und John Wayne insgesamt ein solider Erfolg auf dem einheimischen Markt. Auffällig an der Berichterstattung ist, dass der ‚Good German‘ zwar 1955 immer noch als Aufhänger für Artikel diente, jedoch nicht mehr die Aufregung oder Proteste auslöste wie bei der Premiere von *THE DESERT FOX*. Dies hatte einerseits sicherlich mit dem neuen politischen Kontext zu tun. Die BRD galt nun als starker und vertrauenswürdiger Partner im Kalten Krieg. In diesem Sinne passte es, dass Wayne als Gesicht der Antikommunismus-Kampagne in Hollywood einen Deutschen spielte, der sich nicht vom Nazi-Regime instrumentalisieren lässt. Die Geschichte des aufrechten Veteranen kann vor dem Hintergrund der kommunistischen Gefahr gelesen werden, gegen die zahlreiche wehrhafte Soldaten in den Hollywoodproduktionen der damaligen Zeit direkt oder indirekt kämpften. Andererseits wählte das Studio mit der nur lose von historischen Ereignissen inspirierten Figur Karl Ehrlichs einen weitaus unproblematischeren Protagonisten als Erwin Rommel. Dank der Veränderungen gegenüber der Vorlage und der Inszenierung in Cinemascope und WarnerColor verschmilzt das Figurenstereotyp des ‚Good German‘ mit den typischen Merkmalen, die Waynes amerikanische Heldenfiguren in zahlreichen Western und Kriegsfilmern auszeichnen. Nicht zuletzt deshalb half der Film auch nicht, Waynes Rollenprofil entscheidend zu erweitern. Bis zum Ende seiner Karriere blieb er auf die Rolle des ‚Lonesome Cowboy‘ oder aufrechten Soldaten abonniert.

Wenig überraschend sorgte der Film in der BRD für größere Aufregung, wo der ‚Good German‘ in den Medien mehr Aufmerksamkeit erhielt. Gegenüber James Mason war Wayne auch der ungleich populärere Filmstar, der allein mit seinem Namen die Leute im In- und Ausland ins Kino lockte.¹³⁵ Um die Zugkraft des ‚Good German‘ zu nutzen, suchte das Studio beim Verleihtitel außerdem die Nähe zu *THE DESERT FOX* und verlieh den Film als *DER SEEFUCHS* in den deutschen Kinos. Im Gegensatz zum amerikanischen Werbematerial strich die deutsche Werbemappe das Figurenstereotyp stärker hervor und sprach von einem «Heldenlied auf die deutsche Handelsmarine».¹³⁶ Den deutschen Kinos kündigte der Verleih wegen dem deutschen Protagonisten und der Verbindung zum Wüstenfuchs nichts weniger als einen Großserfolg an:

135 Russell Meuff betont, dass selbst Waynes klar antikommunistische Hollywoodproduktionen *BIG JIM CLAIM* (Edward Ludwig, USA 1952) und *JET PILOT* (Josef von Sternberg, USA 1957) mit ihrem Star auf ein internationales Publikum abzielten (vgl. 2013, 74).

136 [o. A.] 1955e, o. S. Auffällig ist hier, dass *Warner Bros.* bei der Werbung die Handelsmarine betonte und damit eine Abgrenzung zum deutschen Militär machte.

Hier ist ein Film, der wie kaum ein anderer das deutsche Publikum ansprechen wird, denn ein deutsches Schiff und seine Besatzung stehen im Mittelpunkt der mitreißend gezeichneten Handlung, die in der Südsee zu Beginn des zweiten [sic!] Weltkriegs spielt und sehr positiv die Leistungen und den fairen Kampf deutscher Seeleute würdigt. [...] *DER SEE-FUCHS* – in jüngster Vergangenheit der Ehrentitel eines Mannes, der durch seine Leistung eine Welt in Atem hielt – ist jetzt ein CinemaScope-Film, der nicht weniger verspricht und gewiß noch mehr hält.¹³⁷

Insgesamt waren die Reaktionen in der BRD deutlich positiver als in den USA, wobei es auch hier kritische bis zynische Stimmen gab. So hielt die *Nacht-Depesche* ohne große Begeisterung fest, dass es die Amerikaner mitunter lieben, «das Hohelied des ehemaligen Feindes zu singen», und kritisierte John Waynes schwerfällige Darstellung des Kapitäns.¹³⁸ *Der Abend* wiederum machte sich lustig über den seiner Meinung nach wenig überzeugenden und mit Klischees überladenen Film:

Hier scheint man alle blonden, blauäugigen «Germanen» aus Hollywoods Besetzungskarteien gekramt zu haben. Und doch wurde das nicht die Besatzung eines deutschen Frachters. Selbst John Wayne mit dem sympathischen Knautschgesicht sieht eher aus wie der Captain eines Mississippi-Dampfers [...]. «Das Heldenlied der deutschen Handelsmarine» heißt's in der Werbung. Na na: dies ist doch mehr der Film von einer Handvoll braver Seeleute – auf Hollywoodscher Abenteuerbasis in CinemaScope und Farbe.¹³⁹

Die meisten Zeitungen störten sich allerdings nicht an der konventionellen Abenteuergeschichte und den falschen deutschen Protagonist:innen. Wie bereits bei *THE DESERT FOX* wurde wiederholt die Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind positiv hervorgehoben.¹⁴⁰ Etwas zögerlich lobten die *Badischen Neuesten Nachrichten* den Film und erkannten den speziellen Reiz darin, «den «guten Deutschen» zu sehen, wie man ihn sich in den USA vorstellt.»¹⁴¹ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* stieß sich zwar am «Evil Nazi», den sie als «Terrordeutschen» bezeichnete, fand aber Gefallen daran, dass der Film «einer Kriegssituation international noble Aspekte abzugewinnen vermag» und «sozusagen die Revision eines vor-

137 Ebd.

138 [ylk] 1955, o. S.

139 [nz] 1955, o. S.

140 Vgl. [TPH] 1955, o. S.; [HDW] 1955, o. S.

141 [o. A.] 1956a, o. S.

eiligen Kollektivschuldverdachtetes exemplifiziert». ¹⁴² Weniger politisch, dafür deutlich euphorischer wurde die *Abendpost*:

Was [...] DER SEEFUCHS dem deutschen Publikum im Delphi-Palast bot, war mehr als nur die farbenschwelgerisch instrumentierte Sinfonie des Meeres. Die Breitwand präsentierte: faire Gesinnung, politische Aufrichtigkeit. Ein Film, den – bitte – der Gegner von einst dreht, um [...] ein Denkmal männlichen Mutes, antityrannischer Haltung zu setzen. [...] John Wayne spielt den heldenmütigen Kapitän, der ein Gegner des Naziregimes, aber ein Sohn der Heimat ist, mit bewundernswerter Profilechtheit. ¹⁴³

In eine ähnliche Richtung ging der Journalist der *Hannoverschen Presse*, wobei er die Änderungen gegenüber dem Buch diametral anders als Bosley Crowther bewertete: «Manchmal sind Filmleute doch bessere Menschen. Im Falle des SEEFUCHSES haben sie die Figur des blockadebrechenden deutschen Kapitäns – im Gegensatz zum Buch – von seinen ungläubwürdigen Voraussetzungen gelöst und kommen so zu einer klaren und sauberen Charakterzeichnung.» ¹⁴⁴ John Wayne erhielt ebenfalls ein Extra-Lob, und selbst eine der wenigen Szenen, in denen der Nationalsozialismus explizit angesprochen wird, störe den Gesamteindruck nicht: «[W]enn auch der Flaggenwechsel zum Schluss für uns nicht so imponierend ist, er zeugt von dem ehrenwerten Bestreben der Amerikaner, den ›Helden‹ vor seinen ehemaligen Feinden in so hellem Licht leben lassen, wie sie es nur vermögen.» ¹⁴⁵

Neben der Tatsache, dass *THE SEA CHASE* in der BRD deutlich positivere Kritiken als in den USA erhielt, fällt auf, dass beinahe alle bundesdeutschen Journalist:innen ausführlich auf das Figurenstereotyp des ›Good German‹ eingingen. Während die amerikanischen Zeitungen den Film hauptsächlich in Verbindung mit dem Abenteuergenre diskutierten, kam es in der BRD zu einer expliziten Einordnung des Figurenstereotyps und zahlreichen Vergleichen mit Hathaways Rommel-Biografie. Diese Differenz in der Rezeption ist primär sicherlich darauf zurückzuführen, dass der Film die jüngere deutsche Vergangenheit verhandelt, worauf ja die Werbekampagne von *Warner Bros.* abzielte. Nun fehlten aber die scharfen Proteste, wie sie damals die Premiere von *THE DESERT FOX* begleiteten und die u. a. von bekannten Autoren wie Heinrich Böll oder Hans Hellmut Kirst geäußert wurden – als Warnung vor militaristischen Tendenzen. ¹⁴⁶

142 [R. H.] 1955, o. S.

143 [h. w.] 1955, o. S.

144 [A. F. T.] 1956, o. S.

145 Ebd.

146 Vgl. Böll 1952, o. S.; Kirst 1952, o. S. Vgl. meine Ausführungen in Kapitel 1.

Dies hatte wohl damit zu tun, dass der Film mit dem fiktiven Handelsschiff *Ergenstraße* nicht explizit das deutsche Militär zur NS-Zeit thematisiert und die Gründung der Bundeswehr im November 1955 kurz bevorstand.¹⁴⁷ Gleichzeitig war der *«Good German»* mit *THE SEA CHASE* bereits ein Stück weit konventionalisiert und hatte sein Skandalpotenzial verloren. Die bundesdeutschen Zeitungen erkannten in John Waynes Interpretation der Rolle – die sich nicht auffällig von seinen sonstigen Filmen unterscheidet – den *«Good German»* und störten sich größtenteils nicht daran, dass Ehrlich zur typischen Heldenfigur des Abenteuergenres geriet. Ganz im Gegenteil: Viele Filmkritiker:innen begrüßten den Wandel und sahen es als verdiente Respektbekundung. Wurden bei *SO LITTLE TIME* (Compton Bennett, GB 1952) die Genrebezüge zum Melodrama kritisiert, akzeptierte man nun den *«Good German»* ohne großen Widerspruch als Abenteuerfigur, die nur am Rande die NS-Vergangenheit anspricht und dafür als positive deutsche Identifikationsfigur dient – verstärkt dadurch, dass mit John Wayne der populärste amerikanische Filmstar die Rolle spielt. Dementsprechend bewertete auch das bundesdeutsche Publikum den Film positiv, und so war er an den Kinokassen ein solider Erfolg.¹⁴⁸

Eine Frage von Klasse: Powell und Pressburgers «Good German»

Das Abenteuergenre als Spielwiese und dankbarer Hintergrund, vor dem der *«Good German»* glänzen kann, nutzten auch Michael Powell und Emeric Pressburger für *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*. Ihr Film feierte rund ein Jahr nach *THE SEA CHASE* seine Weltpremiere und war insbesondere in den bundesdeutschen Kinos nochmals erfolgreicher als die beiden Produktionen über Erwin Rommel und Karl Ehrlich.¹⁴⁹ Gestützt auf die historischen Ereignisse rückt der Film die Respektbekundung gegenüber dem deutschen Protagonisten umso stärker ins Zentrum. Auf der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsebene zeigen sich die transnationalen Austauschprozesse abermals ausgeprägter.

Da der Film in Großbritannien produziert wurde, entstand er unter anderen Umständen als *THE DESERT FOX* und *THE SEA CHASE*. Letztere sind Produkte des Hollywood-Studiosystems, und mit Henry Hathaway respektive John Farrow waren zwei Regisseure in der Verantwortung, die

147 Zum Zeitpunkt der Premiere war die BRD bereits der *NATO* beigetreten.

148 [o. A.] 1960a, 1092.

149 In der bundesdeutschen Jahresbestenliste 1957/58 landete der Film auf dem 5. Platz (vgl. Garncarz 1993, 202).

sich zwar als zuverlässige Arbeiter in der US-Filmindustrie etabliert hatten, deren Einflussbereich in den Strukturen der großen Filmstudios aber begrenzt blieb. Ganz anders sah die Situation bei Powell und Pressburger aus. Das Regie-Duo (das für seine Filme auch immer gemeinsam das Drehbuch verfasste) zählte zu den erfolgreichsten britischen Regisseuren der 1950er-Jahre und besaß mit *The Archers* eine eigene Produktionsfirma. Aufwendige Produktionen wie *BLACK NARCISSUS* (GB 1947) oder der Ballettfilm *THE RED SHOES* (GB 1948) waren internationale Erfolge und gehörten zu den wenigen lukrativen Lichtblicken in der britischen Filmlandschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit.¹⁵⁰ Insbesondere in den 1950er-Jahren befand sich die nationale Filmindustrie in einer schweren Krise. Noch stärker als in Hollywood hatte man (u. a. aufgrund des aufkommenden Fernsehens) mit rückläufigen Quoten zu kämpfen und war auf Einkünfte aus dem internationalen Markt angewiesen.¹⁵¹ Neben Komödien wie *THE LADYKILLERS* (Alexander Mackendrick, GB 1955) konnte einzig das Kriegsfilmgenre regelmäßig große Publikumserfolge verbuchen. *THE CRUEL SEA* (Charles Frend, GB 1953), *THE DAM BUSTERS* (Michael Anderson, GB 1955) oder *REACH FOR THE SKY* (Lewis Gilbert, GB 1956) erzählen von britischen Helden und dominierten als Teil der Kriegsfilmwelle insbesondere ab Mitte der 1950er-Jahre die nationalen Jahresbestenlisten. David Leans *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (GB/USA 1957) war 1957/58 gar in vielen Ländern (u. a. der BRD) der erfolgreichste Film des Jahres und gewann sieben Oscars.¹⁵²

Vor dem Hintergrund der bis heute längsten Regierungsperiode der konservativen Partei (1951–1964), in deren Phase mit Winston Churchill eine der größten Persönlichkeiten des Zweiten Weltkriegs zurückkehrte, beschreibt der Filmhistoriker Jeremy Havardi die Popularität der Filme über den jüngsten Krieg als «obsessive nostalgia».¹⁵³ Wie die BRD und das restliche Europa erlebte Großbritannien einen wirtschaftlichen Aufschwung.¹⁵⁴ Auf eine Zeit der Entbehrung folgte in den 1950er-Jahren eine Periode des Konsums und der Individualisierung. Das Jahrzehnt war für Großbritannien im internationalen Kontext aber auch eine Zeit der politischen Verunsicherung. Aufgrund zahlreicher US-Militärbasen auf britischem Grund befand sich England an der Frontlinie des Kalten Krie-

150 Vgl. Armes 1978, 160 f. Neben Powell und Pressburger waren etwa auch David Lean und Carol Reed mit ihren Filmen international erfolgreich, orientierten sich aber ab Mitte der 1950er-Jahre stärker Richtung Hollywood.

151 Der Filmhistoriker Neil Sinyard hält fest, dass die Kinoeintritte in Großbritannien Ende des Jahrzehnts von 1,365 Milliarden im Jahr 1951 auf gerade einmal 500 Millionen sanken (vgl. 2014, o. S.).

152 Vgl. Garncarz 1993, 202.

153 Havardi 2014, 128 ff.

154 Vgl. Kershaw 2019, 50 f.

ges, und mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann der Niedergang des europäischen und insbesondere des britischen Imperialismus.¹⁵⁵ Zu Beginn der 1960er-Jahre blickte der ehemalige amerikanische Innenminister Dean Acheson auf das letzte Jahrzehnt zurück und bilanzierte prägnant: «Great Britain has lost an empire and has not yet found a role.»¹⁵⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Erfolg der britischen Kriegsfilmere erklären. Während die amerikanischen Genrevtertreter vor allem zu Beginn der 1950er-Jahre – im Vertrauen auf die eigene Stärke in der Weltpolitik – klar antikommunistische Propaganda betrieben und die ersten bundesdeutschen Kriegsfilmere auf die eigene Opferrolle fokussierten, ließen die britischen Produktionen vergangene Triumphe hochleben. Wie der Historiker Tony Shaw festhält, waren pazifistische Filme in den zwei Dekaden nach dem Zweiten Weltkrieg eine Seltenheit auf britischen Kinoleinwänden. Das Publikum wurde vielmehr mit Filmen überschwemmt, die von Großbritanniens «Good War» gegen Hitler erzählten.¹⁵⁷ Im Gegensatz zu den amerikanischen Filmen der frühen Nachkriegszeit, die sich indirekt dem Kampf gegen den Kommunismus widmeten, ging es vielmehr um eine Art Selbstbestätigung – zu einer Zeit, in der das eigene Verständnis als Weltmacht zunehmend Risse bekam:

Films like *THE COLDLITZ STORY* (Guy Hamilton, 1954) [...] had probably less to do with any sort of anti-communist conditioning than with providing (as Lewis Gilbert, director of *CARVE HER NAME WITH PRIDE* [1956] und *SINK THE BISMARCK!* [1960] later put it) «a kind of ego boost, a nostalgia for a time when Britain was great».¹⁵⁸

Während in den Propagandafilmen der 1940er-Jahre das Kollektiv hervorgehoben wurde, durften nun individuelle Helden über sich hinauswachsen.¹⁵⁹ In einem Moment, als sich die Gesellschaft allgemein in einem raschen Wandel befand und die Mittelklasse konstant größer wurde, propagierten die Filme oftmals ein konservatives Männerbild und bestätigten im militärischen Umfeld die streng hierarchische Klassengesellschaft. Gleichzeitig feierten die Produktionen aber auch den einfachen Soldaten: Im Kampf gegen Hitler benötigte es den Offizier und seine Untergebenen im selben Maße.¹⁶⁰

155 Vgl. ebd., 67 ff.

156 Acheson zit. in ebd., 76.

157 Shaw 2001, 121.

158 Ebd.

159 Vgl. Murphy 2000, 205.

160 Vgl. Harper/Porter 2007, 270.

Erst gegen Ende des Jahrzehnts gab es in Großbritannien vermehrt Kriegsfilme mit einem nüchternen oder gar düsteren Ton.¹⁶¹ In den USA war der unpopuläre Koreakrieg Auslöser dafür, dass etwa Robert Aldrichs *ATTACK* (USA 1956) mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg nicht mehr bedingungslos den eigenen Triumph feierte, sondern auch die Sinnlosigkeit und Brutalität kriegerischer Konflikte behandelte. Für die britische Regierung und Bevölkerung war die Suezkrise im Oktober 1956 ein ähnlich einschneidendes Ereignis. Gemeinsam mit Frankreich versuchte Großbritannien durch militärische Aggression, Ägypten zur Rückgabe des Suezkanals zu zwingen. Als aber die Sowjetunion mit Vergeltung drohte und deshalb die USA in der *UNO* Druck ausübte, mussten sich die französischen und britischen Truppen am 22. Dezember zurückziehen. Das diplomatische Desaster für beide Länder war komplett, und wenige Wochen später trat der britische Premierminister Anthony Eden zurück. Für Großbritannien war die Niederlage ein bitterer Blick in den Spiegel: «Suez' was a pivotal moment in Britain's post-war history, a lasting blow to national self-confidence and to the standing in the world of a country that had only recently been one of the 'Big Three'.»¹⁶² Diese Selbstzweifel zeigten sich auch in den ambivalenten Heldenfiguren von Filmen wie *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* oder *DUNKIRK* (Leslie Norman, GB 1958).¹⁶³ *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* erschien am 24. Dezember in den britischen Kinos. Er steht damit genau am Ende einer Phase der britischen Kriegsfilmwelt, in der die Produktionen beinahe ausschließlich unkritisch und romantisierend den Triumph des eigenen Landes gefeiert hatten. Ab 1957 gab es zwar weiterhin Genrevertreter, die den Krieg vornehmlich als Abenteuer zeigten, doch mischten sich nun auch kritische Stimmen darunter und hatten damit beim Kinopublikum mitunter mehr Erfolg.¹⁶⁴

Mit Blick auf die damalige britische Kinolandschaft lässt sich nachvollziehen, weshalb sich Powell und Pressburger dem Kriegsfilmgenre zuwandten. Finanziell versprach der Zweite Weltkrieg und der «Good German» ein lukratives Geschäft. Wie Patrick Major zu *THE DESERT FOX* betont, liebten es die Briten, ihre größten Erfolge nochmals zu erleben, es musste aber gegen einen Feind sein, der es wert war, geschlagen zu werden.¹⁶⁵ Dabei gab es in den 1950er-Jahren laut den Filmhistoriker:innen

161 Vgl. ebd., 255 f.

162 Kershaw 2019, 74 f.

163 Vgl. Harper/Porter 2007, 256.

164 Kurz nach Powell und Pressburgers Film kam zum Beispiel *YANGTSE INCIDENT* (Michael Anderson, GB 1957) heraus. Der Film erzählt ebenfalls vom Triumph eines britischen Schiffes, scheiterte aber an den Kinokassen (vgl. ebd., 158).

165 Vgl. Major 2008, 529.



68–69 Die Rolle als deutscher Pilot in *THE ONE THAT GOT AWAY* war Hardy Krügers internationaler Durchbruch.

Sue Harper und Vincent Porter auch eine Veränderung des deutschen Feindbildes, das sie mit dem für britische Produktionen zunehmend wichtigeren deutschen Kinomarkt in Verbindung bringen: Frühe Kriegsfilme zeigten vielfach noch klischierte ›Evil Nazis‹ als Antagonisten. Es folgte eine Übergangszeit, in der die Genreproduktionen den Fokus stärker auf die britischen Soldatenfiguren legten: «The enemy in each of these films is not an individual German: their focus rather is on the ability of the British to endure adversity and to survive.»¹⁶⁶ Powell und Pressburgers Film sowie *THE ONE THAT GOT AWAY* (1957), in dem Hardy Krüger als deutscher Soldat aus einem Kriegsgefangenenlager ausbricht, läuteten sodann eine neue Phase ein, in der vermehrt ›Good Germans‹ in britischen Kriegsfilmen auftauchten (Abb. 68–69). Beide Filme landeten im Jahr 1957 in den Jahresbestenlisten von Großbritannien und der BRD auf einem der vordersten Ränge.

Auch wenn man die bisherige Karriere des Regieduos betrachtet, waren das Kriegsfilmgenre und der ›Good German‹ keine zufällige Wahl; dabei werden zudem die transnationalen Verflechtungen offensichtlich, die das Filmprojekt von Anfang an prägten: Während Powell in Großbritannien geboren wurde und dort alle seine Filme drehte, war Pressburger ein österreichisch-ungarischer Emigrant, der seine Karriere bei der *UFA* begann und 1935 vor den Nazis über Paris nach London floh. Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs erlangten sie gemeinsam Berühmtheit mit populären Propagandafilmen wie *49TH PARALLEL* (GB 1941) oder *ONE OF OUR AIRCRAFT IS MISSING* (GB 1942), in denen tapfere Soldaten über sich hinauswachsen. Daneben drehten sie aber auch Filme, die sich nicht stromlinienförmig in den Dienst der Regierungspropaganda stellten. Als Großbritannien damit begann, Luftangriffe gegen die deutsche Zivilbevölkerung zu fliegen, und der Ton gegenüber den Nazis zunehmend

166 Harper/Porter 2007, 47.

schärfer wurde, erzählten sie in ihrem aufwendigen Farbfilm *THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP* (GB 1943) vom Leben des britischen Offiziers Clive Candy (Roger Livesey) und seinem Kontrahenten Oberst Theodor Kretschmar-Schuldorff (Adolf Wohlbrück).¹⁶⁷ Darin bedienten sie nicht das eindimensionale Bild des «Evil Nazi», sondern machten das Duell zu einem Gentleman's Game mit einem fairen deutschen Gegner.

Auch nach dem Krieg ließ die beiden das Thema des «Good German» nicht los. Auf Bestreben von Pressburger planten sie eine Biografie über Richard Strauss und suchten dafür in den USA nach Geldgebern.¹⁶⁸ Bei der Recherche für das Projekt half ihnen mit Günther Stapenhorst ein alter Freund Pressburgers.¹⁶⁹ 1935 war der deutsche Filmproduzent ebenfalls nach London geflohen, kehrte mit Ende des Krieges aber wieder in seine Heimat zurück. Dank ihm konnten die Archers mit Strauss' Witwe und Sohn sprechen.¹⁷⁰ Obwohl es 1952 eigentlich ein fertiges Drehbuch gab, entschieden sich die beiden schließlich gegen das Projekt: Sie schätzten den Komponisten aufgrund seiner Beziehungen zum Nazi-Regime als zu kontroverse Figur für die damalige Zeit ein.¹⁷¹

Nachdem zu Beginn der 1950er-Jahre eine Reihe von Projekten der Archers in der Planungsphase scheiterten, kam erneut ein wichtiger Impuls von Stapenhorst. Er schlug ihnen die Geschichte von Kapitän Hans Langsdorff und der Graf Spee vor.¹⁷² Rückblickend bezeichnete Powell Stapenhorst gar als den «echten» Helden von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*, da dieser die positive Darstellung des deutschen Protagonisten als Schlüssel für den Erfolg des Films gesehen und (wohl nicht zuletzt wegen des Erfolgs von *THE DESERT FOX* in der BRD) von Beginn an das Potenzial auf dem deutschen Markt erkannt hatte.¹⁷³ Für das Regieduo war es die willkommene Rückkehr in ein bekanntes Genre; die transnationale Kriegsfilmwelle bot zudem die Möglichkeit, an alte Erfolge anzuknüpfen. Ihre letzte Produktion war der extravagante Tanzfilm *THE TALES OF HOFFMANN* (GB 1951) nach Jacques Offenbachs Oper gewesen, der ganz auf den Gesang und die opulente Ausstattung setzte und sich weniger für eine

167 In diesem Jahr vereinbarten die alliierten Streitkräfte, dass es bei einem Sieg nur die bedingungslose Kapitulation Deutschlands geben könne.

168 Vgl. Powell 1995, 147.

169 Pressburger und Stapenhorst arbeiteten bei der *UFA* u. a. gemeinsam an *DER KLEINE SEITENSPRUNG* (Reinhold Schünzel, D 1931) und *EMIL UND DIE DETEKTIVE* (Gerhard Lamprecht, D 1931).

170 Vgl. ebd., 206.

171 Vgl. ebd., 217.

172 In seiner Autobiografie schreibt Powell: «Stapi [Pressburgers Spitzname für Stapenhorst] says it would make a fabulous naval picture, and just our cup of tea» (vgl. ebd., 148).

173 Vgl. ebd., 327.

kohärente Geschichte interessierte.¹⁷⁴ Der Film erzielte beim Publikum trotz des großen Budgets nicht den erwarteten Erfolg. Auch deshalb sollte der nächste Film den Fokus wieder stärker auf eine geradlinige Abenteuergeschichte richten. Als Inspiration diente ihnen der Propagandafilm *In WHICH WE SERVE* (Noël Coward / David Lean, GB 1942), der ein Hohelied auf die *Royal Navy* und den selbstlosen Einsatz der Soldaten singt. Noël Coward spielt darin die Hauptrolle des aufrichtigen und immer fairen Kapitäns, dem seine Mannschaft bedingungslos folgt. Ironischerweise lieferte nun ausgerechnet Coward – 11 Jahre nach seinem satirischen Lied *Don't Let's Be Beastly to the Germans* – das Vorbild für einen ‚Good German‘.

Dank früherer Verdienste hofften die Archers für die aufwendigen Schlachtszenen auf die Hilfe der *Royal Navy*.¹⁷⁵ Während aber in den USA die Hollywoodstudios auch nach dem Krieg eng mit dem Militär zusammenarbeiteten und dafür Eingriffe ins Drehbuch akzeptierten,¹⁷⁶ gab es diese etablierten Strukturen der ‚public diplomacy‘ in Großbritannien nicht im gleichen Ausmaß. Powell hält in seinen Memoiren mit britischem Humor fest: «The Royal Navy didn't have anything so vulgar as a publicity department.»¹⁷⁷ Für ihr Filmprojekt mussten sie deshalb erst einen formellen Antrag auf Unterstützung an die Admiralität senden und erhielten daraufhin die Zusage, Material zur Verfügung zu stellen und militärische Beratung zu garantieren.¹⁷⁸ Die *Royal Navy* fand Gefallen an der Nacherzählung eines britischen Triumphes und störte sich auch nicht an der Darstellung des ‚Good German‘: Am Drehbuch nahmen die Militärexperten primär Korrekturen vor, die sich auf taktische Details und den genauen Ablauf der historischen Ereignisse bezogen.¹⁷⁹ An der Darstellung des deutschen Protagonisten wurde aus Sicht der *Royal Navy* nichts bemängelt. Aufgrund dieser reibungslosen Zusammenarbeit wird im Film auch als erstes der britischen Marine gedankt, und Powell betonte rückblickend den bedeutenden Beitrag der Admiralität: «As it was, all doors were opened to me. I moved, arrived, and departed with all the authority of the Admiralty. The result is up there on the screen.»¹⁸⁰

In der Planungs- und Finanzierungsphase gab es außerdem Kontakt zu einem amerikanischen Filmstudio. Die Bemühungen weisen erneut dar-

174 *VOR THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* startete in Großbritannien mit *OH ... ROSALINDA!!* (GB 1955) ein weiteres Musical der beiden Regisseure. Zu diesem Zeitpunkt war die Produktion des Kriegsfilms bereits abgeschlossen.

175 Seit dem Propagandafilm *THE VOLUNTEER* (GB 1944) wurden die Archers von der Admiralität mit Wohlwollen betrachtet (vgl. ebd., 259).

176 Vgl. Haak 2013, 81 ff.

177 Powell 1995, 259.

178 Ebd., 260, 267.

179 Vgl. Powell 1955a, 27 ff.

180 Powell 1995, 290.

auf hin, dass man sich zur damaligen Zeit von der Verbindung zwischen ›Good German‹ und Kriegsfilm einen internationalen Erfolg versprach.¹⁸¹ Bereits früh hatten die Archers mit *20th Century Fox* und Spyros Skouras einen Vorvertrag unterschrieben, der ihnen drei Monate Zeit gab für die Recherchen und das Verfassen eines Drehbuchs.¹⁸² Als Chef des Hollywoodstudios war Skouras entscheidend am Erfolg von *THE DESERT FOX* beteiligt gewesen und erkannte deshalb gleich das Potenzial der Geschichte. Es war sein Wunsch, für die Rolle des britischen Kapitäns Harwood, der Langsdorff und die Graf Spee verfolgt, mit Jack Hawkins eines der bekanntesten Gesichter der britischen Kriegsfilmwelle zu verpflichten und damit dem Film eine weitere Attraktion hinzuzufügen.¹⁸³ Hawkins wollte aber nicht erneut in Uniform schlüpfen, was schließlich auch der Grund war für das Scheitern der Zusammenarbeit zwischen den Archers und der *20th Century Fox*: Für Skouras kam einzig der britische Schauspieler für die Rolle infrage, weshalb das Filmprojekt monatelang keine entscheidenden Fortschritte machte. Vergeblich versuchten Powell und Pressburger Skouras von einem anderen Schauspieler zu überzeugen.¹⁸⁴ In ihrer Not wandten sie sich dann an John Davis, den Leiter des britischen Filmstudios *The Rank Organisation*, mit dem sie in den 1940er-Jahren erfolgreich zusammengearbeitet hatten. Zum Bruch kam es damals, weil Davis *THE RED SHOES* (GB 1948) wegen seiner experimentellen Machart einen regulären Kinostart in Großbritannien verweigerte.¹⁸⁵ Die geradlinige Abenteuergeschichte mit dem deutschen Kapitän als tragischem Helden war nun aber wieder ganz nach dem Geschmack des britischen Produzenten, der vor allem massentaugliche Unterhaltung suchte. Er bestand außerdem nicht auf bestimmte Schauspieler, und so kam das Filmprojekt bei *The Rank Organisation* unter Vertrag.¹⁸⁶

THE BATTLE OF THE RIVER PLATE war nun eine ausschließlich britische Produktion, und *Paramount* übernahm den Vertrieb für die USA. In der Folge

181 Allgemein kam es zur damaligen Zeit bei britischen Filmen vermehrt zu Koproduktionen mit den USA. So ist etwa auch *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (David Lean, GB/USA 1957) eine Zusammenarbeit mit Hollywood; zudem spielt der amerikanische Star William Holden neben dem britischen Schauspieler Alec Guinness die Hauptrolle. Ab den 1960er-Jahren gab es dann in Europa einen deutlichen Zuwachs der Koproduktionen zwischen Großbritannien, Frankreich und der BRD, um der Konkurrenz aus den USA etwas entgegenhalten zu können (vgl. Bergfelder 2005, 53 ff.).

182 Vgl. Powell 1995, 265.

183 Zu Beginn der 1950er-Jahre war Hawkins in den erfolgreichen Kriegsfilmen *ANGELS ONE FIVE* (George More O'Ferrall, GB 1952) und *THE CRUEL SEA* (Charles Frend, GB 1953) zu sehen.

184 Vgl. ebd., 281.

185 Nur dank der amerikanischen Verleiher wurde der Film dann doch noch zum großen Erfolg (vgl. ebd., 11).

186 Da er das mächtige Hollywoodstudio *20th Century Fox* und seinen Chef ausgestochen hatte, war der Vertrag für Davis auch ein persönlicher Triumph (vgl. ebd., 284).

machten die Vorbereitungen für die Dreharbeiten schnelle und entscheidende Fortschritte. Als Ersatz für Jack Hawkins konnte mit Anthony Quayle ein aufstrebender britischer Schauspieler verpflichtet werden.¹⁸⁷ Für kurze Zeit war auch ein deutscher Schauspieler für die Rolle des ‹Good German› im Gespräch, womit man nochmals stärker das bundesdeutsche Kinopublikum angesprochen hätte.¹⁸⁸ Am Schluss fiel die Wahl aber auf Peter Finch, der nicht nur in Großbritannien bekannt war, sondern bereits in Hollywood gearbeitet hatte. Bei der Entscheidung half erneut Pressburgers alter Freund Stapenhorst. Er glaubte fest daran, dass Finchs sympathische Darstellung des deutschen Kapitäns für einen großen Kassenerfolg in der BRD sorgen könnte.¹⁸⁹

In der Folge entwickelte sich das Drehbuch in eine ähnliche Richtung wie *THE SEA CHASE*: Für Powell und Pressburger war von Beginn an klar, dass der Abenteuercharakter verbunden mit dem diplomatischen Konflikt und dem tragischen Schicksal Langsdorffs im Fokus stehen würde.¹⁹⁰ Um den Respekt gegenüber dem ‹Good German› zu betonen, diente ihnen die Geschichte des britischen Handelskapitäns Patrick Dove, dessen Schiff von Langsdorff versenkt wurde und der sich danach überraschend mit dem deutschen Offizier anfreundete. Bereits während des Zweiten Weltkriegs publizierte der echte Dove das Buch *I was Graf Spee's Prisoner!* (1940), in dem er Langsdorff als fairen Kontrahenten beschreibt und ihn gar zum Helden stilisiert. Wenn es in *THE SEA CHASE* Jeff Napier ist, der sich vor dem Gegner verbeugt, kommen diese Ehrenbekundungen gegenüber dem ‹Good German› nun in Powell und Pressburgers Film von Dove.¹⁹¹ Einzig die Rollen zwischen Handelsmarine und Militär sind vertauscht.

Gleich wie beim amerikanischen Vorgänger wurde auch die Figur des deutschen Kapitäns von Entwurf zu Entwurf zunehmend zur eindeutig positiven Figur umgeschrieben, und es verschwanden die kritischen Spitzen gegen Deutschland und die Nazis: In einer frühen Version vom Juni 1955 stattete Pressburger die Matrosen der Graf Spee für die Eröffnungssequenz mit Pistolen und Schwertern aus. Das Hakenkreuz auf ihren Uniformen sollte deutlich sichtbar sein.¹⁹² Bei der Kaperung von Doves Schiff

187 Nur zwei Jahre später spielte Quayle in *ICE COLD IN ALEX* (J. Lee Thompson, GB 1958) einen ‹Good German›. Der Film wird in Kapitel 3 ausführlich behandelt.

188 Hein Heckroth, der für die Ausstattung in *THE RED SHOES* einen Oscar erhielt und in den 1950er-Jahren wieder in Deutschland arbeitete, empfahl den Archers den Bühnenschauspieler Hanns Ernst Jäger (vgl. Heckroth 1955, o. S.).

189 Vgl. Powell 1995, 327.

190 Vgl. ebd., 281.

191 Patrick Dove stand den Archers beratend zur Seite. Im Film wird er von Bernard Lee gespielt, der später vor allem als M in zahlreichen *JAMES BOND*-Filmen bekannt wurde.

192 «All have guns and knives in their belts and carry the Swastika displayed somewhere on their person» (Pressburger 1955a, 2).

wären die Deutschen damit als Mischung aus ›Evil Nazis‹ und Piraten vorgestellt worden. Als Dove die Graf Spee betritt, plante Pressburger außerdem einen Dialog mit dem ersten Offizier, in dem der britische Kapitän seine Ablehnung gegenüber den Nazis zeigt und sich über das schlechte Englisch seines Gegenübers amüsiert.¹⁹³ Diese Begegnung rückt den deutschen Soldaten mit seinem strengen Auftreten und der lauten Stimme deutlich in Richtung des bekannten Komödienstereotyps eines ›militaristischen Deutschen‹ und hätte ihn von Beginn an zur Zielscheibe einer Reihe von Witzen gemacht.¹⁹⁴ Hingegen ist Langsdorff auch in den frühen Drehbuchfassungen bereits konsequent als ernster und fairer Kapitän gezeichnet, der es ablehnt, vor seinen Untergebenen den Hitlergruß zu zeigen.

In der ersten Version hatte Pressburger aber noch eine längere Szene ausgearbeitet, um die Verletzlichkeit des ›Good German‹ und sein moralisches Dilemma stärker herauszustellen. Gegen Mitte des Films feiert die Mannschaft das Weihnachtsfest, während Langsdorff einsam in seiner Kabine sitzt:

All through this scene the distant carol-singing can be heard. Captain Langsdorff is alone. He looks desperately tired. The strain of more than three months ceaseless vigilance has told on him. He sighs and picks up a leather frame holding a photograph of his wife and children. The carol-singing goes on. Langsdorff murmurs the words of the distant carol as he looks at his family.¹⁹⁵

Gleich darauf betritt Dove das Zimmer, und Langsdorff erzählt ihm nachdenklich von der Jagd zweier deutscher Kreuzer auf das britische Linienschiff *Rawalpindi*, dessen Kapitän bis zum tragischen Ende dagegenhielt. In Gedanken bei den zivilen Opfern sagt Dove: «It was murder.» Worauf der deutsche Kapitän antwortet: «Yes. It was murder.»¹⁹⁶ Noch bevor sich das tragische Schicksal der Graf Spee und seines Kapitäns andeutet, zeichnet die Szene so einen verletzlichen Protagonisten, der an seiner Aufgabe zu scheitern droht. Darüber hinaus sollte am Ende der Sequenz spürbar werden, dass Langsdorff sich nicht mit der Politik der Nazi-Regierung identifizieren kann, die zivile Schiffe zum Abschuss freigibt.

Auch das Ende des Films hatte sich Pressburger ursprünglich anders gedacht. Es hätte erneut den Triumph Großbritanniens betont und pas-

193 Ebd., 5 f.

194 Vgl. Schweinitz 2006, 50.

195 Pressburger 1955a, 41.

196 Ebd., 42.

send zum Abenteuercharakter eine humorvolle Schlusspointe gehabt: Nach dem Untergang der Graf Spee zeigt eine Reihe von Aufnahmen die britischen Schiffe Ajax und Achilles. Auf den Decks stehen die versammelten Mannschaften und jubeln lautstark über den Sieg. Darauf ist in der Voiceover zu vernehmen, dass die Kreuzer schon auf dem Weg zum nächsten Abenteuer seien. Unermüdlich auf der Jagd nach dem Feind. Diese finalen Worte wollte Pressburger im Grunde durch Einstellungen der schlafenden Kapitäne konterkarieren und so mit einer leichten Note schließen.¹⁹⁷

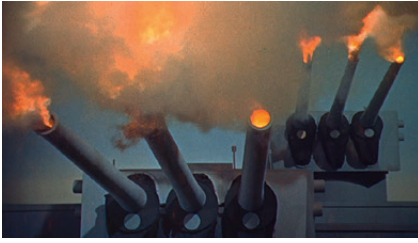
In der finalen Drehbuchfassung vom August 1955 waren die erwähnten Varianten indes nicht mehr enthalten.¹⁹⁸ Damit bleibt Langsdorff länger die starke Figur ohne erkennbare Schwächen, und der Respekt gegenüber den Deutschen wird noch prominenter markiert. Anstatt im Duell die cleveren Briten in den Vordergrund zu rücken, steht nun der faire Kampf zwischen den beiden Parteien im Zentrum, bei dem der Film den Triumph der Briten mit dem tragischen Ende des fairen Gegners verbindet. Wie bereits bei *THE SEA CHASE* dominiert damit der Abenteuercharakter der Geschichte, und im englischen Kontext ist Langsdorff als eindeutiger *«Good German»* der passende Kontrahent für ein Duell zwischen Gentlemen, der letztlich die Sympathien auf seiner Seite hat. Damit schafft es der Film, die nostalgischen Gefühle auf hoher See zu bedienen, wie sie in zahlreichen britischen Kriegsfilmern der damaligen Zeit zu finden sind. Typisch ist auch, dass im Gegensatz zu den amerikanischen Genreproduktionen keine Liebesgeschichte von der Kriegshandlung ablenkt und somit der Fokus allein auf die Männer in Uniform gerichtet ist.

A Gentleman's War

Der Anfang des Films versetzt uns direkt ins Abenteuersetting und evoziert nostalgische Gefühle: Die Kamera blickt auf das weite Meer hinaus, und die Voiceover verkündet, begleitet von dramatischer Musik: *«This is a story of sea power.»* Weiter ist aus dem Off zu hören, dass obwohl in Europa der Blitzkrieg tobt, sich die Probleme auf See nicht geändert haben. Sozusagen als Beweis kommt es kurz darauf zum ersten Angriff durch die Graf Spee auf das britische Handelsschiff von Kapitän Dove (Abb. 70–73). Wie von Pressburger bereits in den frühen Drehbuchfassungen angedacht, erinnert die Aktion der Schiffskaperung an einen Piratenfilm, die Haken-

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 127 ff.

¹⁹⁸ Vgl. Pressburger 1955b.



70–73 Die Graf Spee als Piratenschiff zu Beginn von THE BATTLE OF THE RIVER PLATE.

kreuze auf den Uniformen der deutschen Matrosen sind aber verschwunden. Als Warnung gibt das Panzerschiff eine Reihe von Kanonenschüssen ab. Um sich kenntlich zu machen, hissen die Matrosen die Reichskriegsflagge, wobei das Hakenkreuz am Ende der Einstellung hinter dem Fahnenmast verschwindet. Die Anspielung auf die deutsche Marine als Seeräuber macht Kapitän Dove kurze Zeit später explizit. Als Gefangener auf dem Weg zur Graf Spee, sagt er zum ersten Offizier: «Pirates, that's what you are.» Die Parallele geht mit der Einführung des Panzerschiffes weiter. Unterstützt durch bedrohliche Musik, nähert sich ihm die Kamera. Während das Begleitboot langsam hochgezogen wird und im Bauch des Schiffes verschwindet, sehen wir von Kapitän Doves Blickpunkt aus den Stolz der deutschen Marine: In Untersicht präsentiert die Kamera nun die mächtigen Kanonenvorrichtungen und den reibungslosen Ablauf an Bord. Die eindrucklichen Dimensionen des Schiffes und Doves missliche Lage werden abermals hervorgehoben, wenn sich die stählernen Klappen über ihm schließen und das Bild für kurze Zeit im Dunkeln versinkt.

Von Beginn an stellen Powell und Pressburger die Attraktionen ihres Films offen aus. Vistavision und Technicolor lassen die Kanonensalven und das Panzerschiff umso eindrucklicher wirken. Gepaart mit der schnell geschnittenen Kaperung und der nostalgischen Voiceover lässt die Eröffnungssequenz auf ein spannungsgeladenes Abenteuer hoffen. Von der Graf Spee und ihrer Besatzung geht anfänglich noch eine starke Bedrohung aus. Dies ändert sich aber bereits in der nächsten Szene und mit der

Vorstellung von Kapitän Hans Langsdorff. Hier schlägt der Film einen neuen Ton an und führt ins zweite Thema des Films ein: Die Freundschaft zwischen den beiden Kapitänen und die Respektbekundung gegenüber dem ‹Good German›: Der erste Offizier führt Dove mit einem triumphierenden Lächeln in die geräumige Kapitänskabine. Der Gefangene schaut sich beeindruckt um, als Langsdorff energischen Schrittes den Raum betritt. Sogleich wird die Differenz zum ehrgeizigen Offizier etabliert, der zweimal vergeblich versucht, dem Kapitän den Hitlergruß abzurufen. Der Untergebene bleibt im Film eine der wenigen Figuren, die direkt in die Nähe des Nazi-Regimes gerückt werden. Wie bereits bei John Waynes Figur wird hier gleich deutlich signalisiert, dass sich Langsdorff dem Vaterland und nicht dem Personenkult um Hitler verpflichtet fühlt. Damit folgt der Film auch der damals verbreiteten Meinung, dass sich die Kriegsmarine von allen Streitkräften Hitler am wenigsten unterordnete.

Da das Regieduo für den Film reichlich Material recherchiert hatte, veröffentlichte Powell zusätzlich einen Roman zum Film.¹⁹⁹ Darin weist er direkt auf die Sonderstellung der deutschen Marine hin:

Dove had already noticed that very few people in the ship gave anything but the regular Naval salute. As a matter of fact, it was not only uncommon, but highly unpopular, in the German Navy to give the Nazi salute at all, until it was made compulsory after the attempt on Hitler's life in 1944.²⁰⁰

Am Anfang begutachtet Dove sein Gegenüber skeptisch. Dann macht Langsdorff den ersten Schritt und reicht dem britischen Kapitän freundlich die Hand. Dieser ist damit jedoch noch nicht besänftigt und protestiert wütend gegen die Kaperung, da sie seiner Meinung nach in neutralen Gewässern stattfand. Langsdorff hört aufmerksam und geduldig zu. Die Wogen glätten sich erst ein wenig, als der deutsche Kapitän ein Getränk offeriert. Hier finden die Anspielungen auf die Piraterie eine humorvolle Fortsetzung, denn Langsdorff bietet seinem Kollegen mit Scotch und Zigarren Diebesgut von britischen Schiffen an. Doch gleich darauf wird es wieder ernst. Mit Wehmut in der Stimme bekräftigt Langsdorff sein Missbehagen hinsichtlich der zivilen Opfer und des Versenkens feindlicher Handelsschiffe. Er wünscht sich eine Schlacht auf offener See zurück. Als Dove bereits die Kabine verlassen hat, sehen wir Langsdorff in Gedanken versunken über eine Karte gebeugt an seinem Schreibtisch sitzen.

¹⁹⁹ Auf dem Umschlag steht passenderweise: «This is not an historical document, it is an adventure-story.» Im Roman gibt es klarere Spitzen gegen die Deutschen, und der Duellcharakter wird stärker betont (vgl. Powell 1956 a).

²⁰⁰ Ebd., 23.

Ähnlich wie in *THE SEA CHASE* stellen Powell und Pressburger ihren deutschen Kapitän eindeutig als positiven Protagonisten vor, dieses Mal aber mit anderen nationalen Eigenschaften. Während Ehrlich in seinem Auftreten und Handeln an einen klassischen Westernhelden erinnert, entspricht Langsdorff mit seinem Charisma und höflichen Benehmen mehr dem fairen und auf Etikette achtenden britischen Gentleman. Die Szene unter Deck ist als explizite Annäherung der eigentlichen Kontrahenten zu verstehen, in der wir durch Dove den ‹Good German› besser kennenlernen. Diese externe Perspektive auf Langsdorff bleibt in den meisten Szenen bestehen, wodurch die Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind betont wird. Dass das erste Aufeinandertreffen der beiden Kapitäne der Beginn einer Freundschaft ist, beschreibt Powell ausdrücklich im Roman: «[T]he curious thing was that both men, although officially enemies, felt that they made a friend.»²⁰¹

Zu Beginn etabliert *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* also eine Mischung aus Abenteuer und Respektbekundung, wobei beide Aspekte von tiefer Nostalgie geprägt sind.²⁰² Diese romantische Vorstellung des Krieges prägt lange Zeit den Ton des Films. Erst als britische Schiffe der Graf Spee schweren Schaden zufügen und sie sich nur mit Mühe und Not in den Hafen von Montevideo retten kann, nimmt die Handlung eine dramatische Wendung. Erneut ähnlich wie in *THE SEA CHASE* wird Langsdorff mit seinem Schiff zum Spielball der Diplomatie. Doch Powell und Pressburger kosten die spannende Situation stärker aus als Farrow und erinnern daran, dass die missliche Lage der Graf Spee damals zum weltpolitischen Ereignis wurde. Hier kommt der Radiomoderator Mike Fowler (Lionel Murton) ins Spiel.²⁰³ Er ist zufällig vor Ort und richtet sich in einer Bar ein Studio ein, um im Stil eines Sportkommentators über jede Neuigkeit zu berichten. Während unter den Politikern über das Schicksal der Graf Spee verhandelt wird, legt der Film das Gewicht auf den Duellcharakter zwischen Deutschland und England. Der deutsche Botschafter ist überdeutlich als dummer Nazi markiert, der wiederholt den Hitlergruß macht. Am Ende unterliegt er seinem britischen Gegenüber, der geschickt mit dem uruguayischen Präsidenten verhandelt und mit Falschinformationen dafür sorgt, dass die Graf Spee keinen Ausbruchversuch unternimmt. Die ausführliche Beschreibung der Machtspielereien passt in die Entstehungszeit

201 Ebd., 30.

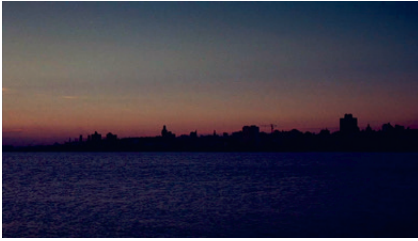
202 Nur in einem kurzen Moment sieht man verletzte britische Soldaten. Ansonsten fordern die Schlachten keine sichtbaren Opfer.

203 1939 war der reale Mike Fowler in Montevideo vor Ort und konnte deshalb für die *BBC* über die Ereignisse berichten. Erst dadurch wurde der Untergang der Graf Spee zu einem so großen Weltereignis.

des Films. Während des Kalten Krieges und insbesondere gegen Ende der 1950er-Jahre ging es meistens nicht um kriegerische Konflikte, sondern es stand vielmehr die internationale Diplomatie im Zentrum. Als *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* seine Premiere feierte, erlitt die britische Regierung mit der Suezkrise gerade ihre schwerste Niederlage, womit die Überlegenheit des britischen Diplomaten, wie sie Powell und Pressburger in ihrem Film zelebrieren, noch stärker wie eine nostalgische Erinnerung an vergangene Zeiten wirkt.

Wenn es in Montevideo um das Schicksal des Panzerschiffes geht, rückt die Figur des deutschen Kapitäns in den Hintergrund. Wie bereits Kapitän Ehrlich ist Langsdorff in dieser Situation machtlos. Sein Kampf findet allein auf hoher See statt. Erst als die Deadline für die Graf Spee abläuft und das Schiff gezwungen ist, den Hafen zu verlassen, muss Langsdorff wieder handeln. Im Gegensatz zu Ehrlich kann er allerdings nicht flüchten. Er muss sich entscheiden, ob er Hitlers Wunsch folgt und den Kampf bis zum letzten Mann sucht, oder das Schiff selbst versenkt. Der Film zeigt in dieser schwierigen Situation nicht den deutschen Kapitän. Aus der Perspektive des Journalisten Mike Fowler und der zahlreichen Zuschauer:innen im Hafen von Montevideo sehen wir, wie sich das Schiff langsam aus dem Hafen bewegt und kurze Zeit später anhält. Die Stimme des Radiomoderators wird von einem lauten Knall unterbrochen, als eine Reihe von Einstellungen das explodierende Schiff einfangen. Nur für einen kurzen Moment gibt der Film dem britischen Triumph Raum, wenn wir die jubelnden Soldaten und Diplomaten sehen.

Der Schluss des Films kehrt zur Ernsthaftigkeit zurück und vermischt pathetisch den britischen Triumph mit der Respektbekundung gegenüber dem «Good German». Während zuvor die Handlung meist in leuchtenden Farben präsentiert wurde, taucht hier das Abendrot die Szenerie in eine melancholische Stimmung. Kurz vor der Explosion konnte Langsdorff sein Schiff verlassen und beobachtet nun aus der Ferne die brennende Graf Spee. In diesem Moment der Einsamkeit und persönlichen Niederlage möchte Kapitän Dove ein letztes Mal mit ihm sprechen. Sichtlich gezeichnet von den dramatischen Ereignissen dreht sich Langsdorff kurz zum britischen Kapitän um, schaut dann aber gleich wieder auf die untergehende Graf Spee. Zögerlich nähert sich Dove und sagt mit großer Empathie: «I want you to know Captain, that everyone on the shore that has come in contact with you respects you very much. And I can only say as a private person even you are enemies. I am sorry to see you in this situation and alone.» Wiederum erinnert Langsdorff an einen britischen Gentleman, der sein schweres Schicksal mit Fassung trägt. Er antwortet Dove: «Every commander is alone Captain.» Nun dreht er sich um, schüttelt seinem Freund



74–77 Die finale Respektbekundung an den ‹Good German› in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*.

die Hand und bedankt sich (Abb. 74). Wieder allein blickt Langsdorff nochmals auf das brennende Schiff, von dem in diesem Moment ein weiterer Feuerschwall ausgeht (Abb. 75). Langsdorffs folgenden Selbstmord verschweigt der Film. Stattdessen hören wir Mike Fowler, der sich von seinen Zuhörer:innen verabschiedet und ein letztes Mal die Teilnehmer des Duells feiert. Dazu erklingt schwermütige Musik, und mehrere Einstellungen zeigen die Silhouette von Montevideo, die brennende Graf Spee und die britischen Kreuzer im Abendrot (Abb. 76–77).

Mit dem Ende verbinden Powell und Pressburger die zwei dominanten Themen von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*: Die Radiostimme betont erneut das große Abenteuer, und zuvor zollt Kapitän Dove dem ‹Good German› explizit seinen Respekt. Der pathetische Schluss mit den eindrücklichen Bildern und der orchestralen Musik verleiht dem tragischen Schicksal Kapitän Langsdorffs einen epischen Charakter und dem Film eine politische Tragweite. *THE SEA CHASE* konzentriert sich am Ende auf das persönliche Schicksal des Protagonisten und lässt dadurch die politische Dimension des ‹Good German› ein wenig in den Hintergrund rücken.²⁰⁴ Nicht zuletzt, weil es sich bei Langsdorff um eine militärische Figur handelt, kommt es dagegen im Finale von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* – wie bei *THE DESERT FOX* – zur demonstrativen Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen

204 Mit dem Wegwerfen der Reichskriegsflagge wird am Ende dennoch auch Ehrlichs Ablehnung gegenüber dem Nazi-Regime betont.

Feind. Passend zur Entstehungszeit gehen Powell und Pressburger dabei noch einen Schritt weiter und propagieren mithilfe von Dove und Langsdorff eine Freundschaft zwischen Großbritannien und Deutschland.

Ein supranationaler Film

Diese politische Botschaft betonte *The Rank Organisation* dann auch in ihrer Werbung und legte die internationale Vermarktung des Films – insbesondere für die BRD – darauf aus. Powell sagte im Vorfeld der Premiere sicherlich nicht zufällig, dass sie sich bemüht hätten, «den Film im übernationalen Geiste zu drehen».²⁰⁵ Mit seiner Aussage spielte er auf die jüngsten politischen Entwicklungen an, insbesondere den NATO-Beitritt der BRD im Mai 1955 und die laufenden Diskussionen um eine *Europäische Wirtschaftsgemeinschaft*.²⁰⁶ *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* wurde dadurch nicht allein als Abenteuerpektakel beworben, sondern mit der Geschichte einer Freundschaft auch als expliziter Kommentar auf die Gegenwart. Hier zeigt sich konkret, dass der Film auf ein transnationales Publikum abzielte. Die supranationale Botschaft des Films entsprach sogar stärker der damaligen bundesdeutschen Politik: Adenauer feierte mit dem Beitritt zur NATO einen seiner größten politischen Erfolge, und die BRD gehörte zu den Gründungsmitgliedern der *Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft*. Auf der anderen Seite des Kanals entschied sich die konservative britische Regierung gegen eine gemeinsame europäische Wirtschaftspolitik und versuchte vorerst den Alleingang.²⁰⁷ Einen ähnlichen Kurs verfolgte Premierminister Anthony Eden (gemeinsam mit Frankreich) auch in der Suezkrise. Die bittere Niederlage machte indes endgültig klar, dass Großbritannien im Kalten Krieg neben den USA und der Sowjetunion nur noch eine untergeordnete Rolle spielte.²⁰⁸

Dafür, dass die politische Botschaft des Films wahrgenommen wurde, sorgte auch der Rahmen der Weltpremiere. Bereits früh hatten Powell und

205 Vgl. [o. A.] 1956b, 39.

206 Im Mai 1955 erlangte die BRD ihre Unabhängigkeit und wurde kurze Zeit später als Mitglied in die supranational organisierte NATO aufgenommen (vgl. Ninkovich 1995, 98). Aus der *Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (EWG)* ging in den 1990er-Jahren die heutige *Europäische Union* hervor.

207 Der schnelle Erfolg der *Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft* führt dazu, dass 1959 Großbritannien gemeinsam mit Dänemark, Norwegen, Österreich, Portugal, Schweden und der Schweiz die *Europäische Freihandelsassoziation (EFTA)* gründete (vgl. Kershaw 2019, 162).

208 Zu Beginn der Produktion von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* war der Konflikt in dieser Form nicht absehbar.

Pressburger das Gefühl, mit dem Film einen großen Hit landen zu können.²⁰⁹ Sie bemühten sich deshalb gemeinsam mit *The Rank Organisation* darum, dass der Film für die *Royal Film Performance* ausgewählt wurde. Begleitet von einem großen Medienaufgebot findet diese Veranstaltung jeweils Ende des Jahres und in Anwesenheit von Mitgliedern der königlichen Familie statt. Aufgrund des offiziellen Rahmens und der geladenen Gäste hatte die Auswahl ein politisches Gewicht und brachte dem Film zusätzliche Aufmerksamkeit.²¹⁰ Zur feierlichen Premiere kam nicht nur die englische Königin Elisabeth II., sondern mit Victore Mature, Anita Ekberg oder Marilyn Monroe waren auch internationale Filmstars präsent. Entsprechend euphorisch berichtete die britische Presse über die Veranstaltung.²¹¹

Die Meinungen zum Film waren jedoch gespalten, wobei sich die Kritiker – wie bereits bei *THE SEA CHASE* – nicht primär an der Darstellung des ›Good German‹ rieben. Mehrere Kritiken lobten die spannende Handlung und das Spektakel in Farbe und Breitformat. So schrieb etwa der *Picturegoer*:

It's a fantastic battle – fought out, first, like a macabre chess game in squared-off sections of the crumbled grey sea, then brought to a grandstand finish when crowds line the colourful harbour watching the huge, hulking ship and waiting for diplomatic intelligence to seal her fate. [...] The script is taut, ironic – but with touches of that stiff upper lip [...]. But discount this against the roaring Vistavision battle scenes and magnificent seascapes. Yes, you can run up a flag for this Royal Film Performance choice. It sails home victorious.²¹²

Wiederholt wurde auch Peter Finch für seine Verkörperung des ›Good German‹ gelobt.²¹³ Das Magazin *Films and Filming* war angetan von der sympathischen Darstellung des deutschen Protagonisten, zeigte sich sonst aber gelangweilt vom jüngsten Beitrag der britischen Kriegsfilmwelle.²¹⁴ Deutlicher in seiner Kritik wurde John Gillett für *Sight and Sound*. Er störte

209 Vgl. Powell 1995, 304.

210 Bereits bei der ersten *Royal Film Performance* kurz nach dem Zweiten Weltkrieg durften Powell und Pressburger einen ihrer Filme präsentieren: *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (GB 1946) ist eine Mischung aus Kriegs- und Märchenfilm und propagierte damals mit einer Liebesgeschichte zwischen der amerikanischen Funkerin June (Kim Hunter) und dem britischen Piloten Peter Carter (David Niven) die Freundschaft zwischen den beiden Nationen.

211 Vgl. etwa Billings 1956, 17; Rainer 1956, 17; [o. A.] 1956c, o. S.

212 [S. S.] 1956, 16.

213 Vgl. [P. H.] 1956, 148; Speed 1956, o. S.

214 Vgl. [P. G. B.] 1956, 22.

sich an der Masse von Kriegsfilmen und konnte der romantischen Verklärung des Krieges in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* nichts abgewinnen:

Why do British filmmakers revert so often to the war for inspiration, ten years after its end, and what need in their audience do these films, probably the most consistently popular output of British studios, particularly satisfy? [...] The producers have taken great pains to be fair to both the British and the Germans – the film suggests that the conflict is conducted by gentlemen who observe the rules of the game. It is surely an ironic comment on the today if audiences are now able to look back on the war, almost nostalgically, as a time when personal allegiances were firm and clear-cut, unsullied by the doubts and fears of an uneasy peace.²¹⁵

Mit den letzten Worten spielt Gillett ausdrücklich auf den Kalten Krieg an und kritisiert die dominierende Nostalgie in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und in der britischen Kriegsfilmwelle allgemein. Daneben lobte er aber ebenfalls Finchs darstellerische Leistung und bedauerte sogar, dass der Film sich nicht noch stärker auf eine Charakterstudie Langsdorffs konzentriert habe.²¹⁶

Seine generelle Ablehnung gegenüber den Genreproduktionen passte auch zu den um 1957 immer lauter werdenden Stimmen, die aufgrund der Suezkrise gegen die Welle an Kriegsfilmen protestierten.²¹⁷ Bevor kurze Zeit später die ersten Filme der *British New Wave* herauskamen, die sich ähnlich wie die *Nouvelle Vague* oder später der *Neue Deutsche Film* gegen das Kino der Kriegsgeneration stellte, äußerten sich junge Künstler kritisch gegenüber dem aktuellen britischen Filmschaffen und insbesondere den Kriegsfilmen, die sie als konservative Produktionen der Tories betrachteten. Am Höhepunkt der Kriegsfilmwelle entstanden und aufgrund seiner unkritischen Feier des britischen Triumphs war *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* ein dankbares Ziel. John Osborne, der später das Drehbuch für *LOOK BACK IN ANGER* (Tony Richardson, GB 1959) schrieb, schoss scharf gegen Powell und Pressburgers Film.²¹⁸ In einem Essay mit dem ironischen Titel «They Call it Cricket» hielt er sarkastisch fest, dass ein Großteil der britischen Bevölkerung u. a. in den «idiotischen» Helden aus *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* seine wichtigsten nationalen Mythen findet und an vergangene Triumphe

215 Gillett 1956, 152.

216 Ebd.

217 Murphy 2000, 234.

218 John Osborne war der bekannteste Vertreter der «Angry Young Men», die in den 1950er-Jahren mit einer Reihe von Romanen und Theaterstücken in Großbritannien für Aufsehen sorgten.

anschließen will, obwohl sich viele nicht einmal ein neues Gebiss leisten könnten.²¹⁹ Osborne beklagte die dominierende Rückwärtsgewandtheit in der britischen Bevölkerung und den politischen Kurs der Regierung, die verzweifelt an alter Größe anknüpfen möchte und sich dabei seiner Meinung nach gegenüber der Realität des Kalten Krieges verschließe.²²⁰ In seinem Essay spricht er direkt die Suezkrise und die Experimente der *Royal Army* mit der Wasserstoffbombe an und sieht in diesem Sinne die Helden von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* als konservative Produkte der damaligen Regierung.²²¹ Die gleiche pazifistische Haltung und feindliche Stimmung gegen die konservative Regierung und das britische Königshaus findet sich auch bei Lindsay Anderson.²²² Er feuerte eine Breitseite gegen die britische Filmindustrie, die sich vor einer Stellungnahme zu den Problemen der Gegenwart drücke.²²³ Als Kernproblem sah er dabei die Welle an Kriegsfilmern:

According to the testimony of our filmmakers [...], Britain is a country without problems, in which no essential changes have occurred for the last fifty years, and which still remains the centre of an Empire on which the sun will never have the bad manners to set. Nothing is more significant of this determination to go on living in the past than the succession of war films which British studios have been turning out for the last four or five years, and which shows no sign of coming to an end.²²⁴

Konkret kritisierte er, dass die Genreproduktionen die dominante Klassengesellschaft in Großbritannien mit den dargestellten militärischen Hierarchien bestätigen und in Anbetracht der unsicheren Gegenwart eine Form von Eskapismus bieten würden. Erneut diente Powell und Pressburgers Film als Negativbeispiel: «Back there, chasing the Graf Spee again in the Battle of the River Plate [...], we can make believe that our issues are simple ones – it's Great Britain again!»²²⁵

Kurze Zeit später – auch in Reaktion auf die polemischen Aufsätze von Anderson und Osborne – griff Gillett das Thema ein weiteres Mal auf

219 Vgl. Osborne 1957, 76 f.

220 Ebd., 65 ff.

221 Seit Oktober 1952 war Großbritannien die dritte Atommacht neben den USA und der Sowjetunion. Durch die Versuche mit der Wasserstoffbombe wollte die britische Regierung um Premierminister Harold Macmillan ihre Position als Weltmacht erhalten (vgl. Kershaw 2019, 11).

222 Anderson drehte mit *THIS SPORTING LIFE* (GB 1963) einen der erfolgreichsten Filme der *British New Wave*.

223 Vgl. Anderson 1957, 157.

224 Ebd., 159.

225 Ebd., 160.

und schrieb für *Sight and Sound* einen langen Artikel zur transnationalen Kriegsfilmwelle. Dem amerikanischen Kino attestierte er in der Reaktion auf den Koreakrieg die Fähigkeit zur kritischen Auseinandersetzung und machte dies an einer Reihe brutaler Genreproduktionen fest.²²⁶ Im britischen Kino fand er nichts Vergleichbares als Antwort auf die Identitätskrise der ehemaligen Kolonialmacht. Trotzdem fasste er die Kritik an den Kriegsfilmen und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* diplomatischer und differenzierter zusammen als seine beiden Vorredner:

From 1945 onwards the political life of this country has been a melting-pot of tentative idealism [...] and irresolute leadership. The granting of independence to India and the handling of the Suez crisis are only two of the many issues to arouse intense public recrimination during these years. At the same time, the protracted economic crisis and failure to check inflation have had their effect in some sapping of national self-confidence. The suggestion that Britain was losing her power in the world was sufficient to arouse screams and diatribes from many quarters, including the military; and the public have grasped at any works that attempt to refute this allegation. Our war cinema with its constant harking back to the «good old days», its nostalgia for the days when «Britain was Great», has seemingly fulfilled a much-needed desire.²²⁷

Die zunehmend kritischen Stimmen hatten selbstverständlich mit dem überwältigenden Erfolg der Kriegsfilmwelle zu tun und waren auch bei *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* eine Reaktion auf den großen Zuspruch des Films vonseiten des Publikums. Obwohl es zahlreiche negative Rezensionen gab, schaffte es Powell und Pressburgers Film auf Platz 3 der Jahresbestenliste in Großbritannien und war einer der größten Erfolge des Regieduos.²²⁸ Auch sonst vermochten es die negativen Meinungen nicht, die Kriegsfilmwelle zu stoppen. Im folgenden Jahr gehörten mit *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* und *DUNKIRK* erneut zwei Filme über den Zweiten Weltkrieg zu den erfolgreichsten Filmen. Es deutete sich mit politischen Ereignissen wie der Suezkrise und den Proteststimmen aber ein langsamer Wandel an, der zu kritischeren Kriegsfilmen führte und in den 1960er-Jahren dann auch zu einer abnehmenden Popularität der Genreproduktionen.²²⁹ *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* gehörte am Höhepunkt der Kriegs-

226 Vgl. Gillett 1957, 124 f. Gillett erwähnt u. a. Robert Aldrichs *ATTACK* (USA 1956) als positives Beispiel aus Hollywood.

227 Gillett 1957, 127.

228 Vgl. Harper/Porter 2007, 249; Powell 1995, 353.

229 Wie zuvor erwähnt, deuten *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* und *DUNKIRK* mit ihren Hauptfiguren diesen Wandel bereits an.

filmwelle somit zu den letzten Großproduktionen, die gänzlich unkritisch und romantisch verklärend auf den Zweiten Weltkrieg zurückblickten.

Auffällig an den kritischen Stimmen zu Powell und Pressburgers Film ist, dass sich die Polemik und die Proteste nicht gegen die Darstellung des ›Good German‹ richteten, sondern vielmehr gegen die Glorifizierung des eigenen Militärs und die dominanten patriotischen Botschaften. Ähnlich wie bei *THE SEA CHASE* hatte das Figurenstereotyp auch hier sein Skandalpotenzial schon ein Stück weit verloren. Für den ›Gentleman's War‹ stellte der ›Good German‹ den passenden Gegenspieler dar und wurde so zu einer konventionellen Figur in den abenteuerlastigen Kriegsfilmern. Gleichzeitig zeigt sich in der Akzeptanz von Finchs sympathischer Interpretation des deutschen Protagonisten – unterstützt durch *The Rank Organisation*, die in der Werbung die supranationale Botschaft des Films betonte –, dass Deutschland in Großbritannien nicht mehr primär als Gefahr wahrgenommen wurde, sondern nun auch in der breiten Bevölkerung als Verbündeter im Kalten Krieg galt. Dementsprechend war der ›Good German‹ auch ein positiver Faktor für den Erfolg eines Filmes und wurde am Höhepunkt der britischen Kriegsfilmwelle zu einem immer präsenteren und schließlich etablierten Figurenstereotyp.

«Was soll der Weihrauch!»²³⁰

Um den Film auf dem wichtigen bundesdeutschen Markt bestmöglich zu bewerben, scheute *The Rank Organisation* keinen Aufwand. 30 deutsche Journalist:innen wurden extra eingeflogen, um von der *Royal Film Performance* zu berichten und am nächsten Tag an einer feierlichen Premiere in Anwesenheit des deutschen Botschafters und zahlreicher ranghoher Militärs teilzunehmen.²³¹ Entsprechend begeistert berichteten die Presseleute von den feierlichen Anlässen in die Heimat.²³² Der Journalist Wilhelm Kircherer betonte die politische Respektbekundung und zog eine Verbindung von der Gegenwart zur NS-Zeit:

Man muss sich das eine Minute lang überlegen: Zum ersten Male nach dem Krieg ehrt das Seefahrervolk England einen deutschen Gegner. Sagen Sie jetzt nicht: «Na ja, in einem Spielfilm!» Der Besuch der Königin gibt diesem Film politisches Schwergewicht. Und die Uraufführung am Tage danach unterstrich die Bedeutung. Vor dem Odeon-Theater am Leicester Square

230 [o. A.] 1957a, o. S.

231 Darunter waren auch Veteranen der *Royal Navy* und der deutschen Marine, der deutsche Botschafter sowie wichtige Vertreter des britischen Kabinetts (vgl. Powell 1956b, 1 ff.).

232 Vgl. etwa [H. T.] 1956, 2.

konzertierte eine Marinekapelle, wir schritten durch ein Spalier britischer Seekadetten, und um uns im Royal Circle leuchteten nicht nur die mattgepuderten Schultern der Damenwelt, es blitzten die Orden der Admirale und Commodores in ihren Festuniformen. [D]ieser Film soll ein Ehrensalt der britischen Kriegsmarine vor ihrem ehemaligen deutschen Gegner sein. Ob das für uns heute wichtig ist, nachdem durch den Fehler Mr. Edens die Sowjets Osteuropa wieder fest in den Fängen halten? Der Fehler Edens ist nicht der Fehler des britischen Volkes, genausowenig, wie Hitlers Fehler von einst die des deutschen Volkes waren.²³³

Besonders mit den abschließenden Worten interpretierte Kircherer den Film im Sinne der *selektiven* Erinnerungskultur. Die positive Darstellung Langsdorffs und die feierlichen Premieren werden als Zustimmung des ehemaligen Feindes gelesen. Ähnlich berichtete auch die *Berliner Morgenpost* und betonte die «Fairness» und «Gerechtigkeit, die ein englischer Film seinem deutschen Gegner widerfahren lässt».²³⁴ Beeindruckt war der Journalist insbesondere von John Davis' Worten beim Mitternachtsdinner, der in Anwesenheit des deutschen Botschafters von der Verpflichtung sprach, «die er fühle, den Film, die menschenbeeinflussende Macht, für die Verständigung der Nationen einzusetzen, auch durch einen so fairen Blick auf die Vergangenheit.»²³⁵

Die Werbestrategie der *Rank Organisation* war ein voller Erfolg. In vielen wichtigen bundesdeutschen Tageszeitungen wurde an prominenter Stelle über die Premieren berichtet und der Film noch vor seinem Kinostart in der BRD gelobt. Während die britischen Zeitungen mehr den Triumph der *Royal Navy* und die Romantisierung des Kriegs thematisierten, rückte bei den bundesdeutschen Journalist:innen sogleich der «Good German» in den Fokus und damit die Verhandlung der eigenen Geschichte. Neben den zahlreichen positiven Stimmen gab es vereinzelt aber auch zurückhaltende oder negative Meinungen. Die *Abendzeitung* brachte die feierlichen Anlässe mit der Suezkrise in Verbindung. Ihre Journalistin Karin Thimm zeigte sich befremdet von dem aggressiven Kurs der britischen Regierung und bezeichnete London am Ende als «merkwürdige» und «furchterregende» Stadt.²³⁶ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* wiederum übte kon-

233 Kircherer 1956, o. S.

234 Geisler 1956, 9.

235 Ebd.

236 Auf die Frage, was die britische Regierung gegen Ägypten tun wird, soll der britische Schauspieler Anthony Quayle (der im Film Kapitän Harwood spielt) der Journalistin geantwortet haben: «Sie wird Bomben werfen und Fallschirmtruppen absetzen» (zit. in Thimm 1956, 6). Im bundesdeutschen Kontext weckte diese Formulierung sicherlich Erinnerungen an die Fliegerangriffe auf deutsche Städte im Zweiten Weltkrieg.

krete Kritik am Film: Die Szene, in der die deutschen Matrosen den englischen Gefangenen ein Weihnachtslied singen, sei eine «Entgleisung» und das Ende Geschichtsfälschung.²³⁷ Die Zeitung interpretierte allerdings das offene Ende als eindeutig, wenn sie davon ausging, dass Langsdorff das dramatische Finale überlebt.

Um den Erfolg in der BRD nicht zu gefährden, nahmen *The Rank Organisation* und die Archers für die bundesdeutsche Kinoauswertung deshalb Anpassungen am Film vor.²³⁸ Die humorvolle Szene mit dem Weihnachtslied fiel weg, und für das Ende des Films wurde eine neue Voiceover geschrieben. Färbte der Kommentar des Radiomoderators auf der englischen Tonspur das Finale stark im Sinne eines Sportereignisses, richtete nun die deutsche Erzählstimme vom Anfang den Fokus zurück auf den «Good German» und erwähnt den Selbstmord:

Das war das Ende der Admiral Graf Spee. Für ihren Kommandanten Hans Langsdorff gab es nur eines. Die Seemannsehre gebot ihm, das Ende seines Schiffes nicht zu überleben. Während der Gegner heimwärts lief, hallte im Quartier des Marinearsenals in Buenos Aires der Schuss, der dem Leben dieses von Freund und Feind hoch geachteten Mannes ein Ende setzte. Dieses Mannes, der ein Seemann war. Und ein Gentleman.

Wie beim tragischen Ende von *THE DESERT FOX* kommt es auch hier zur expliziten Respektbekundung, und Langsdorff wird als guter Deutscher und Gentleman in die Nähe der britischen Heldenfiguren gerückt.

Damit der Film fünf Monate nach seiner Weltpremiere auch in der BRD erfolgreich starten konnte, rührte *The Rank Organisation* erneut kräftig die Werbetrommel und richtete den Scheinwerfer auf Hans Langsdorff und die deutsche Marine. An die deutschen Tageszeitungen wurde ein Tatsachenbericht zum Abdruck versendet, der die historische Tragweite des Ereignisses betonte und ausführlich das tragische Schicksal der Graf Spee und ihres Kapitäns schilderte.²³⁹ Passend dazu äußerte sich zur bundesdeutschen Premiere des Films auch die Witwe von Hans Langsdorff und lobte, «dass dieses Thema von englischer Seite so objektiv behandelt

237 [rjh] 1956, o. S.

238 Für den Vergleich wurden die deutsche Blu-ray mit der Synchronfassung (KSM, 2010) und die englische DVD (ITV, o. J.) verwendet.

239 Zu Beginn des Tatsachenberichts gibt der Autor Gerd N. Winterberg eine Leseanleitung für den Film: «Der Film hat Vorurteile fortgeräumt und Menschen in aller Welt bewiesen, dass es zu jeder Zeit Männer gab, die ihrem Gewissen folgten» (1957, o. S.). Unter anderen druckte *Die Welt* (gegründet 1946 in der damaligen britischen Besatzungszone) den Tatsachenbericht ab (vgl. [gus] 1957, o. S.).

wurde.»²⁴⁰ In mehreren deutschen Großstädten gab es darüber hinaus aufwendige Premieren. Die Uraufführung fand in Kiel, dem Heimathafen der Graf Spee, statt. Hierzu lud das britische Filmstudio ehemalige Besatzungsmitglieder des Panzerschiffes und sogar den früheren Oberbefehlshaber der Marine, Erich Raeder, ein.²⁴¹ Die Anwesenheit des bekannten Marineoffiziers hatte doppelte Brisanz: Einerseits war er es, der damals (gegen den Willen Hitlers) die Selbstversenkung genehmigte. Andererseits durfte der verurteilte Kriegsverbrecher erst knapp zwei Jahre zuvor das Gefängnis in Spandau verlassen.²⁴² Ähnlich wie bei der *Royal Film Performance* erhielt die Premiere durch diesen Ehrengast eine zusätzliche politische Tragweite. Die Prozesse der Besatzungsmächte gegen hochrangige deutsche Militärs waren ein Politikum in der BRD, und die Regierung von Konrad Adenauer bemühte sich mit einem aggressiven Kurs um die Freilassung der Gefangenen.²⁴³ Raeder war einer der prominentesten und angesehensten Insassen, der frühzeitig entlassen wurde. Spandau wurde zum symbolischen Ort der «Ungerechtigkeit».²⁴⁴ Die Premiere in Kiel konnte vor diesem Hintergrund durchaus als politische Botschaft wahrgenommen werden, die zu den damaligen Annäherungsversuchen der ehemaligen westlichen Besatzungsmächte passte und auch das neue Selbstbewusstsein der BRD im Umgang mit der eigenen Vergangenheit bediente.

Die Premieren und die weiteren Werbemaßnahmen der *Rank Organisation* waren Katalysatoren, die bewirkten, dass sich die Zeitungen auf das ohnehin naheliegende Thema des «Good German» stürzten. Dabei zeigen sich in der bundesdeutschen Rezeption nicht allein Differenzen zu Großbritannien, sondern auch zu *THE SEA CHASE*, dessen Protagonist in der BRD weit weniger ausführlich diskutiert und kaum in Verbindung mit der NS-Vergangenheit gebracht wurde. Wie bereits nach der Londoner Uraufführung waren zahlreiche Journalist:innen begeistert von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und der Respektbekundung des ehemaligen Feindes. Die *Berliner Morgenpost* hielt fest: «Wenn alle Kriegsfilme so loyal wären [...], dann könnte man wirklich an den Film als Verständigungsmittel zwischen den Völkern glauben.»²⁴⁵ Für *Christ und die Welt* wäre das

240 Ebd.

241 [UP] 1957, o. S.

242 Raeder wurde 1946 beim Hauptkriegsverbrecherprozess einzig im Anklagepunkt «Verbrechen gegen die Menschlichkeit» nicht schuldig gesprochen. Verurteilt zu lebenslänglicher Haft, wurde er nach nur neun Jahren begnadigt.

243 Vgl. Frei 2012, 194 ff.

244 Neben Spandau gab es das Gefängnis Landsberg. Dort wurden 1958 die letzten Insassen entlassen, während in Spandau noch Rudolf Hess, Albert Speer und Baldur von Schirach inhaftiert waren (vgl. ebd., 302).

245 [W. S.] 1957, o. S.

Thema in deutschen Händen gar ein «billiges Heldenstück» geworden, und so lobte die Zeitung abermals die «Fairness und Selbstentäußerung» der Engländer.²⁴⁶ Wiederholt gab es auch Verweise auf *THE DESERT FOX*, die zeigen, dass das Figurenstereotyp des «Good German» wahrgenommen und eine Einordnung des Phänomens versucht wurde. So schrieb etwa der *Mannheimer Morgen* in seiner positiven Kritik: «Wir sind Kriegsfilm gegenüber misstrauisch geworden, erst recht, wenn es sich dabei um deutsche Kriegsteilnehmer handelt. Der englische Film *ROMMEL* hat vor Jahren dieses Misstrauen besiegt und *PANZERSCHIFF GRAF SPEE* ist im gleichen Geist gedreht.»²⁴⁷ Besonders prägnant fasst Bernd Nellessen in *Die Welt* die Popularität des «Good German» zusammen. Trotz zahlreicher festgestellter Fehler lobt er den «bunten» Film der *Archers* als «Dokument der Fairness» und kritisiert im Gegenzug die weiterhin zahlreichen anglo-amerikanischen Filme mit «Evil Nazis». Weiter schreibt er:

Kriegsfilme des Auslands, die auch dem Gegner gerecht werden wollen, sind erst jüngeren Datums. Noch geistern in den Vorstadtkinos [...] verurteilte Spione und schändende Landser umher [...]. Sie spielen auch heute noch Geld ein, obwohl die Politik inzwischen ebenso wenig stehengeblieben ist wie die Technik der Filmproduktion. Auf dem Kriegsfilmmarkt des Auslands geht es noch verworren zu. Alt steht neben neu, grundverschieden voneinander; wer hätte es vor zehn Jahren für möglich gehalten, dass heute Filme laufen, die den Gegner in einem bunten Bilderbogen so selbstlos loben. Das politische wie das filmtechnische Schwarzweiss haben sich aufgelöst.²⁴⁸

Selbst wenn sich viele Kritiker:innen von den eindrücklichen Schlachtszenen in Technicolor und Vistavision begeistert zeigten, gab es nach der bundesdeutschen Premiere auch negative Einschätzungen. Einzelne Zeitungen äußerten sich skeptisch gegenüber der Heldenverehrung und sahen dahinter ein gewisses (wirtschaftliches) Kalkül.²⁴⁹ Mehrmals wurden auch dramaturgische Schwächen und die fehlende Tragik in der Darstellung von Langsdorffs Schicksal beklagt. So war es dem *Evangelischen Filmbeobachter* sogar des Guten zu viel an Gerechtigkeit: «[M]an hat das Gefühl sich mehr im Raum der Nato als dem eines Kampfes auf Leben und Tod zu befinden.»²⁵⁰ Der bekannte Filmkritiker Wilfried Berghahn brachte als eine

246 [o. A.] 1957b, o. S.

247 [hwb] 1957, o. S.

248 Nellessen 1957, o. S.

249 Vgl. etwa Groll 1957, o. S.

250 [Ze.] 1957, 179 f.

der wenigen Stimmen auch erneut die Sorge um aktuelle bellizistische Tendenzen zur Sprache, wie sie bei *THE DESERT FOX* noch präsenter war. Für ihn romantisiert der Film «den Krieg auf unstatthafte Weise», weil er vortäuscht, «dass der Krieg doch eine großartige Sache sein könnte, wenn echte Männer ihn führen».²⁵¹ Am Schluss seiner negativen Kritik konnte er sich dann auch nicht eine ironische Spitze gegen Großbritannien verkneifen, um damit auf die problematische Nostalgie des Films hinzuweisen:

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass fast gleichzeitig mit diesem Film aus dem britischen Verteidigungsministerium die Nachricht kommt, dass England seine Schlachtschiffe verschrotten wird, weil sie im Atomzeitalter sinnlos geworden sind. Daran sollte man sich erinnern, wenn man diesen Film gesehen hat. Man wird das Gefühl für die Wirklichkeit wiedergewinnen.²⁵²

Solch warnende Stimmen blieben aber deutlich in der Unterzahl und hatten keinen Einfluss auf den Erfolg des Films. *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* landete 1957/58 auf dem 5. Platz der bundesdeutschen Jahresbestenliste, also nur ganz knapp hinter dem populärsten westdeutschen Kriegsfilm, *DER ARZT VON STALINGRAD* (Géza von Radványi, BRD 1958).²⁵³ Er überflügelte damit selbst den soliden Erfolg von *THE SEA CHASE*.

Die Mischung aus Abenteuerfilm und demonstrativ ausgestellter Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind erweiterte im bundesdeutschen Kontext den filmischen Diskurs über den Zweiten Weltkrieg und sorgte so für den großen Publikumszuspruch. Die bundesdeutschen Kriegsfilm waren bis zu diesem Zeitpunkt – aus finanziellen Gründen und weil es den Bildern einen dokumentarischen Charakter gab – ausschließlich in Schwarz-Weiß gedreht. Demgegenüber konnten Powell und Pressburger mit dem Technicolor und VistaVision den Abenteuercharakter und die spektakulären Schlachtszenen zusätzlich betonen. Mit dem «Good German» in Farbe und auf hoher See hatten *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und *THE SEA CHASE* ein Alleinstellungsmerkmal, das sich an den Kinokassen auszahlte. Wenn Farrows Film hauptsächlich auf die Abenteuererelemente gesetzt hatte und in Waynes Interpretation von Kapitän Ehrlich der «Good German» mitunter etwas in Vergessenheit geriet, gingen die *Archers* und *The Rank Organisation* einen Schritt weiter: Der Film und die begleitenden Werbemaßnahmen rückten die politische Botschaft des Films

251 Aurich/Jacobsen 2017, 227 f.

252 Ebd., 228.

253 Vgl. Garncarz 1993, 202.

ins Zentrum und markierten dadurch prägnant, dass der Film mit seiner Darstellung des ›Good German‹ eine Erweiterung der bundesdeutschen Kriegsfilm darstellte. Langsdorff ist nicht nur ein positiver, sondern im entscheidenden Moment auch ein starker deutscher Protagonist, der sich selbstlos dem Befehl Hitlers widersetzt und dafür von Freund und Feind respektiert wird. Mit der Annäherung zwischen Dove und dem ›Good German‹ ist die britische Perspektive im Film stets präsent. Auf diese Weise wird die Verneigung vor dem ehemaligen Feind in die Handlung integriert. Am Ende ereilt ihn mit dem Tod indes das gleiche Schicksal wie frühere deutsche Protagonisten in angloamerikanischen Produktionen und in zahlreichen bundesdeutschen Kriegsfilmern. Powell und Pressburger entfernen sich aber ein Stück weit vom Bild des wehrlosen Opfers, wie es *THE DESERT FOX* in seinem Finale betonte und wie es beinahe identisch in den bundesdeutschen Kassenschlagern *CANARIS* oder *DES TEUFELS GENERAL* (Helmut Käutner, BRD 1955) vorkommt. Langsdorffs tragisches Ende ist nun auch ein Ausdruck seiner moralischen Stärke und ein Zeichen des Widerstands. Mit der Versenkung des Panzerschiffes rettet er zahlreiche Menschenleben und lässt sich nicht für die Propagandazwecke des Nazi-Regimes instrumentalisieren.

Dieses neue Bild eines prinzipientreuen Offiziers in Verbindung mit der geradlinigen Abenteuergeschichte – die sich im Gegensatz zu *THE SEA CHASE* nicht mit Nebenschauplätzen wie einer Liebesaffäre aufhält – stieß beim britischen und bundesdeutschen Publikum auf besonders positive Resonanz, was sinnbildlich für den damaligen politischen und gesellschaftlichen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu lesen ist.²⁵⁴ Von der gebrochenen Heldenfigur in *THE DESERT FOX* zum Gentleman auf hoher See hat der ›Good German‹ eine Entwicklung durchgemacht. In das typisch strenge und kontrollierte Auftreten mischt sich eine Menschlichkeit, die den deutschen Protagonisten zur Sympathiefigur werden lässt. Darüber hinaus darf er nun beim Widerstand gegen das Nazi-Regime auch Stärke beweisen und sich in seiner Menschlichkeit deutlich von den Tätern der NS- und Kriegsverbrechen distanzieren. Er verkörpert damit ein positives Bild der deutschen Armee, das einerseits das *selektive* Erinnern im bundesdeutschen Kontext bediente und erweiterte, andererseits auch zum neuen Selbstverständnis des jungen NATO-Mitglieds passte. Aus britischer Sicht steht der Protagonist für die dominierende Nostalgie im Umgang mit dem Zweiten Weltkrieg und den zunehmend toleranteren Kurs bei der Aufarbeitung der NS- und Kriegs-

254 Dass die britischen Kriegsfilmern meist auf eine Liebesgeschichte verzichten, wurde in bundesdeutschen Zeitungen wiederholt positiv hervorgehoben (vgl. etwa [o. A.] 1956a, 38).

verbrechen. Gerade als die ehemalige Kolonialmacht mit der Suezkrise eine der schwersten Niederlagen der Nachkriegszeit akzeptieren musste, romantisierten die Archers nochmals unkritisch den Seekrieg und gehörten damit zur letzten Phalanx höchst erfolgreicher Filme über den Zweiten Weltkrieg, bevor dann auch britische Genreproduktionen mitunter kritischere Töne anschlugen und die Kriegsfilmwelle langsam abebbte.

Wie stark der Film mit seinem Protagonisten ein transnationales Publikum ansprechen wollte und neben dem Heimatmarkt insbesondere mit dem Erfolg auf dem bundesdeutschen Markt rechnete, zeigt sich vielleicht am deutlichsten im Kontrast zum darauffolgenden Film der Archers: Seit längerer Zeit hatten sie ein Projekt in der Schublade, das von einer Geheimmission der britischen Armee auf Kreta zur Zeit des Zweiten Weltkriegs handelt.²⁵⁵ In dem auf historischen Tatsachen beruhenden Film *ILL MET BY MOONLIGHT* (GB 1957) entführen britische Agenten gemeinsam mit kretischen Widerstandskämpfern den deutschen General Heinrich Kreipe (Marius Goring), worauf sich ein aufregendes Katz-und-Maus-Spiel entwickelt. Die deutschen Soldaten sind den Entführern dank Hinweisen, die ihr Vorgesetzter heimlich hinterlässt, zwar auf der Spur. Am Ende kann die Gruppe aber mit ihrem Gefangenen auf einem britischen Schiff flüchten, und letztlich zollt der General seinen Entführern auch noch Respekt. Im Gegensatz zu jener Langsdorffs beschränkt sich die Darstellung Kreipes vornehmlich auf das Stereotyp des «militaristischen Deutschen», das der Film nutzt, um sich über ihn lächerlich zu machen. So etwa, wenn er auf einem Esel durchs Gebirge reitet (Abb. 78–79). Weit entfernt von einer supranationalen Botschaft richtete sich der Film in erster Linie an das britische Publikum. Hierzu passt auch das geringere Budget der Produktion. *ILL MET BY MOONLIGHT* wurde nur in Schwarz-Weiß gedreht, und für die Rolle des deutschen Generals wollte man eigentlich Curd Jürgens, musste sich aus finanziellen Gründen jedoch mit Marius Goring begnügen.²⁵⁶ Der Film war in Großbritannien zwar ein solider Erfolg, kam aber gar nicht erst in die bundesdeutschen Kinos.²⁵⁷ Er gehört damit zu einer Reihe von erfolgreichen britischen Kriegsfilmen der damaligen Zeit, die allein den eigenen Triumph ins Zentrum rücken und deshalb für eine internationale Auswertung weniger geeignet waren.

255 Vgl. Powell 1995, 219.

256 Jürgens hatte zuvor gerade mit *DES TEUFELS GENERAL* einen Groß Erfolg und war in der BRD deutlich bekannter als Goring. Goring hatte aber immerhin die Hauptrolle in *So LITTLE TIME* gespielt.

257 Powell bedauerte rückblickend, dass sie das Erfolgsrezept von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* nicht wiederholen konnten, und bezeichnete *ILL MET BY MOONLIGHT* als eine ihrer größten Niederlagen (vgl. 1995, 353).



78–79 Der deutsche General Kreipe als lächerliche Figur in *ILL MET BY MOONLIGHT*.

Ein anderes Beispiel ist *THE DAM BUSTERS* (Michael Anderson, GB 1955), der ebenfalls von einer Geheimmission handelt, während der eine strategisch wichtige deutsche Staumauer gesprengt wird. Die 2000 zivilen Opfer verschweigt der Film. 1955 in Großbritannien der erfolgreichste Film des Jahres, lief er in der BRD erst 1975 als TV-Premiere.²⁵⁸ Die beiden Beispiele machen deutlich, dass die «obsessive nostalgia» in der britischen Kriegsfilmwelle unterschiedliche Formen annehmen konnte und nur ein Teil der Filme – meist aufwendige Prestigeproduktionen – gezielt auf den internationalen Markt ausgerichtet wurden. An Langsdorff als «Good German» lassen sich vor diesem Hintergrund neben den politischen Entwicklungen der damaligen Zeit konkret die transnationalen Expansionsstrategien der großen britischen Filmstudios, wie der *Rank Organisation*, festmachen. In der angeschlagenen Filmindustrie sorgte er für einen der spärlichen internationalen Erfolge in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre.

Der «Good German» auf dem Höhepunkt seiner Popularität

Auf der Handlungsebene eng miteinander verknüpft, demonstrieren *THE SEA CHASE* und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* mit ihrer Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte auf unterschiedliche Weise, dass der «Good German» als Figurenstereotyp kurz nach Mitte der 1950er-Jahre in der transnationalen Kriegsfilmwelle einen festen Platz eingenommen hatte und sich auf dem Höhepunkt seiner Popularität befand. Sorgte bei *THE DESERT FOX* die Darstellung des deutschen Protagonisten noch für Proteste und Aufregung, die entscheidend zum Erfolg des Films beigetragen hatten, genoss der «Good German» nur wenige Jahre später eine bemerkenswerte Akzeptanz und war als Stereotyp im Kriegsfilmgenre konventiona-

258 Vgl. Harper/Porter 2007, 249.

lisiert. Ich habe dargelegt, dass *Warner Bros.* mit *THE SEA CHASE* zu dieser Entwicklung beitrug, indem sie den ‚Good German‘ in ein klassisches Abenteuersetting verpflanzten und ihn möglichst stark an John Waynes bekannte Rollen im Western- und Kriegsfilmgenre anglichen: Die Ablehnung gegenüber dem Nazi-Regime dient als Motiv für sein Einzelgängertum, und die Figur des positiven Deutschen erfährt im Verlauf der aufregenden Flucht eine gewisse Entpolitisierung. Musste sich James Mason als Rommel in *THE DESERT FOX* in langen Dialogen mit der eigenen Schuld auseinandersetzen, konnte Wayne in der finalen Sequenz des Films demonstrativ die Nazi-Flagge auf den Boden werfen. In den USA fügte sich *THE SEA CHASE* damit nahtlos in den konstanten Fluss an generischen Produktionen ein, die Waynes Starimage gezielt bedienten. Verständlicherweise war der Hollywoodstar als ‚Good German‘ in der BRD ein größeres Thema als in der Heimat, und der Film war beim Publikum erfolgreicher. Doch mit seinem Fokus auf die Abenteuerelemente und die Liebesgeschichte, die Ehrlichs Nationalität und Vergangenheit etwas in den Hintergrund rücken lassen, konnte er nicht das volle Potenzial des ‚Good German‘ ausschöpfen.

Wie es noch besser geht, zeigte nur kurze Zeit später *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*: Mit dem taktisch ausgeklügelten Katz-und-Maus-Spiel und der romantischen Darstellung des Krieges entpolitisieren die Archers zwar die Geschichte des deutschen Kapitäns. Anstatt durch eine Liebesgeschichte heben sie die menschliche Seite ihres Protagonisten anhand der Freundschaft zu einem englischen Offizier hervor und machen ihren Film so zu einer expliziten Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind. Die transnationale Werbestrategie der *Rank Organisation* legte den Schwerpunkt auf die supranationale Botschaft des Films, die zusammen mit den spektakulären Bildern in VistaVision und Technicolor für seinen durchschlagenden Erfolg in den britischen und bundesdeutschen Kinos sorgte. Powell und Pressburger offenbarten damit nicht allein die finanzielle Zugkraft des ‚Good German‘ in einem transnationalen Kontext. Im Vergleich zu *THE SEA CHASE* macht der Film über Hans Langsdorff noch deutlicher wahrnehmbar, dass die positive Darstellung eines deutschen Protagonisten ins damalige politische Klima des Kalten Kriegs passte; an *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* wird zudem ersichtlich, wie ein klassischer Vertreter der britischen Kriegsfilmwelle den filmischen Diskurs in der BRD über den Zweiten Weltkrieg erweiterte. Gerade weil sich Waynes Interpretation des ‚Good German‘ am Abenteuerfilm und Western orientierte, kam es zu einer Konventionalisierung und damit «Derealisierung» des Stereotyps.²⁵⁹ Auch Powell und Pressburger suchten die Nähe zu den

259 Schweinitz 2006, 50.

Genrekonventionen, betonten gleichzeitig aber explizit die Verbindung zum außerfilmischen Diskurs und hatten damit mehr Erfolg.²⁶⁰ Mit seinem Akt des Widerstands, mit dem er zahlreiche Menschenleben rettet, und der Charakterzeichnung als kriegserfahrenem Gentleman besitzt Langsdorff Qualitäten, wie man sie bisher in bundesdeutschen Produktionen nur ansatzweise gesehen hatte.²⁶¹ Die breite Akzeptanz des Protagonisten im britischen und bundesdeutschen Kontext verweist auf die entwickelten Dynamiken zur Zeit des Kalten Krieges. Wie ich ausgeführt habe, passt er in Großbritannien als ehrenwerter Gegner zu den nostalgischen Gefühlen an den vergangenen Krieg und steht gleichzeitig für die politische Annäherung an den ehemaligen Gegner im Angesicht der politischen Gefahr durch die Sowjetunion. In der BRD wiederum bediente er das *selective* Erinnern im Umgang mit der Schuldfrage, und der fremde Blick auf die historischen Ereignisse erlaubte gar ansatzweise wieder patriotische Gefühle an eine deutsche Heldenfigur zu binden, was man sich in den eigenen Filmen noch nicht zu evozieren traute.

Den dominanten Stellenwert, den der ‹Good German› nach 1955 in der transnationalen Kriegsfilmwelle hatte, sowie sein finanzielles Potenzial demonstriert eine Reihe weiterer Filmproduktionen: Kurz nach *THE SEA CHASE* und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* erschienen die amerikanischen Produktionen *THE YOUNG LIONS* (Edward Dmytryk, USA 1958) und *THE ENEMY BELOW* (Dick Powell, USA 1957).²⁶² Während in ersterer ein blondierter Marlon Brando als deutscher Wehrmachtssoldat zu sehen ist, kopiert Powells Film die Erfolgsaspekte der vorherigen Seekriegsfilme und bedient mit Curd Jürgens als U-Boot-Kapitän von Stolberg gezielt den bundesdeutschen Markt. Sein Gegenspieler wird von Robert Mitchum gespielt, der als Kapitän Murrell mitunter an John Wayne erinnert. Wie in Powell und Pressburgers Film liefern sie sich als faire Gegner einen von taktischen Schachzügen geprägten Kampf. Am Ende rettet Murrell seinen deutschen Kontrahenten mit einem Seil vom untergehenden U-Boot, und die finale Szene zeigt die beiden im freundschaftlichen Austausch (Abb. 80–81). Interessanterweise macht sich bei Jürgens Figur im Ansatz bereits eine Kriegsmüdigkeit bemerkbar und damit eine resignative Haltung gegenüber dem Krieg, wie sie in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre in angloamerikanischen und bundesdeutschen Filmen vermehrt auf-

260 Vgl. Ebbrecht 2011, 247.

261 Vor allem der Protagonist in *CANARIS* weist ähnliche menschliche Qualitäten wie Langsdorff auf. Er wird aber stärker als verletzte und am Ende machtlose Person dargestellt; zudem kämpft er nicht an vorderster Front, sondern in den Büros des Geheimdienstes.

262 Eine genauere Analyse von *THE YOUNG LIONS* findet sich in der Einleitung.



80–81 Die letzten Einstellungen von *THE ENEMY BELOW* zeigen die beiden Kontrahenten versöhnt beieinander.

taucht. In Großbritannien war der schon erwähnte *THE ONE THAT GOT AWAY*, der beinahe zeitgleich mit *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* erschien, ein weiteres äußerst erfolgreiches Beispiel; er landete in beiden Ländern auf den vordersten Plätzen der Jahresbestenliste. Mit dem jungen deutschen Schauspieler Hardy Krüger setzt der Ausbruchsfilm allein auf Spannung und klammert die NS-Vergangenheit gänzlich aus.

Nach 1955 hatte der ‚Good German‘ seine Zugkraft beim Publikum bewiesen und sich dadurch als konventionelles Figurenstereotyp im Kriegsfilmgenre festgesetzt. Dieser neue Status und die rasche Entwicklung seit Beginn der 1950er-Jahre wird evident, wenn man den Blick auf ein Projekt richtet, das im ersten Anlauf scheiterte: Der Film *DES TEUFELS GENERAL* nach Zuckmayers bekanntem Theaterstück bedeutete für den Regisseur Helmut Käutner 1955 einen der größten Erfolge der Nachkriegszeit und für Curd Jürgens den endgültigen Durchbruch. Der Film stand in der BRD am Anfang der Kriegsfilmwelle, und sein Hauptdarsteller erhielt in der Folge Aufträge bei internationalen Großproduktionen. Als 1953 die Planungen für den Film begannen, zeigte mit George Stevens ein bekannter Hollywoodregisseur starkes Interesse an der Geschichte des deutschen Generals.²⁶³ Wohl auch wegen des Erfolgs von *THE DESERT FOX* schritten die Vorbereitungen anfangs schnell voran. Ivan Moffat arbeitete an einem Drehbuchentwurf, Stevens plante ein Treffen mit Zuckmayer in London, und Clark Gable sollte die Hauptrolle spielen.²⁶⁴ Zu diesem Zeit-

²⁶³ Neben Stevens wollte angeblich auch Billy Wilder Zuckmayers Theaterstück verfilmen (vgl. Moffat 1953, 1).

²⁶⁴ Vgl. Moffat (o. J.), o. S.; Sutro 1953, o. S.; Weckel 2008, 130.

punkt gab es aber noch Bedenken betreffend der Tauglichkeit des Projektes für den amerikanischen Markt, und obwohl sich der Regisseur weiter darum bemühte, machte der Film keine entscheidenden Fortschritte.²⁶⁵ Am Ende übernahm ein bundesdeutsches Filmstudio die Rechte, und Stevens drehte wenige Jahre später mit *THE DIARY OF ANNE FRANK* (USA 1959) einen Film, der mit Anne Franks Schicksal konträr zu den Geschichten über die ‹Good Germans› steht. Das Beispiel demonstriert erneut, dass die Hollywoodstudios früh aufwendige Kriegsfilmprojekte mit deutschen Protagonisten planten, es zeugt jedoch auch von der Vorsicht gegenüber dem heiklen Thema, die sie erst dank weiterer Erfolge sowie dem veränderten politischen Klima ablegten.

Mit dem Aufkommen der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle zeigten sich die transnationalen Dynamiken zudem vermehrt in der BRD; es gab sogar Bemühungen, mit den eigenen Produktionen auf dem angloamerikanischen Markt ein Publikum zu finden (ich komme darauf zurück). Kurz nach *THE SEA CHASE* und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* kam mit *HAIE UND KLEINE FISCHE* (Frank Wisbar, BRD 1957) der erste westdeutsche Film über den Seekrieg heraus.²⁶⁶ Anstatt auf einen erfahrenen Kapitän als Protagonisten setzt die Verfilmung von Wolfgang Ott's Roman auf zwei junge Hauptfiguren, die in ihrem Auftreten ansatzweise an die Halbstarke und deren Vorbilder James Dean oder Marlon Brando erinnern. Am Ende passen sie aber wieder ins bekannte Bild der wehrlosen Opfer, wie es die meisten bundesdeutschen Kriegsfilmprojekte der damaligen Zeit zeichnen.²⁶⁷ *U 47 – KAPITÄNLEUTNANT PRIEN* (Harald Reinl, BRD 1958) erschien nur ein Jahr später, ein Film, der sich mit seinem Protagonisten stärker an die Vorbilder aus den angloamerikanischen Seekriegsfilmprojekten anlehnte. Und *DER STERN VON AFRIKA* (Alfred Weidenmann, BRD 1957) präsentiert in seinen aufregenden Fliegersequenzen einen draufgängerischen deutschen Helden, der es mit den Protagonisten aus den britischen und US-amerikanischen Kriegsfilmprojekten aufnehmen könnte.

Während sich auf der Handlungs- und Figurenebene gegen Ende der 1950er-Jahre in den bundesdeutschen Genreproduktionen zunehmend Überschneidungen mit den britischen und amerikanischen Filmprojekten offen-

265 Vgl. Stevens 1953, o. S.

266 Der Film landete hinter *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* auf Platz 8 der Jahresbestenliste (vgl. Garnarz 1993, 202).

267 Wisbar, der während des Krieges nach Hollywood emigrierte und in den 1950er-Jahren zurückkehrte, entschärft in seinem Film viele kritische Passagen der Vorlage, ebenso wenig findet die drastische Schilderung der Schlachten eine Entsprechung im Film. Ott's gleichnamiger Antikriegsroman beschreibt dagegen in quälenden Details den brutalen Alltag in einem U-Boot und spricht explizit die NS-Verbrechen an (vgl. etwa Ott 1989, 251 ff. u. 468 ff.).

barten, gab es in der Ästhetik deutliche Unterschiede. Im Gegensatz zu den aufwendigen angloamerikanischen Kriegsfilmern, die oftmals mit neuester Farbtechnologie und Breitbildformat auftrumpften, blieben die bundesdeutschen Filme schwarz-weiß. Spektakuläre Farbaufnahmen waren in den 1950er-Jahren vornehmlich Heimatfilmen oder Komödien vorbehalten. Die Kriegsfilme erinnerten mit ihrer zurückhaltenden Ästhetik an den dokumentarischen Charakter der Wochenschauen (die während des Krieges den Zivilisten an der Heimatfront die einzigen Bilder von den Schlachtfeldern lieferten) und unterstrichen den meist ernsthaften Ton in der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Aus finanziellen Gründen und um die Authentizität des Gezeigten zu betonen, verwendeten die Filme wiederholt Archivmaterial. Man verzichtete auf die zusätzliche Betonung des Spektakels durch die filmtechnischen Neuerungen und ermöglichte den angloamerikanischen Produktionen dadurch ein Alleinstellungsmerkmal. Den Krieg als aufregendes und buntes Abenteuer zu inszenieren, war ausländischen Filmen vorbehalten, wodurch diese für das einheimische Publikum eindeutig als fremder Blick auf die jüngste Vergangenheit gekennzeichnet waren.

Auch bei der Distribution gab es Grenzen beim transnationalen Austausch. In Anbetracht der erfolgreichen Produktionen aus dem Ausland und da die eigene Kriegsfilmwelle immer mehr Fahrt aufnahm, versuchten die bundesdeutschen Filmstudios, ihre Genreproduktionen zusätzlich in Großbritannien und den USA zu vertreiben. Doch während die BRD ein offener und wachsender Markt war und deshalb dankbares Ziel für die angloamerikanischen Filme,²⁶⁸ gestaltete sich der umgekehrte Weg schwieriger. Zahlreiche bundesdeutsche Kriegsfilme starteten kurze Zeit nach der Premiere in Österreich, Frankreich oder Italien; in den USA und Großbritannien kamen die meisten Titel aber gar nicht erst in die Kinos oder dann nur Jahre später und in kleinster Kopienzahl.²⁶⁹ Die großen Hollywoodstudios hatten kaum ein Interesse daran, dass ausländische Filme mit ihren eigenen Produktionen konkurrierten, und versuchten nur vordergründig, ihnen den Zugang zum amerikanischen Markt zu erleichtern.²⁷⁰ Welchen Schwierigkeiten die bundesdeutschen Filme insbesondere in Bezug auf den *Production Code* in den USA begegneten, zeigt anschaulich Paul Mays 08/15, der 1954/55 auf Platz 1 der bundesdeutschen Jahresbestenliste stand: Aufgrund des überwältigenden Erfolgs empfahl die *Motion Picture Export Association* den Film für einen amerikanischen Kinostart, ohne jedoch selbst

268 Vgl. meine Einleitung.

269 Vgl. Merziger 2013, 801.

270 Vgl. Segrave 1997, 146.

aktiv zu werden.²⁷¹ In der Folge übernahm die *Times Film Corporation* den Vertrieb für die USA.²⁷² Um ein möglichst breites Publikum zu erreichen und 08/15 auch in den großen Kinosälen spielen zu können, synchronisierte der Verleiher den Film, was damals für deutsche Produktionen ein unüblicher Schritt war und in der BRD sehr wohl wahrgenommen wurde.²⁷³ Nach einer ersten Sichtung verweigerte Geoffrey M. Shurlock vom *Production Code* aber die Freigabe für den Film, weshalb 08/15 nur in den kleinen Arthouse-Kinos starten durfte. Dementsprechend erwartete man deutlich geringere Einnahmen als geplant.²⁷⁴ Für das Siegel der Behörde verlangte Shurlock eine Reihe signifikanter Schnitte, die vor allem die Darstellung des Kasernenlebens betrafen. Dies wiederum passte William Shelton von *Times Film Corporation* nicht, der dadurch den Erfolg des Films in Gefahr sah. In einem offenen Brief an Shurlock, der zu großen Teilen auch im Branchenmagazin *Variety* abgedruckt wurde, machte er den Film zum Politikum.²⁷⁵ Shelton führte ähnliche Argumente ins Feld wie damals *20th Century Fox* für den bundesdeutschen Vertrieb von *THE DESERT FOX*. Die Adaption von Kirsts Roman sei ein mutiges Zeitzeugnis, dass schonungslos die damaligen Zustände in Deutschland aufzeige. Gleichzeitig erwähnte er offen die finanziellen Überlegungen und reflektierte über das Signal, das man mit einer solchen Entscheidung nach Europa aussenden würde:

Not to show «08/15» in its present form would be a disservice to the public [...]. While we make our appeal on moral grounds, the vital over-all

271 Vgl. Gronich 1954, o. S. Kurz darauf wurde der Film auch in den US-Medien diskutiert. Wie bereits Chris Marker machte die *Newsweek* den Vergleich zu *FROM HERE TO ETERNITY*, sah aber nur oberflächliche Parallelen. Das Magazin kritisierte den Film ansonsten scharf für seinen ungenügenden Umgang mit der Schuldfrage: «The film's chief impact lies in a fascinating and ultimately terrifying series of unrelated tableaux that castigate the German noncommissioned officer and his vulgar contempt for human values. [...]. Although screen writer Ernst von Salomon and author Hellmut Kirst [...] depict at least one level of the German army as debauched and despicable, the movie carefully avoids any similar reflection either on the simple soldier or on the Prussian officers' clique that caused all the trouble in the first place» ([o. A.] 1955f, o. S.).

272 *Times Film Corporation* hatte sich auf den Vertrieb (mitunter skandalträchtiger) ausländischer Filme in den USA spezialisiert und geriet dabei wiederholt mit dem *Production Code* in Konflikt. Zweimal (1957 und 1961) reichte die Firma sogar Klage beim *Supreme Court* ein. Beide Male scheiterte sie mit ihrer Klage auf Meinungsfreiheit, doch nur wenige Jahre später revidierte das Gericht sein Urteil zugunsten der Filmstudios und der freien Meinungsäußerung.

273 Vgl. [o. A.] 1957c, o. S. Das *Film-Echo* berichtete in Zusammenhang mit 08/15 vom aufkommenden Trend, deutsche Filme für den amerikanischen Markt zu synchronisieren, und erwähnte etwa den Erfolg der synchronisierten Fassung von *DES TEUFELS GENERAL* (vgl. von Mauchenheim 1958, 1197).

274 Vgl. ebd.

275 Vgl. Shelton 1957a, o. S.

economic factor must not be overlooked. The German market has been a major source of revenue for the Hollywood picture makers. Many Hollywood pictures, containing scenes of murder and excessive brutality, are regarded with disfavor by some groups abroad, but these films nonetheless play the theatres in Germany and other European countries because it is the accepted practice to permit complete freedom of the screen. Moreover, such a change in your policy would have favorable and far-reaching effect abroad, where film makers feel they are being discriminated against the United States market; that important playing time is denied them because Production Code restrictions impose what they consider to be «artificial» barriers.²⁷⁶

Der Brief hatte zur Folge, dass sich die beiden Parteien bei den kritischen Stellen im Film überraschend schnell einigen konnten. Auf Wunsch Shurlocks und der MPAA veröffentlichte *Times Film Corporation* darauf eine öffentliche Stellungnahme, um die gute Zusammenarbeit zu betonen.²⁷⁷ Die starke Gegenwehr und die Tatsache, dass der Film 1957 – knapp drei Jahre nach seiner bundesdeutschen Premiere – noch zum Politikum werden konnte, offenbart das ungleiche Machtgefüge und damit die Grenzen des transnationalen Austauschs.²⁷⁸

Die Kriegsfilmwelle und mit ihr die Figur des «Good German» befanden sich ab Mitte der 1950er-Jahre in den USA, Großbritannien und in der BRD auf ihrem Höhepunkt. Wie *THE SEA CHASE*, *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und nachfolgende bundesdeutsche Genreproduktionen zeigen, gab es auf thematischer und ästhetischer Ebene zahlreiche Überschneidungen und Wechselwirkungen, die sich jedoch in spezifischen nationalen Ausformungen niederschlugen. Beide Filme stehen für das politische Klima während einer Zeit, als sich der Kalte Krieg immer stärker zuspitzte und die BRD international mehr Einfluss ausüben konnte. Bei der Zirkulation der Filme existierten aber weiterhin ungleiche Verhältnisse. Während die BRD ein offener Markt blieb und mit angloamerikanischen Produktionen überschwemmt wurde, konnte sich Großbritannien besser gegen den Import ausländischer Produktionen wehren und Hollywood blieb die dominie-

276 Ebd.

277 Die Erklärung war explizit auch an die BRD gerichtet. Am Ende schrieb Shelton hoffungsvoll: «I believe the new decision on '08/15' has brought about two great benefits: an enlarged American market for foreign films, and an infinitely more amicable relationship between European movie makers and the American industry» (Shelton 1957b, o. S.).

278 In Großbritannien begegneten die bundesdeutschen Filme ähnlichen Schwierigkeiten. Hier bemühten sich die Filmstudios in Zusammenarbeit mit dem westdeutschen Wirtschaftsministerium um eine höhere Einfuhrquote (vgl. Knight 1959, o. S.).

rende Macht.²⁷⁹ Der Kinostart von *08/15* in den USA verweist zwar auf die sich im Aufschwung befindende bundesdeutsche Filmindustrie, es blieb aber bei kleinen Einzelerfolgen, und nur selten, wie etwa im Fall von Bernhard Wickis *DIE BRÜCKE* (BRD 1960), sorgte ein Kriegsfilm aus der BRD für größeres Aufsehen in den USA oder Großbritannien. Indirekt lässt sich an den filmwirtschaftlichen Kräfteverhältnissen veranschaulichen, dass die BRD im internationalen Kontext zwar an Statur gewann, gegenüber den ehemaligen Besatzungsmächten aber weiterhin zurückstecken musste.

Auch weil sich die politischen Machtstrukturen verschoben und der Kinomarkt in der BRD als einziger weiterwuchs, zielten die USA und Großbritannien Ende der 1950er-Jahre umso stärker auf das bundesdeutsche Kinopublikum. Nach 1957 hatte die Kriegsfilmwelle ihren Höhepunkt langsam überschritten. Dennoch gab es weiterhin eine Masse an Genreproduktionen, und die angloamerikanischen Filmstudios versuchten nach wie vor, mit dem ‹Good German› auch in der BRD zu reüssieren. Neben finanziellen Überlegungen blieb das Figurenstereotyp ein politisches Kalkül. Dieser Behauptung möchte ich im nächsten Kapitel nachgehen, in dem ich mich mit den Filmen *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) und *ICE COLD IN ALEX* (J. Lee Thompson, GB 1958) beschäftige. Beide Filme feierten ihre Weltpremiere an den 8. Internationalen Filmfestspielen Berlin, die damals deutlicher noch als heute einen politischen Anstrich hatten. Der unterschiedliche Erfolg der beiden Filme verweist auf die mitunter ambivalenten Dynamiken im transnationalen Austausch jener Zeit und läutet das Ende der Hochphase des ‹Good German› ein.

279 Bereits kurz nach dem Krieg beklagte sich der Präsident der MPAA, Eric Johnston, über den harten Kurs, den Großbritannien gegen den Import von amerikanischen Filmen fuhr; bis in die 1960er-Jahre konnte Großbritannien eine Einfuhrquote von 30 Prozent aufrechterhalten, auch wenn diese regelmäßig überschritten wurde (vgl. Segrave 1997, 145 u. 210).

3 Zwischen Schutt und Sand

Der ‹Good German› an den 8. Internationalen Filmfestspielen Berlin¹

They couldn't allow a refugee to give any kind of an interpretation of what life was like in Germany during the war. In Germany then, in the late fifties, everyone was full of self-pity.²

Während des Höhepunkts der transnationalen Kriegsfilmwelle Mitte der 1950er-Jahre (vgl. Kap. 2) mussten sich die angloamerikanischen Genreproduktionen mit ihren ‹Good Germans› auf dem bundesdeutschen Markt bald auch gegen einheimische Filme behaupten. Erfolgreiche Kriegsromane von deutschen Autoren, die die NS-Vergangenheit und das Kriegsgeschehen aus eigener Perspektive darstellten, hatten den westdeutschen Genreproduktionen den Weg geebnet. Schnell setzten sich deshalb die Kriegsfilme im eigenen Land durch und traten mit ihren positiven deutschen Protagonisten fortan nicht nur in Konkurrenz zu den internationalen Kriegsfilmen, sondern auch zu den populären Heimatfilmen. Schon 1954/1955 war der erste Teil der Trilogie *08/15* (Paul May, BRD 1954–55), die auf dem bekannten Kriegsroman von Hans Hellmut Kirst basiert, der erfolgreichste Film in der BRD vor Alfons Stummers Heimatfilm *DER FÖRSTER VOM SILBERWALD* (BRD 1954). Auf dem vierten Rang landete *CANARIS* (Alfred Weidenmann, BRD 1954), eine Biografie des titelgebenden Leiters des militärischen Geheimdienstes der Wehrmacht.³

Wie ich in Kapitel 2 ausgeführt habe, reagierte die amerikanische und britische Filmindustrie auf die neue Konkurrenzsituation mit aufwendigen Prestigeproduktionen, oft in Farbe und Breitbildformat. Strategisch besonders auch auf den bundesdeutschen Markt ausgerichtet waren in *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1956) die ‹Good Germans› als

- 1 Das Kapitel basiert zu Teilen auf meinem Aufsatz ‹Gescheiterte Annäherung. Der amerikanische Kriegsfilm *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) und seine bundesdeutsche Rezeption», in *Montage AV* 28/1, 2019, 87 ff.
- 2 Douglas Sirk über die Reaktionen auf seinen Film *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* in der BRD (Sirk zit. in Halliday 1997, 145).
- 3 Vgl. Garncarz 1993, 201. Auf dem dritten Platz landete *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN* (Ernst Marischka, A 1954).

ebenso heldenhafte wie tragische Protagonisten auf hoher See zu sehen, durch spektakuläre filmische Schauwerte verherrlicht. So präsentierten z. B. Powell und Pressburger in der Gestalt des deutschen Kapitäns Hans Langsdorff (Peter Finch), der preußische Strenge mit den Qualitäten eines britischen Gentlemans vereint, gar eine positivere Hauptfigur als sie in vielen bundesdeutschen Genreproduktionen auftrat. Die demonstrative Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind stieß auf überwiegend positive Resonanz in der westdeutschen Presse, und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* 1957/58 landete auf dem 5. Platz der erfolgreichsten Filme in der BRD.⁴ Auf dem Höhepunkt der transnationalen Kriegsfilmwelle und des Kalten Krieges standen die angloamerikanischen Filme und ihr Erfolg für die Annäherung der USA und Großbritannien an die BRD und für den schnellen Wandel des Kriegsverlierers zum wichtigen politischen und wirtschaftlichen Partner in Europa.

Vor diesem Hintergrund richte ich nun den Fokus auf die letzte Phase der transnationalen Kriegsfilmwelle Ende der 1950er-Jahre. Politisch und gesellschaftlich war die Zeit trotz der Zuspitzung des Ost-West-Konflikts auch von Kontinuität geprägt. Im September 1957 wurde Konrad Adenauer mit überwältigendem Erfolg wiedergewählt.⁵ Sein populärer Wahlspruch «Keine Experimente» passte perfekt zur Stimmung im Land.⁶ Das «Wirtschaftswunder» hatte zu einem sich rasant ausbreitenden Wohlstand geführt, und der Großteil der Bevölkerung war mit der aktuellen Entwicklung ausgesprochen zufrieden. Mit einer vielversprechenden Zukunft vor Augen gab es in der BRD weiterhin keine starken Bestrebungen, die Untersuchungen zu den Kriegs- und NS-Verbrechen konsequent voranzutreiben. Es dominierten ungebrochen die «Schlussstrichmentalität» und der Wunsch, die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs hinter sich zu lassen.⁷ Als Teil der Annäherungsbemühungen und um eine geeinte Front gegen den

4 Mit *DER ARZT VON STALINGRAD* (Géza von Radványi, BRD 1958) war im gleichen Jahr nur eine bundesdeutsche Produktion über den Zweiten Weltkrieg erfolgreicher (vgl. Garncarz 1993, 202).

5 Die CDU und ihre bayrische Schwesterpartei CSU gewannen mit 50,2 Prozent der Stimmen die absolute Mehrheit (vgl. Kershaw 2019, 60). Bis heute ist dies keiner Partei bei einer Bundestagswahl mehr gelungen.

6 Vgl. ebd.

7 Erst ganz am Ende der 1950er-Jahre wurde die Vergangenheitsbewältigung wieder stärker ein Thema im öffentlichen Diskurs und auch im Film, etwa mit Wolfgang Staudtes Komödie *ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT* (BRD 1959), in der es um einen ehemaligen NS-Richter geht. Zu Beginn der 1960er-Jahre nahmen die Bestrebungen, die Verbrechen aufzuklären, zu (vgl. Frei 2009, 22). Die spektakuläre Verhaftung Adolf Eichmanns sorgte 1961 für ein großes Medienecho, und im «Dezember 1963 begann in Frankfurt der von Fritz Bauer vorbereitete Auschwitz-Prozess» (Herbert 2014, 772). Diese Gerichtsverfahren rückten den Holocaust und seine schrecklichen Dimensionen zunehmend ins Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung (vgl. Kershaw 2019, 190). Im

Osten zu bilden, vernachlässigten selbst die ehemaligen westlichen Besatzungsmächte die juristische Aufarbeitung der NS- und Kriegsverbrechen und übten immer weniger Druck auf die BRD aus. Stattdessen war nun die drohende Eskalation des Kalten Kriegs das bestimmende Thema in der internationalen Politik. Sie machte die BRD als junges *NATO*-Mitglied zum wichtigsten Verbündeten für die USA und Großbritannien.

Der erste Sekretär der KPdSU, Nikita Chruschtschow, leitete zwar Mitte der 1950er-Jahre die ‚Tauwetter-Periode‘ ein und suchte den Dialog mit dem Westen, seine Amtszeit (1953–1964) war aber von einem ständigen Wettrüsten geprägt, das die Angst vor einer kriegerischen Eskalation und dem Einsatz von Atomwaffen akzentuierte.⁸ 1957 weitete der Start des Satelliten Sputnik 1 den Konflikt aufs Weltall aus. Die Sowjetunion besaß zudem neu Interkontinentalraketen, die bis in die USA reichten: «Damit hatte sich das globale Kraftverhältnis verändert. Aus dem strategischen Vorteil der Amerikaner war jenes ‚Gleichgewicht des Schreckens‘ geworden, das die Weltpolitik fortan für mehr als dreißig Jahre prägen sollte.»⁹

Vorläufig hatte der Kalte Krieg Ende der 1950er-Jahre einen dramatischen Höhepunkt erreicht, und die BRD profitierte dank des wirtschaftlichen Aufschwungs und der politischen Weltlage von einer neuen Stabilität und Unabhängigkeit. In dieser Zeit trat die transnationale Kriegsfilmwelle in ihre letzte Phase, in der der westdeutsche Markt umkämpfter war denn je.¹⁰ Aufgrund der Publikumserfolge der jüngeren Zeit gab es eine Masse an Genreproduktionen, die in der BRD zu einer immer unübersichtlicheren Konkurrenzsituation und langsam auch zu einer Übersättigung des Marktes führte.¹¹ Ein entscheidender Faktor war, dass die angloamerikanischen Filmstudios noch gezielter als zuvor versuchten, mit ihren Kriegsfil-

letzten Kapitel beleuchte ich kurz diese historische Phase, die über meinen Untersuchungszeitraum hinausweist.

- 8 Nach Stalins Tod 1953 wurde Nikita Chruschtschow schrittweise zur mächtigsten Person der kommunistischen Partei und schwor dem Stalinismus ab (vgl. Judt 2010, 309 ff.). Während der Tauwetter-Periode gab es u. a. größere Freiheiten im kulturellen Bereich, und es kam zur Freilassung zahlreicher Gefangener aus dem Gulag (vgl. Kershaw 2019, 91 ff.).
- 9 Herbert 2014, 748. Anfang der 1960er-Jahre erreichte der Konflikt mit dem Bau der Berliner Mauer und der Kubakrise eine neue Eskalationsstufe.
- 10 Zu Beginn der 1960er-Jahre wurden die Publikumserfolge in den USA, Großbritannien und der BRD rarer. Das Stereotyp des ‚Good German‘ tauchte in den angloamerikanischen Produktionen nur noch vereinzelt und meist in Nebenrollen auf. Insbesondere in den USA dominierte wieder das Stereotyp des ‚Evil Nazi‘; in der Konsequenz und angesichts der internationalen Konflikte richtete sich der Fokus auf die eigenen Heldenfiguren und patriotische Botschaften.
- 11 In Kapitel 2 bin ich auf die polemische Rede «Der Heldentod füllt immer noch die Kinokassen» des deutschen Regisseurs Wolfgang Staudte eingegangen, der zu Beginn der 1960er-Jahre die Masse an Kriegsfilmen in der BRD scharf kritisierte (vgl. Staudte 1964).

men das westdeutsche Kinopublikum zu bedienen. Da in der Heimat das Fernsehen rasant an Popularität zulegte und die Kinoeinnahmen weiter sanken, wurde das Geschäft in der BRD für sie überlebenswichtig.

Zwei Filme aus dem Jahr 1958 zeigen besonders deutlich, dass die bundesdeutsche Kinolandschaft zum Abschluss der transnationalen Kriegsfilmwelle nochmals an Bedeutung gewann: Die kostspieligen Prestigeproduktionen *ICE COLD IN ALEX* (J. Lee Thompson, GB 1958) und *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) feierten beide ihre Premiere an den 8. Internationalen Filmfestspielen in Berlin und betonten so die Wichtigkeit des westdeutschen Markts. An den Filmen lässt sich ein erneuter Wandel des Stereotyps des ‚Good German‘ im transnationalen Kontext ablesen. Porträtierten zuvor die angloamerikanischen Kriegsfilme zumeist bekannte deutsche Persönlichkeiten des Zweiten Weltkriegs, war nun in beiden Filmen die deutsche Hauptfigur ein einfacher Soldat, wie er schon im deutschen Großfolg *08/15* von 1954/55 im Zentrum stand.¹² Gleichzeitig verstärkt sich die in Kapitel 2 herausgearbeitete Tendenz einer unterschiedlichen Thematisierung der NS-Vergangenheit in amerikanischen respektive britischen Produktionen. Dies führte auch dazu, dass der Erfolg beim bundesdeutschen Publikum ungleich ausfiel.

Thompsons Film erzählt von einer Flucht durch die afrikanische Wüste und hebt – ähnlich wie Powell und Pressburger in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* – den Abenteuercharakter der Geschichte hervor. So klammert *ICE COLD IN ALEX* die NS-Vergangenheit beinahe komplett aus und konzentriert sich auf eine spannungsgeladene Handlung, in der die deutsche Hauptfigur mit den britischen Soldat:innen zusammenarbeiten muss, und das Ende propagiert schließlich die Versöhnung. Demgegenüber stützt sich der Emigrant Douglas Sirk auf eine Vorlage des ebenfalls emigrierten und in der BRD kontrovers diskutierten Autors Erich Maria Remarque, um eine melodramatische Geschichte über eine unmögliche Liebe zu inszenieren, die auch die Frage nach der Kriegsschuld jedes Einzelnen aufwirft. Damit wagt sich *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* an die in der BRD verdrängte Thematik der individuellen Verantwortung und stellt in ungeohnter Deutlichkeit die Kriegsverbrechen an der Ostfront dar. Während Thompsons Film von der bundesdeutschen Presse wohlwollende Kritiken erhielt, waren Sirk und die Produktionsfirma *Universal* bereits bei den Dreharbeiten in Berlin hämischer Kritik ausgesetzt und erlitten mit ihrem Film an der Berlinale Schiffbruch. Im divergierenden Erfolg der beiden Produktionen offenbart sich klarer noch als zuvor das Spannungsfeld, in

12 In diesem Zusammenhang ist auch nochmals Edward Dmytryk's *THE YOUNG LIONS* (USA 1958) zu erwähnen, in dem Marlon Brando den einfachen Soldaten Christian Diestl spielt. In der Einleitung bin ich auf den Film ausführlich eingegangen.

dem die angloamerikanischen Genreproduktionen mit ihren ›Good Germans‹ im Kalten Krieg navigierten. Das Echo, das sie auslösten, macht ambivalente Faktoren augenfällig, die auf die schwierige Annäherung der ehemaligen Besatzungsmächte an den neuen NATO-Partner verweisen.

Die politische und gesellschaftliche Dimension im bundesdeutschen Rezeptionskontext verdichtet sich bei den genannten Beispielen in besonderem Maße, da der Uraufführungsort für zusätzliche Brisanz und Aufmerksamkeit sorgte: Sieben Jahre zuvor initiierten die USA die Berlinale als Propagandainstrument des Westens gegen den Osten. Das Festival wurde nicht allein als filmkultureller Anlass verstanden, sondern als politische Veranstaltung.¹³ Aus diesem Grund gerieten Wettbewerbsfilme, die kontroverse Themen wie die NS-Vergangenheit verhandelten, in der öffentlichen Wahrnehmung und in der Berichterstattung der Presse speziell in den Fokus. Mit Blick auf die Berlinale gewinnen Deborah Shaws Kategorien der «transnational modes of production, distribution and exhibition» sowie der «transnational viewing practices» für meine Studie verstärkte Relevanz.¹⁴ Neben den filmimmanenten Aspekten, die meine Analyse des Stereotyps des ›Good German‹ vertieft, lege ich hier also den Schwerpunkt auf die Distribution und Rezeption der Filme im bundesdeutschen Kontext und damit einhergehend auf den langsamen Niedergang der Kriegsfilmwelle und des ›Good German‹. Um diesen transnationalen Rahmen konkret fassen zu können, widme ich mich zuerst den 8. Internationalen Filmfestspielen Berlin von 1958 als einem (film-)politischen Schauplatz. Vor diesem Hintergrund ist sodann die Premiere der beiden Filme zu betrachten und der Frage nachzugehen, wie sie über ihre deutschen Protagonisten – mit unterschiedlichem Erfolg bei Publikum und Presse – eine bestimmte Perspektive auf den Zweiten Weltkrieg entwerfen.

«Schaufenster der freien Welt»¹⁵

Noch in den Trümmern Berlins fand 1951 die erste Berlinale statt, die vom Publizisten Manfred Barthel, dem Juristen und Filmhistoriker Alfred Bauer, dem US-Filmoffizier Oscar Marlay und seinem britischen Kollegen George Turner gegründet wurde.¹⁶ Die Initiative ging von der US-Armee

13 Interessanterweise hat das Festival bis heute den Ruf, von den drei großen Filmfestivals (Cannes, Venedig und Berlin) das politischste zu sein.

14 Shaw 2013, 52 ff.; vgl. dazu meine Ausführungen in der Einleitung.

15 Fischer 2020, o. S.

16 Vgl. [o. A.] o. J.b, III; [o. A.] o. J.c, o. S. Alfred Bauer leitete bis 1976 die Berlinale. Erst 2020 kam ans Licht, dass Bauer während der NS-Zeit eine führende Rolle in der Film-

aus, womit die Ambitionen klar waren. Das Festival sollte im Sinne der ‹public diplomacy› als wirksames Schaufenster politischer Botschaften dienen.¹⁷ Dies entsprach auch den Interessen der bundesdeutschen Behörden, die ihre eigene Stärke propagieren und Berlin als kulturelles Zentrum der BRD fördern wollten. Die Filmhistorikerin Heide Fehrenbach beschreibt den Zweck der Berlinale wie folgt:

Following the lead of American cultural officers, Bonn officials sculpted the Berlin festival as a cultural accompaniment to their pro-Western, anticommunist politics. Berlin became an important symbol of West Germany's democratic renewal. The festival was conceived as a way to revive the former capital's interwar reputation as an important European cultural center; and ultimately American and West German officials expected the image of a revitalized Berlin to serve as a proof of Western economic superiority and cultural dynamism.¹⁸

Als im Kern transnationale Veranstaltung konnte die Berlinale von Beginn an effizient und publikumswirksam die politischen Botschaften der westlichen Partner verbreiten.¹⁹ Es ging nicht darum, explizite Propagandafilme zu zeigen. Vielmehr sollten die westlichen Demokratien ihre besten Produktionen präsentieren, die als ‹goodwill ambassador› fungierten.²⁰ Um das Festival attraktiv zu machen, trumpfte man mit viel Glamour auf. Schon die erste Berlinale durfte mit Joan Fontaine einen Hollywoodstar begrüßen, der zur Eröffnung Alfred Hitchcocks *REBECCA* (USA 1940) mitbrachte.²¹ Bis 1954

industrie innehatte: ‹Die im September 2020 veröffentlichte Vorstudie des IfZ [*Institut für Zeitgeschichte*, Anm. d. A.] belegte, dass Alfred Bauer während seines Entnazifizierungsverfahrens von 1945–47 durch bewusste Falschaussagen, Halbwahrheiten und Behauptungen die Bedeutsamkeit seiner Rolle während der Nazizeit verschleierte hatte. Die IfZ-Studie kam zu dem Schluss, dass Bauer nicht wie von ihm behauptet ein Gegner des NS-Regimes gewesen war, sondern dass er durch seine Rolle im NS-Filmwesen zur Stabilisierung und Legitimierung der NS-Herrschaft beitrug› ([o. A.] 2022, o. S.). Die neuen Erkenntnisse zu Bauers Biografie demonstrieren, wie weit verbreitet es war, dass ehemalige NS-Funktionäre nach dem Krieg wichtige Posten besetzten und dass dies auch in der bundesdeutschen Filmindustrie der Fall war.

17 Vgl. Nye 2008, 94 ff.; vgl. meine Einleitung.

18 Fehrenbach 1995, 234.

19 Die Ausrichtung des Festivals und die starke Einflussnahme der amerikanischen Regierung sorgten in der BRD allerdings auch für Ablehnung. So weigerte sich die deutsche Filmindustrie, an der ersten Berlinale teilzunehmen, aus Protest gegen die US-Filmpolitik und Dominanz der Hollywoodfilme in Westdeutschland (vgl. ebd., 246).

20 Ebd., 238.

21 Die Wahl des Filmes hatte bereits einen politischen Unterton. Hitchcocks Osgargewinner entstand zur Kriegszeit und wurde nun erstmals in Deutschland gezeigt. Außerdem gehörte Hitchcock zu einer Reihe von Regisseuren, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg für das britische Informationsministerium die Gräueltaten in den Konzentrationslagern dokumentierten (vgl. [o. A.] o. J.c, o. S.).

saßen Vertreter der amerikanischen und britischen Regierung im Organisationskomitee und konnten dadurch unkompliziert Filme, die ihre Werte transportierten, im Programm platzieren.²² Gerade wegen ihrer politischen Ausrichtung sicherte sich die Berlinale schnell einen festen Platz neben den stärker kommerziell ausgerichteten Festivals in Venedig und Cannes. Mit der Folge, dass die Internationalen Filmfestspiele 1956 zum Festival der Kategorie «A» aufstiegen: «Das bedeutete eine deutliche Aufwertung des Wettbewerbs und damit auch eine gesteigerte internationale Attraktivität. Die Zahl der Fachbesucher (1100) und Journalisten (500) verdoppelte sich gegenüber dem Vorjahr.»²³

Die offizielle Aufwertung des Festivals und der vorgängige Rückzug der amerikanischen und britischen Vertreter:innen aus dem Organisationskomitee führten nicht dazu, dass der politische Fokus des Festivals verloren ging. Ganz im Gegenteil: Die erhöhte Strahlkraft über die Landesgrenzen hinaus machte die Berlinale für die «public diplomacy» noch interessanter. Außerdem geriet Berlin immer mehr zum Epizentrum des sich zuspitzen- den Kalten Krieges und gewann so an Bedeutung als Bühne der westlichen Werte. Offiziell musste das Festival als *FIAPF*-Mitglied indes politisch neutral sein.²⁴ Daraus ergab sich eine Reduktion der offensichtlichen Westpropaganda; die politische Einflussnahme spielte sich im Hintergrund ab, wobei es auch zu Konflikten mit der künstlerischen Ausrichtung des Festivals kam:

The reduction of overt displays of Cold War propaganda at the festival belied the intense political jockeying that went on behind the scenes during preparations for the event. With federal sponsorship, the festival acquired status as «the official German film festival», and representatives of the Foreign and Interior ministries kept a sharp eye on proceedings, concerned that festival organizers do nothing to compromise West German interests. Bonn officials won permanent seats on the organizing committee, and any decisions regarding invitations to East Bloc countries or screenings of «sensitive» films had to be cleared through the appropriate ministries.²⁵

Wie stark die Berlinale trotz *FIAPF*-Mitgliedschaft eine politische Veranstaltung blieb und unterschiedlichen Interessen der westlichen Mächte diente, wird besonders spürbar an der 8. Ausgabe im Jahr 1958. Schon im

22 Vgl. Fehrenbach 1995, 238.

23 [o. A.] o. J.c, o. S. Bis heute gibt es nur 15 Filmfestivals der Kategorie A. Neben Cannes, Venedig und Berlin gehören etwa Locarno und Karlovy Vary dazu.

24 Bei der Nichtregierungsorganisation *FIAPF* (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*) sind bis heute die einflussreichsten Filmfestivals akkreditiert; von ihr erhalten sie je nach Bedeutung und Wettbewerb die Anerkennung als A-Festival.

25 Fehrenbach 1995, 249.

Vorlauf des Festivals kam es zu Kontroversen. Die Berliner Premiere des Anti-Kriegsfilms *PATHS OF GLORY* (Stanley Kubrick, USA 1957) provozierte im französischen Sektor heftige Proteste. Während einer Vorstellung warfen einige Dutzend französische Kinobesucher:innen gar Stinkbomben, und die Ordnung konnte erst mithilfe der Militärpolizei wiederhergestellt werden.²⁶ Kubricks Film zeigt die Erschießung unschuldiger französischer Soldaten durch die eigene Armee, weshalb Frankreich einen Ansehensverlust in Westdeutschland befürchtete und der Stadtkommandant General Amédée Gèze den Film im eigenen Sektor aus allen Kinos verbannte.²⁷ Darüber hinaus wünschte die französische Regierung ein Verbot in ganz Berlin und drohte mit einem Rückzug ihrer Filme von der nächsten Berlinale.²⁸ In der Folge schaltete sich das amerikanische Außenministerium ein und brachte die Produktionsfirma dazu, den Film «ganz aus Berlin zurückzuziehen, um mögliche politische Spannungen zwischen Frankreich und Amerika zu vermeiden.»²⁹

Parallel zur Aufregung um *PATHS OF GLORY* eskalierte in Verbindung mit dem Festivalprogramm ein Konflikt, der bereits seit längerer Zeit schwelte. Mit dem Aufstieg zum A-Festival 1956 war auch die Verpflichtung verbunden, an alle Nationen eine Einladung auszusprechen, zu denen das Gastgeberland diplomatische Beziehungen unterhielt.³⁰ 1957 erhielt die Sowjetunion indes keine offizielle Anfrage und reagierte mit großer Verstimmung auf die Nichtberücksichtigung.³¹ Im Jahr darauf wuchs der Druck auf die Berlinale weiter, da mit Karlovy Vary das einzige A-Festival im Osten die BRD einlud.³² Außerdem plante die sowjetische Regierung in Leningrad (heute wieder Sankt Petersburg) Filmfestspiele mit einem internationalen Charakter. Um international konkurrenzfähig zu bleiben, musste sich die Berlinale in der öffentlichen Wahrnehmung

26 Vgl. [o. A.] 1958c, o. S. Besonders in Deutschland weckte der Vorfall unguete Erinnerungen: Als *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone, USA 1930) in den deutschen Kinos lief, störten Nationalsozialist:innen die Vorstellungen und warfen Stinkbomben oder ließen Ratten im Kinosaal frei (vgl. Loiperdinger 2004).

27 Ende der 1950er-Jahre war dies eine höchst unübliche Aktion. Mit den Pariser Verträgen wurde der Besatzungsstatus 1955 aufgelöst. Die alliierten Besatzungsmächte agierten in der Folge trotz der weiterhin bestehenden Sonderbefugnisse sehr zurückhaltend.

28 Wie sehr Berlin zur damaligen Zeit das Epizentrum des Kalten Krieges war, zeigt sich auch daran, dass Frankreich sich in der restlichen BRD nicht um ein Vorführverbot des Films bemühte.

29 [o. A.] 1958d, o. S.

30 Die Einladungen wurden jeweils von den offiziellen Behörden des Gastgeberlandes ausgesprochen, was nochmals den politischen Charakter der Festivals unterstrich.

31 Vgl. [Kr.] 1958, o. S.

32 Für *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* (BRD 1957) erhielt Robert Siodmak dort gar den Preis für die beste Regie.

von ihrem Status als «Schaufenster des Westens» verabschieden. Die Filmkritikerin Karena Niehoff schrieb dazu:

Die ausländischen Besucher [...] fingen bereits an, Berlins Festival murrend als einen ›Torso‹ zu betrachten. Denn der nervöse Wagemut der ›trotzigen Frontstadt‹ ist nun – zum Glück – nicht mehr die wichtigste Attraktion Berlins. Man erwartet mittlerweile mehr als Trotz und Trutz Vitalität und Biegsamkeit, Weltoffenheit von Berlin. [...] Mag vielleicht auch manch einer grollend drauf pochen, dass die Festspiele in Berlin, als sie 1951 zum ersten Mal stattfanden, sich von den anderen bewusst als eine politische Demonstration des westlichen Kulturlebens für die Sowjetzone unterscheiden sollten – was damals seine Richtigkeit hatte, würde sich allmählich als anachronistische Rechthaberei ausnehmen.³³

Dem öffentlichen Druck nachgebend, empfahl schließlich der Berliner Senat im Januar 1958 dem Auswärtigen Amt, auch die Sowjetunion einzuladen.³⁴ Doch in Bonn war man zurückhaltender und wartete mit dem offiziellen Brief bis am 14. April.³⁵ Dies verärgerte Moskau wiederum derart, dass es die Anmeldefrist verstreichen ließ.³⁶ Als Folge der politischen Machtspiele fehlte am Ende ein sowjetischer Beitrag im Festivalprogramm.³⁷ Während im gleichen Jahr in Cannes der russische Kriegsfilm *WENN DIE KRANICHE ZIEHEN* (Michail Kalatosow, UdSSR 1957) den Hauptpreis gewann, erlitt Berlin einen schmerzhaften Reputationsschaden.³⁸ Anstatt an internationaler Bedeutung zu gewinnen, musste es sich den Vorwurf gefallen lassen, weiterhin ein Vehikel für die Interessen der westlichen Mächte zu sein.

Neben den internationalen Störfeuern rückte auch der bundesdeutsche Film im Vorlauf der Berlinale negativ in den Fokus von Presse und Politik. Konträr zu den großen Erfolgen beim Publikum wurde der einhei-

33 Niehoff 1958, o. S.

34 Vgl. [mdr.] 1958, o. S.

35 Vgl. [Kr.] 1958, o. S.

36 Vgl. ebd.

37 Ein Brief von Franz Wallner-Basté, damaliger Senatsrat in West-Berlin, an den Senator Joachim Tiburtius dokumentiert die Verzögerungstaktik bei der Einladung der Sowjetunion. Ein Dr. Rowas wird zitiert, der Alfred Bauer (Leiter der Berlinale) folgenden Rat gab: «Er empfahl, die Angelegenheit nicht zu dringend zu betreiben und auch nicht zu wichtig zu nehmen; es dürfe keinesfalls der Eindruck entstehen, als ob die Filmfestspiele ›ohne die Beteiligung der Sowjetunion nicht leben könnten; Dr. Bauer möge sich nur ja kein Bein ausreißen» (Wallner-Basté 1958, o. S.).

38 Kalatosows Film war auch in der BRD ein großer Erfolg und landete 1958/59 in der Jahresbestenliste auf dem 4. Platz (vgl. Garncarz 1993, 203). Der Originaltitel lautet *LETYAT ZHURAVLI*.

mischen Produktion ein Qualitätsproblem attestiert. Die Diskussion entbrannte unter anderem daran, dass lange Zeit kein geeigneter deutscher Wettbewerbsbeitrag gefunden werden konnte. Wolfgang Staudtes deutsch-italienische Kriegssatire PEZZO, CAPOPEZZO E CAPITANO (BRD/I 1958) wurde nicht rechtzeitig fertig. Die *Welt am Sonntag* titelte einen Monat vor der Berlinale «Festival ohne Deutschland» und kritisierte die Situation als «grotesk»:

Das veranstaltende Land, sollte man meinen, risse sich um die Ehre, «sein» Festival besonders reich auszustatten. Das Gegenteil ist leider der Fall. Nur mit einem einzigen Großdokumentarfilm erscheint Deutschland in Berlin. [...] Aber warum keine Spielfilme? Die Filmwirtschaftler bedauern: zur Zeit nichts Geeignetes vorhanden. Im ganzen Bundesgebiet nicht ein festspielwürdiger Film?³⁹

Erst auf den letzten Drücker schaffte es mit der politisch unproblematischen Neuverfilmung MÄDCHEN IN UNIFORM (Géza von Radványi, BRD/F 1958) ein bundesdeutscher Spielfilm in den Wettbewerb. Doch rissen die Diskussionen nicht ab. Am ersten Wochenende des Festivals griff Bundesinnenminister Gerhard Schröder in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Bundesfilmpreises das aktuelle Filmschaffen der BRD scharf an:

Leider lässt sich über den deutschen Spielfilm heute nicht viel Rühmlisches sagen. [...] Bescheiden, wie wir inzwischen geworden sind, hatten wir nur die Hoffnung, in der Durchschnittsware für den schnellen Verschleiß [...] solide Qualitätsware für den kulturellen und intellektuellen Anspruch zu entdecken. Und dieses Signum «Qualität» würde einen Film ja schon hoch herausheben in einer Zeit, in der dem deutschen Film die Meisterschaft so sehr fehlt, dass wir selbst bei einer kleinen Verheißung schon aufhorchen und die ganz wenigen Werke, die zumindest die Verpflichtung zu ernster Anspannung in sich tragen, in den vergangenen Jahren hier dankbar, ja fast gerührt begrüßten.⁴⁰

Schröder störte sich an der alleinigen Ausrichtung der Produktionen auf den Publikumsgeschmack,⁴¹ wobei er vor allem die große Masse an Heimatfilmen meinte. In eine ähnliche Richtung, aber mit deutlich weniger Schärfe als Schröder, zielte der Bundesminister für gesamtdeutsche Fra-

39 [G. T.] 1958, o. S. Bei dem genannten «Grossdokumentarfilm» handelt es sich um Hans Domnicks PANAMERICANA – TRAUMSTRASSE DER WELT (BRD 1958).

40 [o. A.] 1958e, 39 f.

41 Mit 10 Auszeichnungen wurde dann ausgerechnet NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM eine Woche später zum großen Gewinner im Wettbewerb von Karlovy Vary.

gen, Ernst Lemmer, gegen Ende des Festivals. Vor Vertreter:innen der bundesdeutschen Filmindustrie präsentierte er am 7. Juli 1958 im Atelier am Zoo seine Gedanken zum aktuellen Filmschaffen. Bereits der Titel «Der Film als Mittel der Verständigung» machte deutlich, um was es Lemmer ging. Er appellierte an die völkerverbindende und humanitäre Kraft des Kinos und forderte die Anwesenden eindringlich auf, die eigenen Filme stärker international auszurichten und politisch zu denken. Mit Blick auf das populärste bundesdeutsche Genre fragte er: «Warum zum Beispiel verbindet man mit dem Begriff Heimatfilm stets nur den Anspruch der Bescheidenheit? Auch er könnte im Idealfall Weltformat haben.»⁴² Gerade in Hinsicht auf das internationale Schaulaufen und den Glamour der Berlinale geißelte Lemmer den bundesdeutschen Film indirekt für seine fehlende Strahlkraft über die Landesgrenzen hinaus und die trivialen Inhalte. Ende der 1950er-Jahre hatte der bundesdeutsche Film im Inland zwar eine Dominanz wie nie mehr danach, seine internationale Reputation litt aber gleichzeitig stark.⁴³

In den Trümmern Berlins

Die (film-)politisch angespannte Lage führte dazu, dass die bundesdeutsche Presse äußerst kritisch auf das Programm und die zahlreichen Premieren der 8. Internationalen Filmfestspiele Berlin blickte. Besonders die Produktionen der großen Filmnationen Großbritannien und USA erhielten viel Aufmerksamkeit. Im transnationalen Rahmen der Berlinale wurden sie einerseits klar als politisches Statement wahrgenommen, andererseits als hochklassige Konkurrenz zum einheimischen Schaffen gesehen. Dies traf in besonderem Maße auf die beiden angloamerikanischen Genreproduktionen mit «Good Germans» zu, die sich als direkte Alternative zu den beanstandeten bundesdeutschen Kriegsfilm positionierten.

Ungleich mehr Aufmerksamkeit als *ICE COLD IN ALEX* kam Douglas Sirks *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* zu, da der Film ein Jahr vorher in Berlin und Umgebung gedreht worden war. Für das US-Filmstudio *Universal* war es die bisher teuerste Produktion. Die Kinokrise der 1950er-Jahre traf auch die etablierte Produktionsfirma hart und führte zu einem

42 Lemmer zit. in ebd., 61.

43 Dies führte in den 1960er-Jahren zur Gegenbewegung des *Neuen Deutschen Films*, die rückblickend «Papas Kino» scharf angriff. Die heutige Forschung schaut differenzierter auf die bundesdeutsche Filmproduktion der 1950er-Jahre, wenn sie vertritt, dass darin die NS-Vergangenheit oder das «Wirtschaftswunder» ambivalent verhandelt wurden (vgl. u. a. Hickethier 2010; Schenk 2010; Dillmann/Möller 2016).

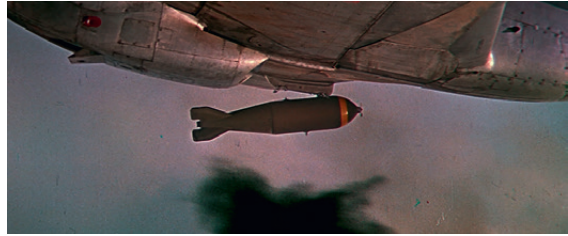
Strategiewechsel. War das Studio früher vor allem bekannt für B-Produktionen (etwa im Horrorgenre), setzte *Universal* neu auf prestigeträchtige Großproduktionen, die gezielt einen internationalen Markt bedienen sollten.⁴⁴ Wohl nicht zuletzt, um das bundesdeutsche Publikum zu erreichen, hat sich die Firma für den deutschen Emigranten Sirk als Regisseur entschieden. Er war bei *Universal* unter Vertrag und hatte gerade mit *BATTLE HYMN* (USA 1957) in der BRD einen Überraschungserfolg gelandet.

BATTLE HYMN erzählt die auf Tatsachen beruhende Geschichte des amerikanischen Fliegerpiloten Dean Hess (Rock Hudson). Nachdem dieser im Zweiten Weltkrieg aufgrund eines technischen Fehlers ein deutsches Kinderheim bombardiert hatte, verlässt er die Armee und arbeitet fortan als Pfarrer in einer kleinen Gemeinde. Die Schuldgefühle lassen ihn aber nicht los, und Hess meldet sich freiwillig für den Koreakrieg, um Piloten auszubilden. Dort angekommen, trifft er auf eine Gruppe verwahrloster Waisenkinder und kümmert sich um sie.⁴⁵ Ist in der Schlusssequenz zu sehen, wie Dean nach Ende des Krieges ein Kinderheim in Südkorea eröffnet, bildet die Rückblende nach Deutschland zu Beginn das Gegenstück und veranschaulicht die schwere Last, die auf seinen Schultern ruht. Für eine amerikanische Produktion der damaligen Zeit ungewohnt deutlich, thematisiert *BATTLE HYMN* die Bombardierung deutscher Städte und die damit verbundenen zivilen Opfer (Abb. 82–85). Im Film ist die Zerstörung des Kinderheims Ausgangspunkt, um Dean Hess im weiteren Verlauf als schuldgeplagten Helden aufzubauen und den Koreakrieg sowie den Kampf gegen den Kommunismus als humanitären Akt zu propagieren.

In den USA fiel der Film in der Masse an Antikommunismus-Propaganda nicht besonders auf und musste sich vereinzelt auch spöttische Kritik gefallen lassen. So sah die *Time* im Film eine sentimentale Verklärung des Krieges und empfahl den Kinos mokant, aufgrund des hohen

44 In einem Brief an Bekannte vom 25.3.1958 schreiben Douglas Sirk und seine Frau Hilde vom anhaltenden Niedergang in Hollywood: «Hier, wie gesagt, ist in der Filmindustrie eine Krise in so vollem Schwunge [...]. Von 1250 sind nur noch dreihundert Angestellte bei Universal» (Sirk/Sirk 1958, o. S.). Am 1.2.1958 erwähnt Sirk die neue Strategie, die sich immer deutlicher zeige: «Es spricht alles dafür, daß von nun ab nur noch sehr große und teure Produktionen in Frage kommen einschließlich Farbe, Cinemascope, Panascope, Todd-OA oder was weiß ich. Die Gesamtproduktion der Fa. [Firma, Anm. d. A.] würde auf höchstens 8–10 große Filme herabgesetzt werden – bisher waren es 35 im Jahr» (Sirk 1958a, o. S.).

45 *BATTLE HYMN* bediente ein Stereotyp, das mit dem Koreakrieg in den US-Genreproduktionen aufkam: «An interesting variation of this family responsibility motif is that of placing into the combat storyline a new generic convention – an Oriental child who attaches himself to the hero. [...] Entire films, such as *BATTLE HYMN*, are about the care of war orphans in the midst of the Korean conflict» (Basinger 1986, 179).



82–85 Die Bombardierung des Waisenhauses und die schwierige Rückkehr von Dean Hess nach dem Krieg in *BATTLE HYMN*.

Zuckergehalts am Ende Insulinspritzen zu verteilen.⁴⁶ Ganz anders war die Rezeption in der BRD. Bereits der deutsche Verleihtitel *DER ENGEL MIT DEN BLUTIGEN FLÜGELN* deutet an, dass in der bundesdeutschen Aneignung dezidiert die Episode aus dem Zweiten Weltkrieg in den Fokus geriet. Im Gegensatz zur amerikanischen Kritik lobte die bundesdeutsche Presse den Film größtenteils, etwa für seinen Realismus und seine Zurückhaltung, die jegliche Sentimentalität oder Effekthascherei vermeide. Das *Film-Echo* schrieb: «Man muss diesem [...] Film uneingeschränkt bestätigen, dass er

46 Vgl. [o. A.] 1957d, o. S.

nicht mit billigen Sensationen und religiösem Pathos aufwartet, sondern eher schlicht und deshalb besonders eindrucksvoll alles das schildert, was nachdenklich macht.»⁴⁷ In der BRD fokussierte man also stärker auf die Schuld und Reue des Protagonisten. Dadurch rückte der Film in eine besondere Nähe zur damaligen Erinnerungskultur und bezeugt, dass sich die deutsche Bevölkerung auch als Opfer des Krieges sah. Die hohen zivilen Verluste am Ende des Krieges machten vor allem die Luftangriffe zu einem starken Symbol des eigenen Opfernarrativs.⁴⁸ In diesem Kontext lässt sich der außergewöhnliche Erfolg des Films in der BRD erklären. 1956/57 landete *BATTLE HYMN* auf dem siebten Platz der Jahresbestenliste und war damit noch vor *DER STERN VON AFRIKA* (Alfred Weidenmann, BRD 1957) der erfolgreichste Kriegsfilm.⁴⁹

Sirk war also die naheliegende Wahl für *Universal*, um in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* die Geschichte eines einfachen deutschen Landers zu erzählen, der sich auf einem Heimaturlaub in seine Schulfreundin verliebt, während rund um das Paar die Bomben der Alliierten einschlagen. Der Emigrant Sirk hatte kurz davor in der BRD *INTERLUDE* (USA 1957) für das US-Filmstudio gedreht und suchte wegen der schwierigen Lage in Hollywood gezielt nach weiteren Projekten in seiner alten Heimat.⁵⁰ Mit der Vorlage von Erich Maria Remarque barg das Projekt von Beginn an eine gewisse Brisanz, weshalb sich *Universal* wohl für einen Regisseur entschied, der mit dem bundesdeutschen Kontext vertraut war. Seit *Im Westen nichts Neues* (1928) war Remarque für seine pazifistischen Romane international bekannt. 1933 flüchtete er in die Schweiz und 1939 weiter in die USA. Wie seine ebenfalls emigrierten Schriftstellerkolleg:innen Thomas Mann oder Hannah Arendt galt Remarque in Deutschland aufgrund kritischer Aussagen zur NS-Vergangenheit als kontroverse Stimme und garantierte deshalb für *Universal* und ihr Projekt zusätzliche Aufmerksam-

47 Quass 1957, 432.

48 Bis heute werden die Luftangriffe politisch vereinnahmt. So missbraucht etwa die rechtsextreme AfD wiederholt die Gedenkveranstaltung am 13. Februar in Dresden für ihre Agenda. Die Luftangriffe am 13. Februar 1945 auf Dresden brachten bis zu 25.000 Menschen den Tod.

49 In einer früheren Drehbuchfassung wurde der Luftangriff äußerst drastisch beschrieben, was als Eröffnungsszene gleich den Ton für den Film gesetzt hätte. Nach Dean Hess' fatalem Fehler sollte nicht allein der Bombeneinschlag gezeigt werden, sondern auch das folgende dramatische Chaos: «Children are seen running in terror, crumpled heaps of the dead, a scene of disastrous destruction» (Grayson/Evans 1955, 2). Während Sirk und *Universal* bei *BATTLE HYMN* schließlich eher zurückhaltend waren, zeigten sie die Folgen des Luftkriegs in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* umso eindrucklicher.

50 Sirk drehte den Farbfilm *INTERLUDE* in und um München. Es war die erste US-Filmproduktion, die das Nachkriegsdeutschland als Touristenattraktion zeigte (vgl. Fujiwara 2016, 317). Neben anderen gescheiterten Projekten in der BRD versuchte Sirk auch mit dem bekannten Autor Hans Hellmut Kirst (08/15) zusammenzuarbeiten (vgl. de Wulff 1957, o. S.).

keit.⁵¹ Mit *Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, der Vorlage zu Sirks Film, schrieb Remarque 1954 seinen brisantesten Roman, der das heikle Thema der Verantwortung des Einzelnen in den NS- und Kriegsverbrechen direkt adressiert:⁵² Der Soldat Ernst Graeber erlebt an der Ostfront die Schrecken des Krieges und wird zu Verbrechen gezwungen, wie etwa zur Hinrichtung vermeintlicher Partisan:innen.⁵³ Auf einem kurzen Heimaturlaub versucht er, die furchtbaren Ereignisse zu vergessen. Doch in der fiktiven Stadt Werden ist der Luftkrieg bereits in vollem Gange, und Graeber plagen die traumatischen Erinnerungen. Überraschend verliebt er sich in Elizabeth Kruse, und die beiden träumen von einer gemeinsamen Zukunft. Dann endet Graebers Urlaub, und er muss zurück zu seiner Einheit. Geprägt von den Erlebnissen in der Heimat, bringt er in Notwehr einen Kollegen um, den er daran hindern wollte, wehrlose Gefangene zu erschießen. Kurz darauf wird Graeber tödlich verletzt. Zuvor hatte er noch einen Brief von Elizabeth erhalten mit der Neuigkeit, dass sie schwanger ist.

Als Novum und für die damalige Zeit ungewohnt direkt verhandelt Remarque den engen Spielraum des einfachen Wehrmachtssoldaten und zeigt eine Form des Widerstands, die dann tragisch endet. Gleichzeitig verbindet er das Schicksal seines Protagonisten mit einer Liebesgeschichte und wirft so einen emphatischen Blick auf die leidende Zivilgesellschaft.⁵⁴ Ohne einfache Antworten zu liefern, zeichnet er ein komplexes Bild des Zweiten Weltkriegs aus deutscher Perspektive. Aufgrund des kritischen Inhalts erschien in der BRD nur eine alternative Fassung, die problematische Stellen zu den Kriegsverbrechen wegließ oder durch Textergänzungen entschärfte.⁵⁵ Laut dem Remarque-Forscher Thomas F. Schneider veränderten diese Eingriffe die Botschaft des Romans markant. Er war:

- 51 Bereits im Herbst 1946 erschien die deutsche Fassung von Remarques Roman *Arc de Triomphe*, in dem er den Zweiten Weltkrieg kritisch verhandelt.
- 52 In den USA und Großbritannien erschien der Roman unter dem gleichen Titel wie später der Film. Der deutsche Titel wurde kurzfristig abgeändert. Zuerst wünschte Remarque den Titel *Die Insel der Hoffnung*, was aber der Verleger ablehnte. Dieser schlug vor, einfach den Titel der englischen Fassung zu übersetzen, womit wiederum Remarque nicht einverstanden war, «da ›love‹ auf Englisch nicht dasselbe bedeute wie ›lieben‹ in Deutsch» (Placke 1998, 261). Trotzdem setzte sich schließlich dieser Titel durch.
- 53 Mit der Ostfront waren in der deutschen Öffentlichkeit andere Erinnerungen verbunden als mit den Kriegsschauplätzen im Westen. Der Russlandfeldzug galt als besonders brutal, mit tragischen Folgen für die Wehrmacht und die Zivilbevölkerung: «Awareness of the fundamentally different character of the war in east and west had been recognized throughout German society since the invasion of the Soviet Union in 1941» (Kershaw 2012, 121).
- 54 Nach dem Krieg galt der Kampf um Stalingrad und was nachher folgte als Wendepunkt, der den deutschen Soldaten auch zum Opfer machte (vgl. Moeller 2006, 52).
- 55 Erst 1989 erschien eine ungekürzte deutsche Neuauflage des Romans. Im Nachwort geht Tilman Westphalen detailliert auf die vorgängigen Änderungen ein (vgl. 1989).

nun nicht mehr eine Warnung vor dem deutschen Militarismus mit seinem Befehls-Gehorsam-Prinzip, nicht mehr eine Warnung vor restaurativen Tendenzen und der angestrebten Wiederbewaffnung der Bundesrepublik, er war zu einem Instrument im Kalten Krieg geworden, in dem die Klischees von der Unmenschlichkeit und Hinterhältigkeit des Gegners bestätigt werden.⁵⁶

Trotz der starken Eingriffe und der neuen, antikommunistischen Botschaft wurde der Roman in der BRD kontrovers diskutiert.⁵⁷ Es gab aber auch Stimmen, die *Remarque* für die Genehmigung der Kürzungen kritisierten.⁵⁸

Aufgrund der Vorlage und der beteiligten Personen konnte sich das Filmprojekt in der BRD also schon früh eines großen Interesses sicher sein. Daraus wollte *Universal* Kapital schlagen und zugleich klar kommunizieren, dass man das heikle Thema mit der notwendigen Ernsthaftigkeit behandelte. Im deutschen Presseheft betonte das Filmstudio die Dreharbeiten in Berlin und erwähnte mehrfach den Autor der Vorlage sowie die Verfilmung seines bekanntesten Werks *Im Westen nichts Neues*:

Zwölf Jahre nach dem ersten Weltkrieg trat «Im Westen nichts Neues» seinen triumphalen Siegeszug an – von den weißen Mäusen im Berliner Marmorpalast abgesehen. Zwölf Jahre nach dem zweiten Weltbrand wühlte Hollywood aus den letzten Trümmern des Berliner Tiergartenviertels die makabre Vergangenheit hervor. [...] «Im Westen nichts Neues» entstand mit Ausnahme der Kampfscenen im Studio der Universal, «Zeit zu leben und Zeit zu sterben» ausschließlich in Berlin und Grafenwöhr.⁵⁹

Gezielt versuchte die Presseabteilung, die Strahlkraft der Adaption von Lewis Milestone aus dem Jahr 1930 auf die neue Produktion zu übertragen und den Dreh in Berlin als zusätzliches Authentizitätsmerkmal anzupreisen. In dem reißerischen Ton und der flapsigen Bemerkung zu den damaligen Protesten im Berliner Marmorpalast zeigt sich aber eine fehlende Sensibilität im Umgang mit der NS-Vergangenheit im bundesdeut-

56 Schneider 1997, 241.

57 Der Roman und später auch der Film standen in den 1950er-Jahren quer zu den Darstellungen der Wehrmacht in den bundesdeutschen Kriegsromanen. Der Historiker Alan Bance hält fest, dass die Kriegsverbrechen in der Kriegsliteratur normalerweise Nazieinheiten wie der SS und nicht der Wehrmacht zugeschrieben wurden (vgl. 1989, 103). Diese Sichtweise wurde in der Geschichtswissenschaft übernommen und lange beibehalten: «In der Ära des Kalten Krieges war eine Revision der Historik kaum zu erwarten, trotz vorhandener Ansätze dazu im Ausland» (ebd., 105).

58 Vgl. Westphalen 1989, 395 ff.

59 [o. A.] o. J.d, o. S.

schen Kontext.⁶⁰ Außerdem übersah *Universal*, dass die westdeutsche und vor allem Berliner Bevölkerung in der Zeit des ›Wirtschaftswunders‹ nicht mehr unbedingt an die noch vorhandenen Ruinen in der Stadt erinnert werden wollte.⁶¹ Schon als Marlon Brando zuvor für *THE YOUNG LIONS* und Mel Ferrer für *FRÄULEIN* (Henry Koster, USA 1958) im Tiergartenviertel auftauchten, sorgten diese Dreharbeiten für Proteste und kritische Pressestimmen.⁶² Dennoch rechnete *Universal* wohl nicht mit der vehementen ablehnenden Haltung der Medienschaffenden, als sie vor dem Drehstart von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* eine Pressekonferenz in Berlin veranstaltete, um das Interesse am Film weiter anzuheizen: Ein Journalist stellte dem Regisseur die suggestive Frage, warum Hollywood sich mit solch großem Eifer der deutschen Vergangenheit zuwende. Sirk, der durchaus mit persönlichen Beweggründen hätte argumentieren können, versuchte, dem versteckten Vorwurf sachlich und offen zu begegnen:⁶³ «Es muss. Die Filme werden so teuer, dass die Einspielergebnisse in den Vereinigten Staaten kaum die Gesteungskosten decken. Man braucht also zugkräftige Stoffe, die ein internationales Filmpublikum fesseln.»⁶⁴ In der Nachberichterstattung wurde der kritische Ton dann deutlicher und schärfer. So schrieb etwa Karena Niehoff für den *Tagesspiegel* mit böser Ironie:

Die einen kommen nach Berlin, um zu sehen, was es für interessante Neubauten anzubieten hat, die anderen um zu forschen, was es noch an alten Trümmern bereithält. [...] Doch ist Herr Sirk, das heißt die Universal-Film, so höflich, bei uns nicht nur flugs ein paar zerdepperte Häuser in die Kamera zu saugen und sich dann, wie die anderen, mit einem fröhlichen Bye-Bye schleunigst zu empfehlen. Der Film [...] soll [...] «ganz und gar» inklusive aller Seelenkonflikte in Berlin gedreht, geschnitten, kopiert werden. Das ist das erste Mal, und wir lächelten alle pflichtschuldig geschmeichelt. Sirk,

- 60 So lässt das Presseheft etwa unerwähnt, dass Remarques Roman von der NSDAP verboten wurde (vgl. ebd.).
- 61 Wie die Filmhistorikerin Jennifer M. Kapczynski festhält, ignorierte Sirk mit der spektakulären Inszenierung der Trümmerlandschaft den schnell voranschreitenden Wiederaufbau in den bundesdeutschen Städten (vgl. 2012, 373). Einen anderen Weg wählte etwa Robert Aldrichs *TEN SECONDS TO HELL* (USA 1959). Der Film zeigt eine Gruppe deutscher Kriegsgefangener, die nach dem Krieg in gefährlicher Mission Bomben entschärfen und damit beim Wiederaufbau helfen. Die finale Montagesequenz zeigt dann feierlich das neue, aus den Trümmern hervorgegangene Berlin.
- 62 In der Einleitung bin ich ausführlich auf die Dreharbeiten zu *THE YOUNG LIONS* und die damit zusammenhängenden Kontroversen eingegangen.
- 63 Anfang der 1950er-Jahre reiste Sirk nach Berlin, um seinen Sohn aus erster Ehe zu suchen. Wie sich herausstellen sollte, war er an der russischen Front gefallen (vgl. Hickethier/Stuhlmann 2017, 123 ff.).
- 64 Sirk zit. in Wagner 1957b, o. S. Zur Wahrheit gehört ebenfalls, dass es für die amerikanischen Filmstudios oftmals billiger war, in der BRD zu drehen.

den viele Deutsche bis 1938, als er schließlich doch trotz aller Goebbels'schen Ermunterungen «von der Unruhe im Blut» weggetrieben wurde, als Detlef Sirck [sic!] kannten, plauderte geläufig darüber, daß er dieses Filmunternehmen für «politisch bedeutend» hält, welch schöne Übereinstimmung: Auch Marlon Brando und Henry Koster, der FRÄULEIN-Regisseur, erfreuten uns mit dieser Mitteilung.⁶⁵

Hollywoods wiederholte Thematisierung der NS-Vergangenheit stieß bei der Presse auf immer stärkere Kritik. Als Motiv sah man einzig die Profitgier und sprach dem Film deshalb bereits im Vorfeld ab, eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte sein zu können. Darüber hinaus wird schon in den Kommentaren zu Sirks *Emigration* die Ablehnung gegenüber einem «inadäquaten» Blick auf die deutsche Vergangenheit spürbar, die sich dann nach der Premiere noch unverhohlener zeigte. *Universal* versuchte, dieser Tendenz entgegenzuwirken, und betonte im Programmheft, wie eindrücklich und wahrheitsgetreu der Film die Schrecken des Krieges schildere: «Diesen Film sehen, heißt ihn erleben.»⁶⁶ Dabei wird auch Remarque zitiert, der auf den Vorwurf der fehlenden Zeugenschaft spitz konterte: «Ist Dante vorher in der Hölle gewesen?»⁶⁷ Trotz aller Bemühungen, den Film als aufrichtige und seriöse Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit zu bewerben, konnte *Universal* nicht verhindern, dass der teuren Produktion schon vor der Premiere ein starker Gegenwind entgegenblies.

«Das ist [...] handfester, penetranter Kitsch»⁶⁸

Damit *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* an der Berlinale seine Weltpremiere feiern konnte, brauchte es intensive Bemühungen der *Universal*. Das Filmstudio wollte unbedingt die Sichtbarkeit und den Status des Festivals nutzen, um dem Film die nötige Aufmerksamkeit zu sichern. Als Alfred Bauer, der künstlerische Direktor der Berlinale, für die Oscarverleihung im März 1958 nach Los Angeles reiste, organisierte man für ihn extra eine Privatvorführung. Bauer war begeistert und lobte die Produktion «wegen des tiefen menschlichen Gehalts und der hervorragenden Schauspielführung».⁶⁹ Er war sich aber wohl auch der politischen Brisanz der Remarque-

65 Niehoff 1957, o. S.

66 [o. A.] o. J.e, o. S.

67 Remarque zit. in ebd.

68 Mogge 1958a, o. S.

69 Bauer 1958a, 3.

Adaption bewusst und hoffte, dass der Film als offizieller amerikanischer Beitrag für die Berlinale eingereicht würde:

Nach den neuesten Nachrichten aus Hollywood soll sich die Produktionsfirma des Remarque-Films sehr stark bemühen, bei der zuständigen amerikanischen Auswahlkommission den Film als offiziellen amerikanischen Beitrag durchzusetzen. Dies wäre wohl die beste Lösung, und wir könnten dann den hervorragenden Anna-Magnani-Film *WILD IS THE WIND* einladen.⁷⁰

Laut den Richtlinien der Berlinale erfolgte die Auswahl der Filme «durch die teilnehmenden Länder und zwar nach Möglichkeit durch eine zentrale Behörde oder Filmorganisation des jeweiligen Landes.»⁷¹ Im Ausnahmefall konnte die Festspielleitung zusätzliche Filme einladen, die künstlerisch besonders wertvoll waren. Es durften aber nicht mehr als acht Filme sein und pro Land maximal zwei.⁷² Trotz der Anstrengungen von *Universal*⁷³ war am Ende *WILD IS THE WIND* (George Cukor, USA 1957) die offizielle Meldung der USA.⁷⁴ Da mit *THE DEFIANT ONES* (Stanley Kramer, USA 1958) eine weitere Prestigeproduktion aus den USA offiziell eingeladen wurde, musste Alfred Bauer *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* im letzten Moment für den Wettbewerb auswählen.⁷⁵ Augenscheinlich war der Film für das amerikanische Auswahlkomitee zu kontrovers oder hatte zu wenig Starpower. Mit der Selektion der Remarque-Adaption exponierte sich die Berlinale und unterstrich erneut den politischen Charakter des Festivals.

Die Welturaufführung hatte dann – zumindest für den bundesdeutschen Kontext – genügend Glamour. Der feierliche Anlass fand am 5. Juli 1958 im neu errichteten Zoopalast statt. Aufgrund der Dreharbeiten in Berlin und der strategischen Ausrichtung auf den bundesdeutschen Markt konnte der Film mit zahlreichen deutschen Stars trumpfen. An der Seite des noch unbekanntes amerikanischen Schauspielers John Gavin spielte Liselotte Pulver die Rolle der Elizabeth Kruse. Für *DAS WIRTSCHAUS IM SPES-SART* (Kurt Hoffmann, BRD 1958) hatte sie eben den Deutschen Filmpreis erhalten und erhoffte sich nun den internationalen Durchbruch. In kleineren Nebenrollen waren bekannte Gesichter wie Barbara Rütting, Dieter

70 Bauer 1958b, o. S.

71 [o. A.] 1958f, o. S.

72 Vgl. ebd.

73 Im Juni besuchten die *Universal*-Präsidenten Milton R. Rackmill und Alfred E. Daff sogar extra Berlin und machten Werbung für die neue Strategie des Studios: Weniger, dafür aufwendigere Filme. Als Beispiel nannten sie explizit *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (vgl. [EL.] 1958, o. S.).

74 [o. A.] 1958g, 7.

75 Ebd.

Borsche und Klaus Kinski zu sehen. Für zusätzliches Aufsehen sorgte, dass Erich Maria Remarque mit einem kurzen Auftritt in dem Film sein Schauspieldebüt feierte. Sirk nahm an der Premiere seines eigenen Films nicht teil. Gesundheitlich angeschlagen, blieb er in Los Angeles.⁷⁶ Vielleicht hatte Sirk aber auch bereits ein ungutes Gefühl und nahm deshalb die lange Reise nicht auf sich. In einem Interview mit dem Filmhistoriker Jon Halliday schaute er mit Verbitterung auf das Projekt und die Rezeption in der BRD zurück. Auf die Frage, wie der Film in seiner alten Heimat angekommen war, antwortete er:

Badly of course. They couldn't allow a refugee to give any kind of an interpretation of what life was like in Germany during the war. In Germany then, in the late fifties, everyone was full of self-pity. [...] I meet someone I knew from way back and he keeps telling me how bad things were for them, how they suffered, how they endured, how many examples he could give me of courage, and so on, and how splendid, comfortable, and serene the life of an émigré must have been. [...] Of course, the picture is not only a story of love. It is also, as in Remarque's book, a piece of social criticism, a political film. Not perhaps a nice one for Germans to look at.⁷⁷

Sirk erinnerte sich präzise, weshalb *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* bei der bundesdeutschen Presse auf starke Ablehnung stieß. Die schlechten Vorzeichen während der Dreharbeiten bestätigten sich nach der Premiere also. Aufgrund der Beteiligung von zwei Emigranten wurde der Film als ‚fremder‘ und nicht akkurater Blick auf die deutsche Geschichte und NS-Vergangenheit zurückgewiesen. Außerdem störte man sich an der Mischung von Kriegsfilm und Melodrama, sowie der für den bundesdeutschen Kontext ungewohnten Inszenierung in Farbe.⁷⁸ Wilhelm Mogge, Filmkritiker der *Kölnischen Rundschau*, ging mit dem Film besonders hart ins Gericht:

Geeignet für etwas Außergewöhnliches wäre beispielsweise der von Erich Maria Remarque gelieferte Stoff zu dem amerikanischen Film *ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN* gewesen. Er hätte jedoch in die Hand von Leuten gehört, die nicht nur alles wussten über das Nazireich und seine Methoden, über das, was sich im Winter 1944 an der Front und in der Heimat tat,

76 In sein Tagebuch schrieb er am 4. Juli 1958: «Independence Day + free for 3 full days relax» (Sirk 1958b, o. S.).

77 Sirk zit. in Halliday 1997, 145.

78 Wie oben schon angesprochen waren in den 1950er-Jahren mit vereinzelt Ausnahmen alle bundesdeutschen Kriegsfilme in Schwarz-Weiß; sie knüpften damit bei der Ästhetik der Wochenschauen und deren dokumentarischem Charakter an.

sondern die das alles auch erlebt hätten – und zwar erlebt als Schmach auf dem Namen Deutschland. So aber stimmen wohl viele Einzelheiten, aber das Ganze stimmt nicht, sondern ist politische Kolportage mit verhängnisvoller Neigung zum Kitsch.⁷⁹

Die Welt anerkannte zumindest die Intention des Films, kritisierte aber ebenfalls die Umsetzung und die mangelnde Authentizität der Hollywood-Produktion:

Alles, was es damals gab, ist herangeholt. Trotzdem war es nicht so. Trotzdem gibt dieser Film eigentlich nur ein grelles, im Grunde kaltes Abziehbild jener unsagbaren Vorlage der Wirklichkeit. [...] Dass Sierk [sic!] das Spiel in eine grelle Farbtünche bettet, nimmt die Authentizität ohnehin weg. Dass hier, wo doch eine noch belegbare Wirklichkeit vor aller Augen ist – dass hier eine Kinofassung der Realität hergestellt wird, macht den Film unzulänglich, macht ihn fast ärgerlich unzuständig. [...] Gerade weil er in der Grundtendenz so richtig ist, weil er aber dann durch seine Kintoppseligkeit und sein Schielen nach immer neuen Gruseffekten das Thema selbst entwertet und verschiebt, weil er also eine gute Sache mit billiger Film-Münze verschleudert, enttäuscht dieser Film so arg.

Sodann kommt der/die anonyme Autor:in zu demselben entscheidenden Punkt, den schon Mogge anführt:

Wo eine Wirklichkeit ins Effektvolle, ins Kolportagehafte, ins Kinogemäße verzerrt und rechnerisch aufgeschminkt wird, müssen die, die diese Wirklichkeit so ganz anders erlebten, besonders reizbar sein. Gerade weil es – bei aller Ähnlichkeit – eben so ganz anders war, gerade weil es, während alles zu «stimmen» scheint, nicht eigentlich richtig ist, hat man einen faden Nachgeschmack von diesem Film. Er zeigt Berlin, Anfang 1945, nach Hollywood verlegt. Und das geht wirklich nicht!⁸⁰

Auch die *Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule in Berlin* sprach dem Film einstimmig keine Empfehlung aus, da die Beteiligten die Vorgänge nicht selbst erlebt hätten.⁸¹

Mit erstaunlicher Einigkeit lehnte ein Großteil der Presse *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* ab und sparte nicht mit weiteren sarkasti-

79 Mogge 1958b, o. S.

80 [o. A.] 1958h, 7.

81 [o. A.] 1959b, o. S.

schen Kommentaren hinsichtlich der Ästhetik und der romantischen Aspekte des Films. So schrieb *Der Abend* spöttisch, dass der kitschige Film die Kriegsgräuelt mit «Lutschbonbons», «Blütenregen», «scheuer Liebe und schwarzer Wäsche» wett mache.⁸² Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sprach wiederum von einer «negativen Heldenschnulze, [...] die die Tastatur des Schrecklichen mit so viel Wollust spielt, dass ihr Zweck ins Gegenteil verkehrt wird.»⁸³

Nur vereinzelt gab es in der Presse positive Stimmen. In der *Berliner Allgemeinen*, bezeichnenderweise einer jüdischen Wochenzeitung, setzte sich H. G. Sellenthin für den Film ein. Unter dem Titel «Ein einsames Ja» verteidigte das Blatt die Produktion gerade für ihre Gesinnung und griff zudem die restliche Berichterstattung an:

Die inländischen Betrachter konnten sich eines bedrückenden Schauers bei diesem wahrhaftigen Blick auf dunkle Vergangenheit nicht erwehren und «verdrängen» das Unangenehme schnell. Deswegen ist es nötig, ein mutiges, deutliches Ja zu diesem Film zu sprechen.⁸⁴

Weniger angriffslustig, aber ebenso überzeugt von dem Film waren die *Berliner Blätter*. Im Gegensatz zur dominanten Meinung betont die Rezension die notwendige Rückbesinnung und vertritt, dass der Film mit «seinem geistigen Gehalt» Wahrheit ausspreche: «Und welch eine vornehme Absage an den Hass, wie viel Liebe zu Deutschland!»⁸⁵ In der Masse der kritischen Stimmen gingen die wenigen positiven Einschätzungen jedoch unter, und der Film erfüllte die hohen Erwartungen an die bundesdeutschen Kinokassen bei weitem nicht.

Anders sah die Berichterstattung in den USA aus. Hier gab es mehrere Autor:innen, die den Film für seine Verbindung von Kriegs- und Liebesgeschichte lobten. *The Film Daily* etwa attestierte der Produktion großes Potenzial, und das Branchenmagazin *Variety* hob gerade die melodramatischen Elemente hervor: «As a love story, Universal has an appealing entry.»⁸⁶ Ruth Waterbury pries im *Los Angeles Examiner* A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE als «notable film» und bezeichnete ihn gar als einen der besten Kriegsfilm seiner Zeit.⁸⁷ Indes gab es auch in der amerikanischen Presse kritische Stimmen. So schrieb *The New Yorker* sarkastisch:

82 [o. A.] 1959a, o. S.

83 [o. A.] 1958i, 11.

84 Sellenthin 1958, o. S.

85 [o. A.] 1958j, o. S.

86 Vgl. [o. A.] 1958k, o. S.; [o. A.] 1958l, o. S.

87 Waterbury 1958, o. S.

Done in color, these scenes convey no sense of doom whatever, being as cheerily tinted as Christmas cards, and the area described as the eastern front looks more like that habitat of Rudolph the Red-Nosed Reindeer than the awful abattoir that it actually was.⁸⁸

Im Gegensatz zur BRD entstand aber keine Kontroverse um den Film. A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE wurde vielmehr als konventionelle Genreproduktion mit Liebeselementen wahrgenommen und brachte *Universal* letztlich einen soliden Kinoerfolg. Während die Beteiligung von Remarque und der melodramatische Ton in der BRD auf Ablehnung stießen, insistierte die Produktionsfirma bei der amerikanischen Auswertung gerade auf diese Aspekte: Dem Film wurde in den US-Kinos ein eingesprochener Prolog vorangestellt, in dem auf Remarque und die Verbindung zu ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT hingewiesen wurde.⁸⁹ Und man verkürzte nach dem mäßigen Kinostart den Verleihtitel zu A TIME TO LOVE, wodurch die romantische Komponente eindeutig an Gewicht gewann. Laut einem Bericht des *Hollywood Reporter* führte dies zu ansteigenden Besucherzahlen.⁹⁰

An der divergierenden Rezeption zwischen der BRD und den USA zeigt sich prägnant die kulturelle Differenz zwischen den beiden Ländern, die erkennen lässt, dass die NS-Vergangenheit im westdeutschen Kontext Ende der 1950er-Jahre ungebrochen ein brisantes Thema war. Während die US-Medien die aufwendige Genreproduktion für die Verbindung zwischen Melodrama und Kriegsfilm mehrfach beglückwünschen und auch die filmtechnischen Elemente – Cinemascope und Technicolor – teilweise positiv hervorheben, verurteilen bundesdeutsche Zeitungen dieselben Aspekte als Kitsch. Mit diesem Vorwurf beziehen sich die Filmkritiker:innen auf einen damals vor allem in Deutschland dominanten Diskurs, der den Kitsch als verfälschendes Element in der Kunst versteht; er bestehe einzig aus einer Aneinanderreihung von Klischees und könne mit der Lüge gleichgesetzt werden.⁹¹ Bei BATTLE HYMN und der tragischen Reuegeschichte eines amerikanischen Soldaten war Douglas Sirks melodramatische Inszenierung noch überschwänglich gelobt worden. In Zusammenhang mit einem «Good German» und dem schwierigen Thema der deutschen Kriegsschuld sorgten die gleichen Elemente nun für Ablehnung. Unter dem Stichwort «Kitsch» wiesen die Presseleute A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE als fremden und nicht authentischen Blick auf die NS-Ver-

88 [o. A.] 1958m, o. S.

89 [o. A.] 1958n, o. S.

90 [o. A.] 1958o, o. S.

91 Vgl. die Einschätzung von Schweinitz 2006, 98 ff. Der österreichische Schriftsteller Hermann Broch bezeichnet den Kitsch gar als «das Böse im Wertesystem der Kunst» (Broch 2007, 223 wie auch 214).

gangenheit zurück.⁹² Die Beteiligung von Sirk und Remarque machte es den Journalist:innen einfach, die fehlende Authentizität mit der Biografie der beiden Emigranten zu begründen. Was die Berichterstattung im Vorfeld bereits angedeutet hatte, machten die kritische Rezeption und der ausbleibende Erfolg an den Kinokassen offensichtlich: Für den bundesdeutschen Kontext wagte *Universal* mit ihrem Kriegsfilm über einen deutschen Soldaten zu viel.⁹³ Statt dem bewährten Erfolgsrezept der bundesdeutschen Kriegsfilme zu folgen oder ähnlich wie frühere angloamerikanische Produktionen die deutschen Protagonisten als tragische Heldenfiguren zu inszenieren, versuchte man mit der Verzahnung von Kriegs- und Liebesfilm sowie der expliziten Thematisierung von Kriegsverbrechen und individueller Verantwortung etwas Neues. Vor allem der letzte Aspekt markierte einen deutlichen Kontrast zu den westdeutschen Produktionen und ihren Protagonisten, die typischerweise nicht viel Interpretationsfreiheit genossen. Der Filmhistoriker Wolfgang Bliersbach schreibt über sie:

Sie wirkten gelähmt; von Beginn an schienen sie mit ihrem Tod zu rechnen. Die Kinoautoren erfanden und explorierten für ihre Figuren keine relevanten Bewegungsspielräume in den Kontexten des Krieges. Sie erörterten sie nicht, weil jede Beschreibung eines Spielraums im Kontext der 50er Jahre ein Vorwurf bedeutet hätte – ans Publikum und an sich selbst als Filmemacher.⁹⁴

Wie stark sich Sirks Film von den bekannten Pfaden fortbewegte und das Stereotyp des ‚Good German‘ in eine bisher unbekannte Richtung ausformte, erweist sich bei einem genauen Blick auf die Schlüsselszenen.

Liebe in den Trümmern

Bereits der Beginn von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* barg große Brisanz. Wie Remarque im Roman steigt Sirk gleich mit dem Kampfgeschehen und den Kriegsverbrechen an der Ostfront ein. Zu diesem Zeitpunkt

92 Wie Irina Gradinari betreffend den öffentlichen Diskurs über Kriegsfilme betont, werden die Genreproduktionen immer an «ihrem Authentizitätsgrad und ihrer Realitätsnähe gemessen», wobei die Bewertung dieser Aspekte stark vom historischen Kontext abhängt (vgl. 2015, 11). In der BRD spielte sicherlich auch eine Rolle, dass im literaturwissenschaftlichen Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg der Kitsch oftmals in die Nähe des Nationalsozialismus gerückt wurde und man die Trivialliteratur als geistige Wegbereiterin faschistischen Gedankenguts betrachtete (vgl. Dettmar/Küpper 2007, 227).

93 Das *Film-Echo* kommentierte die durchschnittlichen Besucherzahlen trocken: «[D]as Thema Krieg und Bombennächte findet keinen Zuspruch mehr» ([o. A.] 1958p, 1396).

94 Bliersbach 2014, 159.

hatten sich bundesdeutsche Genreproduktionen kaum an das heikle Thema gewagt. Entweder wurde der Krieg in Verbindung mit dem Afrikafeldzug dargestellt, oder man sparte den verzweifeltsten Überlebenskampf wie aber auch die Verbrechen der Wehrmacht aus. 08/15 ZWEITER TEIL (Paul May, BRD 1955) erzählt von der Ostfront, fokussiert jedoch (wie bereits im ersten Teil der Trilogie) mehr auf die problematischen Befehlsstrukturen und Dynamiken innerhalb der deutschen Armee. DER ARZT VON STALINGRAD (Géza von Radványi, BRD 1958) wiederum spielt nach dem Krieg in einem russischen Gefangenenlager. Erst mit HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN (Frank Wisbar, BRD 1959) thematisiert ein westdeutscher Kriegsfilm in dokumentarischen Schwarz-Weiß-Bildern die unmenschlichen Bedingungen und die hohen Verluste der Wehrmacht in Russland, indes ohne explizit die Kriegsverbrechen anzusprechen.

Demgegenüber inszeniert Sirk in Farbe und Breitbildformat die Schrecken des Schlachtgeschehens. Nach einer langen Titelsequenz, in der ein blühender Baum die spätere Liebesgeschichte andeutet, fangen weite Panoramaaufnahmen die graue und verschneite Landschaft ein, durch die erschöpfte Wehrmachtssoldaten auf ihrem Rückzug mit letzter Kraft marschieren. In einem zerstörten Dorf stehen sie in Reih und Glied, während ein Vorgesetzter zur Kontrolle die einzelnen Namen aufruft. Die erste Nahaufnahme ist dem Protagonisten Ernst Graeber (John Gavin) vorbehalten, der mit wenig Begeisterung «Hier» schreit. Dann bewegt sich der Zug weiter. In kurzen Szenen illustriert Sirk die verzweifelte Situation der einfachen Landser und die Spannungen innerhalb der Gruppe: Die Soldaten erinnern sich, wie sie vor Monaten beim schnellen Vorrücken den gleichen Ort passierten. Erschöpft sagt Graeber: «It was the great advance.» Darauf entgegnet ein Kollege: «And now it's the great retreat, huh? Is that what you mean, Graeber?» Der überzeugte Nazi versucht, Graeber eine verfängliche Aussage zu entlocken. Doch bevor die Situation eskalieren kann, beschwichtigen die anderen. Als sie weiterlaufen, entdeckt ein unerfahrener Soldat, der erst vor drei Wochen an die Front versetzt wurde, unter der Schneedecke einen erfrorenen deutschen Offizier. Ohne Emotionen zu zeigen und mit zynischen Sprüchen, graben die erfahrenen Kollegen die Leiche aus. Besorgt schaut Graeber zu dem jungen, sichtlich schockierten Soldaten. Für eine Pause bleibt aber keine Zeit. Kapitän Rahe (Dieter Borsche) sucht Freiwillige für ein Erschießungskommando, worauf sich einzig der fanatische Nazi meldet. Es geht um die Hinrichtung vermeintlicher Partisan:innen, die jedoch eindeutig als Zivilist:innen erkennbar sind, weshalb die restliche Truppe schweigt. Unter den abseits stehenden Soldaten fragt einer: «We're soldiers. Why should we be called on to shoot civilians?» Worauf ein Kollege antwortet: «Oh, you can always say no. Get shot your-



86–89 Ernst Graeber und sein junger Kollege müssen als Teil eines Erschießungskommandos unschuldige Zivilisten hinrichten.

self instead.» Am Ende müssen auch Graeber und der unerfahrene Kamerad antreten. Nachdem die Zivilist:innen ihre eigenen Gräber geschaufelt haben, schreit eine Bäuerin (Barbara Rütting) auf Russisch wutentbrannt in Richtung der Gewehrläufe: «Gott wird Euch und alle Deutschen bestrafen.» Sie ist nicht zu beruhigen und ruft weitere Flüche, während die Soldaten den Abzug drücken (Abb. 86–87). Die Kamera präsentiert im Moment der Schussabgabe Graeber von ganz nah (Abb. 88). Dem jungen Soldaten steht die Panik ins Gesicht geschrieben (Abb. 89), Graeber hingegen scheint von den Schrecken des Krieges bereits abgestumpft. Die nun einsetzende dramatische Musik akzentuiert den tragischen Moment.

Ohne Umschweife adressiert Sirk hier gleich die kontroversen Themen im Rahmen des brutalen Russlandfeldzugs und dies in einer Deutlichkeit, wie es zuvor kein bundesdeutscher oder angloamerikanischer Kriegsfilm wagte.⁹⁵ In kurzen, drastisch zugespitzten Szenen, die durch Technicolor und Cinemascope noch eindrücklicher wirken, zeigt er die Gewalttätigkeit des Krieges und spricht mit dem Erschießungskommando sofort die schwierige Frage der individuellen Verantwortung an.⁹⁶ Erst 1955 kehrten die letzten deutschen Kriegsgefangenen aus Russland zurück.⁹⁷ Ihr Schicksal war also in der deutschen Öffentlichkeit weithin präsent. Neben dem Holocaust wurden aber insbesondere die Verbrechen an der Ostfront in den 1950er-Jahren nur ungenügend aufgearbeitet. Adenauer hatte die Freilassung der deutschen Veteranen aus russischer Gefangenschaft über diplomatische Wege erreicht. Darunter waren, «wie man in Bonn durchaus wusste, etliche zu Recht verurteilte Kriegs- und NS-Verbrecher.»⁹⁸ Dieser Kontext musste die ersten Szenen von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* in der BRD noch kontroverser erscheinen lassen.

In seinem Verlauf rückt der Film mit den Luftangriffen auf deutsche Städte ein weiteres, emotional aufgeladenes Thema ins Zentrum. Die strategischen Angriffe auf nicht-militärische Ziele sollten gegen Ende des Krieges den Willen der deutschen Zivilbevölkerung brechen. Die alliierten Bomben forderten über 500.000 Opfer, ein Großteil davon in den letzten Kriegsmonaten. Joseph Goebbels wiederum nutzte die Angriffe für die eigene Propaganda und bezeichnete Großbritannien und die USA als Terroristen. Nach der Zerstörung Dresdens schraubte er die Todeszahl von 25.000 auf 250.000 hoch und kreierte damit einen noch schrecklicheren und lang anhaltenden Mythos.⁹⁹ Die Bombardierung von Städten durch alliierte Flieger diente in der Nachkriegszeit dem deutschen Opfernarrativ am meisten; sie wird bis heute von rechtsextremen Parteien instrumentalisiert. Selbst Günter Grass, der 2002 mit *Im Krebsgang* eine viel diskutierte Novelle über die deutschen Kriegsoffer veröffentlichte, schrieb in anklagendem Ton:

Zu alldem hörten die Angriffe amerikanischer und britischer Bomberverbände auf große und mittlere Städte nicht auf. Während zur Freude des englischen Luftmarschalls Harris die Ruinen der Stadt Dresden noch

95 Vgl. Köppen 2010, 68.

96 Mit der schonungslosen Darstellung des brutalen Krieges hat der Film eine Nähe zu mehreren US-Filmen wie *ATTACK* (Robert Aldrich, USA 1956), die nach dem Koreakrieg indes zunehmend einen sarkastischen Ton anschlugen (vgl. Basinger 1986, 188).

97 Vgl. Frei 2012, 296.

98 Ebd.

99 Vgl. Kershaw 2012, 238 f.

rauchten, fielen Bomben auf Berlin, Regensburg, Bochum, Wuppertal ...
[...] Und überall hin, doch mit Drang von Ost nach West, zogen Flüchtlinge
und wussten nicht, wo bleiben.¹⁰⁰

Dank des ›Wirtschaftswunders‹ verschwanden in den 1950er-Jahren die Narben im Stadtbild zahlreicher Orte durch Neubauten. Die traumatischen Erlebnisse waren aber bei weitem nicht verarbeitet und nährten die *selektive* Erinnerung in der deutschen Bevölkerung, die das eigene Leiden während des Zweiten Weltkriegs in den Vordergrund rückte. Wie die Berichterstattung vorab und die kritischen Rezensionen zum Film gezeigt haben, sorgte gerade der Umstand, dass eine US-Produktion die Luftangriffe aus deutscher Perspektive auf die Leinwand bringen wollte sowie die Beteiligung zweier Emigranten, die das Leiden nicht selbst erlebt hatten, für große Skepsis.¹⁰¹

Auch bei der Darstellung der Bombardierungen und ihrer Folgen setzt Sirk den dramatischen Grundton des Filmanfangs fort und entfernt sich nicht nur auf der technischen Ebene (Technicolor und Cinemascope) deutlich von den bundesdeutschen Kriegsfilmern und ihrer meist zurückhaltenden Inszenierung. Nach der Erschießung der vermeintlichen Partisanen erhält Graeber überraschend Heimaturlaub und kehrt für kurze Zeit in die Stadt Werden zurück. Sirk betont gleich, dass es auch hier keine Pause vom Krieg gibt und sich die Front bis nach Deutschland ausgeweitet hat: Im Eisenbahnwagen freut sich Graeber noch auf das Abendessen bei den Eltern. Dann erreicht sein Zug einen zerstörten Bahnhof außerhalb der Stadt und alle Passagiere müssen aussteigen. Zu Fuß läuft Graeber ins Stadtzentrum. Begleitet von harmonischer Musik streift er durch die Vorstadtgassen und blickt in die Schaufenster. Die Umgebung wird langsam grauer, und subtil wechselt die Musik zu einem unheilvollen Ton. Zuerst sehen wir das schockierte Gesicht des Soldaten, dann zeigt uns die Kamera die rauchenden Trümmer im Stadtzentrum (Abb. 90–91). Nun ist dunkle Orchestermusik zu hören, zu der Graeber in einer Reihe von Einstellungen bedrückt durch die Ruinen wandert. In den weiten Panoramaaufnahmen ist der graugekleidete Protagonist mitunter nur schwer zu erkennen, geht also fast im Dekor auf (Abb. 92–93). Nach mühevoller Suche findet er endlich den Ort, an dem zuvor das Haus seiner Eltern stand. Für kurze Zeit wechselt die Musik von extradiegetisch zu diegetisch, als ein herunterhängender Draht auf den Saiten eines kaputten Klaviers spielt. Die Stimmung

100 Grass 2019, 156.

101 Im Gegensatz dazu erzählte Douglas Sirk in *BATTLE HYMN* den Angriff auf deutsche Städte nur aus der Sicht des amerikanischen Piloten Dean Hess.



90–93 Orientierungslos
irrt Ernst Graeber
durch die Ruinen seiner
Heimatstadt.

kippt beinahe ins Unheimliche. Verzweifelt versucht Graeber, in den Trümmern Überlebende zu finden, gibt aber schnell auf. Zuletzt sucht er ohne Erfolg an einer Wand voller Zettel nach einer Nachricht von seinen Eltern.¹⁰²

Die Bilder der verwüsteten Stadt wecken Erinnerungen an die bundesdeutschen Trümmerfilme, die kurz nach dem Krieg in den vier Besat-

¹⁰² Diese Szene muss auch für Sirk persönlich sehr emotional gewesen sein, da er auf ähnliche Weise seinen Sohn nach dem Krieg suchte: «So I went back to Europe for almost a year – this must have been 1949–50. I spent a lot of time trying to find some trace of my son. I went to Berlin and looked at the notice boards, trying to get some news of him, but I never found anything» (Sirk zit. in Halliday 1997, 89).

zungszonen entstanden und Deutschland nach der Niederlage dokumentierten.¹⁰³ Während die Filme von Wolfgang Staudte oder Helmut Käutner die ›Stunde Null‹ thematisieren und mit harten Schatten arbeiteten, in denen die Figuren mitunter im Dunkel der Schwarz-Weiß-Aufnahmen verschwinden, erzählt Sirk von Horror und Schrecken an der Heimatfront und zeigt dies in aufwendigen und sorgfältig komponierten Einstellungen, die produktionstechnisch dem neuesten Stand entsprachen. Die Umgebung (im Kader) erlaubt dem Protagonisten nicht, sich frei zu bewegen, und verunmöglicht es ihm, selbst zu handeln. Damit hat der Regisseur in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* auch eine Form der Mise en Scène etabliert und den Ton gesetzt, um im weiteren Verlauf die tragische Liebesgeschichte zwischen Ernst Graeber und Elizabeth Kruse (Liselotte Pulver) im Stil eines aufwendigen Hollywood-Melodramas zu inszenieren. Hier wird der Kontrast zu den nüchtern gehaltenen bundesdeutschen Kriegsfilmern am deutlichsten, und die bundesdeutsche Filmkritik verurteilte den Film deshalb als Kitsch. Durch zahlreiche Produktionen, wie etwa *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (USA 1955), die – meist in der amerikanischen Mittelschicht situiert – von unmöglichen Liebesbeziehungen erzählen, prägte Sirk die Inszenierungsweise der klassischen amerikanischen Melodramen entscheidend mit.

Wie der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser in seinem Aufsatz ›Tales of Sound and Fury‹ schreibt, wird bei Sirk der dramatische Konflikt der handlungsunfähigen Protagonisten externalisiert; er zeigt sich in expressiven Farben, der Gestik, dem Dekor und der Bildkomposition.¹⁰⁴ Oft arbeitet Sirk mit symbolhaften Objekten, die das unerreichbare Glück seiner Figuren verkörpern. In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* verliebt sich die Witwe Cary Scott (Jane Wyman) in den um einiges jüngeren Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson). Gleich bei der ersten Begegnung schneidet Ron ihr einen Zweig von einer Koelreuteria ab, die laut ihm nur dort wachse, wo es auch Liebe gibt (Abb. 94). Am Ende sehen wir hinter einer Scheibe, unerreichbar und unwirklich, ein Reh im Schnee, das das aufgesetzte Happy End konterkariert und die unmögliche Freiheit und Liebe der beiden Protagonist:innen versinnbildlicht (Abb. 95). Im Melodrama kann das Glück am Ende nur erahnt werden, wie Sirk selbst ausführt:

103 Die Filmhistorikerin Sabine Hake beschreibt das narrative Muster der Trümmerrfilme wie folgt: ›Ein Mann kommt nach Kriegsende in seine Heimat zurück, sieht sich mit den allgegenwärtigen Zeichen der Zerstörung konfrontiert und zugleich gezwungen, seiner eigenen und – gleichsam als Verallgemeinerung – der Tragödie Deutschlands einen Sinn zuzuschreiben. Die Ruinen veranschaulichen dabei die ersehnte Auslöschung der Vergangenheit und das Versprechen eines Neuanfangs, der im Mythos von der Stunde Null chiffriert war‹ (2004, 166 f.).

104 Vgl. Elsaesser 1994, 104 ff.



94–95 Der Zweig einer Koelreuteria und das Reh im Schnee als Symbole des unerreichbaren Glücks in ALL THAT HEAVEN ALLOWS.



everything, even life is eventually taken away from you. You cannot feel, cannot touch the expression, you can only reach its reflections. If you try to grasp happiness itself, your fingers only meet a surface of glass, because happiness has no existence of its own, and probably exists only inside yourself. [...] I certainly believe that happiness exists, if only by the simple fact that it can be destroyed.¹⁰⁵

Ähnliche Elemente wie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS finden sich auch in A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE: Die Trümmer einer deutschen Kleinstadt gegen Ende des Krieges treten in der Remarque-Adaption an die Stelle der amerikanischen Vorstadt. Die eingestürzten Häuser und ständige Fliegeralarme lassen Ernst Graeber ohnmächtig zurück. Im Gegensatz zu den früheren angloamerikanischen Kriegsfilmern geht es indes nicht mehr um eine tragische Heldenfigur, sondern es steht ein einfacher Soldat und seine Leidensgeschichte im Zentrum. Damit nähert sich Sirk populären bundesdeutschen Kriegsfilmern wie der 08/15-Trilogie an, entfernt sich aber sogleich wieder davon, indem er das tragische Schicksal Ernst Graebers als melodramatische Liebesgeschichte erzählt. Wie Sirk im Interview

105 Sirk zit. in Camper 1971, 44.

mit Halliday betont, interessierte er sich insbesondere für die Liebesgeschichte in Remarques Roman und dafür, wie er sie im Stil seiner Melodramen erzählen konnte: «What was interesting to me was a landscape of ruins and the two lovers. But again, a strange kind of love story, a love conditioned. Two people are not allowed to have their love, the murderous breath of circumstances prevents them.»¹⁰⁶

Im Film begegnet Graeber auf der Suche nach den Eltern per Zufall seiner ehemaligen Schulfreundin Elizabeth Kruse. Ihr Vater wurde von den Nazis deportiert, und seitdem muss sie das Haus mit Parteimitgliedern teilen. Plötzlich ertönt ein Bombenalarm. Anstatt sofort in den Bunker zu flüchten, möchte Elizabeth in ihrem Zimmer ausharren.¹⁰⁷ Nur zögerlich lässt sie sich von Ernst überzeugen, in den Schutzraum zu gehen. Dort ist die Angst förmlich spürbar. Langsam fährt die Kamera über die angespannten Gesichter, während im Off die Flieger zu hören sind. Das Haus bleibt aber verschont; schnell macht sich Erleichterung breit. Es ist der Moment, in dem sich die beiden nähern und die romantische Beziehung ihren Anfang nimmt. In der Szene zeigt sich prägnant, wie eng Sirk die Liebesgeschichte mit den Schrecken des Krieges verbindet und so die melodramatischen Elemente hervorhebt.

Da Ernst in zwei Wochen zurück an die Front muss, ist von Beginn an klar, dass die Liebe nur von kurzer Dauer sein kann. Ganz nach den Regeln des Melodramas ist das gemeinsame Glück also nur in kurzen Momenten zu erahnen und bleibt flüchtig. Immer dann, wenn sie die Zerstörung und den Schrecken des Krieges hinter sich lassen, scheint eine gemeinsame Zukunft greifbar. So etwa, wenn die beiden Liebenden aus der Stadt in die Natur flüchten. Die graue und erdrückende *Mise en Scène* der Ruinen weicht hier der idyllischen Szenerie eines verlassenen Ausflugsortes. In der finalen Einstellung der Szene küssen sie sich eng umschlungen, während im Vordergrund ein blühender Zweig, der an die Titelsequenz erinnert, die intensiven Gefühle versinnbildlicht (Abb. 96–97). Neben den stereotypen Zeichen für die Liebe der beiden Hauptfiguren macht Sirk in der Szene zugleich deutlich, dass sie aus der allgegenwärtigen Trostlosigkeit und Zerstörung nicht ausbrechen können, die äußeren Bedingungen und Zwänge lassen sich nicht überwinden. Was in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* die Konventionen der amerikanischen Mittelschicht und die urteilenden Blicke der Nachbarschaft sind, ist nun in der Remarque-Adaption der allgegenwärtige Krieg: Elizabeth denkt an den baldigen Abschied von Ernst.

106 Sirk zit. in Halliday 1997, 144.

107 Als Begründung sagt sie zu Graeber: «I have to do something, no matter how small and laughable, to defend what's left of my personal freedom.»



96–97 Ein kurzer Moment des Glücks in der Natur für Ernst und Elizabeth in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*.



Und als sie einen Stern am Himmel erkennt, ist ihre erste Assoziation, dass es ein feindlicher Flieger sein könnte. In der genannten Schlusszene vermutet sie, dass der (prominent ins Bild gerückte) Baum nur so früh blühe, weil ein Blindgänger gleich daneben einschlug und die dabei entstandene Wärme die Knospen aufgehen ließ.¹⁰⁸

Noch drastischer veranschaulicht Sirk die unmögliche Liebe in der Mitte des Films: Ernst kann einen Tisch im geheimen Offiziersrestaurant ergattern, wo er mit Elizabeth den Sold der letzten zwei Jahre ausgeben will. Aufgeregt und voller Begeisterung nimmt sie die elegante Umgebung wahr, die ihr mitten im Krieg so unwirklich und dekadent erscheint.¹⁰⁹ Der Raum ist üppig mit Blumen geschmückt – ein Dekor, das in dem floralen Muster auf ihrem Kleid seine Entsprechung findet und mit dem fragilen Glück des Paares kontrastiert (Abb. 98–99). Zwar vergisst Eliza-

108 Interessanterweise erinnert diese Szene direkt an das Kriegsende. Der Historiker Ian Kershaw beschreibt den April 1945 in Berlin folgendermaßen: «But as the seemingly interminable dark days of those truly terrible winter months of 1944–5 gave way to a sunny and warm spring, some Berliners tried their best to shut out the war for a few fleeting moments. [...] But fleetingly pleasant activities, unremarkable strands of peacetime everyday life, were in early April 1945 no more than an attempt to «seize the day», to grasp what might be one of the last chances of enjoyment before grim reality overtook them» (2012, 293 f.).

109 Die höchst dramatische Darstellung in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* war auch hier nicht weit entfernt von den realen Vorkommnissen. Kershaw schreibt über die schlimmen Zustände in den bombardierten deutschen Städten: «Many claimed they already had nothing to eat – though «painted and powdered ladies wearing expensive furs and afternoon dresses» were said still to frequent the few remaining restaurants» (ebd., 274).

beth nach dem ersten Glas Weißwein kurzzeitig den Krieg, wenn sie sagt: «I'm thinking things that I haven't thought for a long time. Like dancing.» Gerade als Ernst nachschenken möchte, unterbricht jedoch erneut eine Sirene den heiteren Moment. Routiniert bewegen sich die Kellner und nobel gekleideten Gäste in den Keller. Die Musik spielt weiter, und alle außer Ernst und Elizabeth benehmen sich, als ob nichts wäre. Als die erste Bombe einschlägt und den Keller durchrüttelt, kommentiert die Sängerin noch ironisch: «Ladies and gentlemen, I regret that the last song was ... slightly off tone. Enjoy the war my friends, the peace will be awful.» Daraufhin lässt ein weiterer Einschlag die Decke des Kellers einstürzen, und die Szenerie verwandelt sich schlagartig in ein Inferno. Rundherum sind die fallenden Bomben zu hören, und in einer Reihe von Einstellungen ist zu sehen, wie die Gäste chaotisch aus dem einstürzenden Haus fliehen (Abb. 100–101). Draußen zeigt sich ein Bild der Zerstörung: Die großen Brandherde und Trümmer stehen in scharfem Kontrast zur feierlichen Stimmung vor dem Angriff. Am Ende rennt eine brennende Frau schreiend aus dem Gebäude, und Ernst kann nur mit Mühe und Not die Flammen löschen. Einmal mehr und noch deutlicher als zuvor suggeriert Sirk mit dieser Szene voller Brutalität und Schrecken, dass die Liebe zwischen Ernst und Elizabeth nicht bestehen kann. Der Krieg verhindert jegliches Glück.

Mit der eindringlichen filmischen Gestaltung der Bombenalarme und der allgegenwärtigen Zerstörung findet Sirk emotionale Bilder, um die traumatischen Erlebnisse an der Heimatfront erfahrbar zu machen. Im Stil seiner früheren Melodramen nutzt er die flüchtigen Momente des Glücks zwischen Ernst und Elizabeth, um die beiden als wehrlose Opfer erscheinen zu lassen, die sich gegen die äußeren Bedingungen nicht erfolgreich auflehnen können. Wenn Sirk in seinen Melodramen wie in *IMITATION OF LIFE* (USA 1959) ein kritisches Bild der amerikanischen Gesellschaft in den 1950er-Jahren zeichnet, steht hier das Liebespaar stellvertretend für die deutsche (Zivil-)Bevölkerung. Im tragischen, da unausweichlichen Schicksal der Figuren und ihrer unmöglichen Liebe kristallisiert sich das Leiden der Menschen im Hinterland des Krieges. Die zahlreichen Begegnungen der Protagonist:innen mit Opfern – aber auch mit fanatischen Anhängern und Profiteuren des Regimes – spiegeln dieses Leid, und die Situation spitzt sich im Verlauf des Films weiter zu.

Wie die beiden besprochenen Szenen veranschaulichen, scheut Sirk auch in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* nicht vor großen Gefühlen zurück und nutzt Farbe, Licht und Musik, um die Emotionen zu akzentuieren. Sein Film weicht damit wie erwähnt stark von den zurückhaltenden bundesdeutschen Kriegsfilm ab, die bei der Inszenierung von



98–101 Die Idylle wandelt sich von einem Moment zum anderen in ein Inferno.

Gefühlen äußerst vorsichtig waren.¹¹⁰ In der BRD irritierten deshalb vor allem die melodramatischen Elemente und die Tatsache, dass Sirk in seinem Genrehybrid die Liebe der beiden Protagonist:innen mit den Schrecken des Krieges verbindet. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte es noch kein angloamerikanischer oder bundesdeutscher Film so deutlich gewagt, eine tragische Liebesgeschichte mit einem deutschen Protagonisten vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs zu erzählen. So bot die Remarque-Adaption eine Angriffsfläche, um von der bundesdeutschen Filmkritik

110 Vgl. Kapczynski 2012, 373.

als unseriöse Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verworfen zu werden.

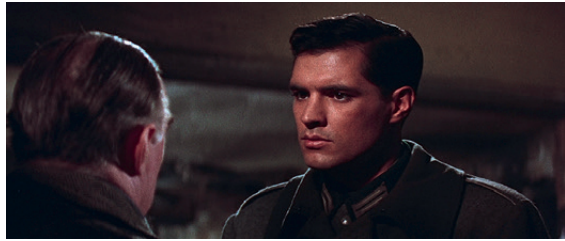
Dieses Urteil erhielt zusätzliche Brisanz, weil der Film in einer Parallelgeschichte das tragische Schicksal Ernst Graebers erneut mit der kontroversen Frage nach der individuellen Verantwortung des deutschen Soldaten verknüpft, womit er auch das Figurenstereotyp des ‚Good German‘ in eine neue Richtung entwickelte. Der beschränkte Handlungsspielraum des einfachen Landsers wurde ja gleich zu Beginn mit dem Erschießungskommando schon angesprochen. In Werden, weit entfernt von der russischen Front, lässt Ernst das traumatische Ereignis nicht los. An einem Tag besucht er seinen ehemaligen Lehrer Professor Pohlmann, der von Erich Maria Remarque gespielt wird. Es ist zwar nur eine kleine Rolle, aber der Schriftsteller und Sirk setzten hier ein zusätzliches politisches Zeichen,¹¹¹ denn Pohlmann ist ein Widerstandskämpfer, der jüdische Flüchtlinge versteckt. Da die Gestapo Elizabeth wegen ihres Vaters verhören will, sucht Ernst seinen Rat. Beim Thema Flucht wird der Professor ernst und warnt seinen ehemaligen Schützling vor den schlimmen Konsequenzen für seine Familie und Elizabeth. In ihrem Gespräch wird sodann auch das Thema der individuellen Verantwortung explizit verhandelt. Resigniert sagt Ernst: «So I must go back just as before. And do the same things as before.» Pohlmann schaut verlegen zu Boden, während Ernst sich ihm nähert und fragt: «But how? I don't believe in anything I was taught anymore. Tell me, Professor, is there anything left to believe in?» Sein ehemaliger Lehrer weiß darauf nur mit Gott zu antworten.¹¹² Mittlerweile stehen sich die beiden Männer direkt gegenüber, und die Kamera wechselt im Schuss-Gegenschuss zwischen den Figuren (Abb. 102–103). Graeber stellt irritiert die Frage, wie Gott all das zulassen kann. Darauf wird Pohlmann bestimmter und verweist auf die Verantwortung jedes Einzelnen. Erschüttert fragt Ernst darauf: «If that's true, Professor, how much am I responsible? Isn't there a time when taking order stops and personal responsibility begins? When duty turns into crime and can no longer be excused by blaming the leaders? I have to make a decision, Professor. I must know!»

111 Vgl. Schneider 2001, 271. Remarque hatte in den 1950er-Jahren (u. a. mit dem Essay *Seid Wachtam!* (1956)) mehrfach vor den weiterhin vorhandenen NS-Tendenzen in Deutschland gewarnt und war deshalb als kritische Stimme bekannt. Außerdem hatte er für Georg Wilhelm Pabsts *DER LETZTE AKT* (BRD 1956), der die letzten zehn Tage im Führerbunker beschreibt, am Drehbuch mitgeschrieben.

112 Mit der Figur des gläubigen Pohlmann ist der Film auch wieder näher an den bundesdeutschen Kriegsfilmern. Zahlreiche Produktionen thematisierten den Widerstand gegen das NS-Regime in Verbindung mit dem Christentum oder zeigten Protagonisten, die sich im Krieg dem Glauben zuwenden (etwa in *HUNDE WOLLT IHR EWIG LEBEN*) (vgl. Clarke 2010, 36 ff.).



102–103 Professor Pohlmann und sein ehemaliger Schüler im intensiven Gespräch.



Konsequent bleibt der alte Pohlmann bei seiner Haltung und entlässt den Jüngeren mit der schwierigen Aufgabe, die Fragen für sich selbst zu beantworten. Seine abschließenden Worte richten sich unmissverständlich und in mahnendem Ton an die deutsche Bevölkerung: «The war is lost, Ernst. And more terrifying, it must be lost before our country can regain its soul.» Verwundert schaut Pohlmann Graeber an und fragt ihn, warum er nicht schreie. Mit gläsernen Augen antwortet dieser: «I am screaming, you just don't hear it.»

Ungewohnt direkt und unterstützt durch Remarques Präsenz als Schauspieler, der hier als moralische Instanz auftritt, adressiert der Film die Frage nach der deutschen Kriegsschuld und der Verantwortung des Einzelnen.¹¹³ Zur Rolle der Wehrmacht bei den Kriegsverbrechen verweigert er eine einfache Antwort und nimmt auch den Protagonisten mit in die Verantwortung.¹¹⁴ Damit wagt es Sirks Film, Themen klar anzusprechen, die zuvor in den populären bundesdeutschen und angloamerikanischen Kriegsfilmern größtenteils ausgespart wurden.¹¹⁵ Die Szene zwischen Pohlmann und Ernst ist ein Schlüsselmoment des Films. Hier

113 Der Film stellt die offene Frage, warum es in der Wehrmacht nicht zu stärkerem Widerstand kam. Indirekt werden damit auch die neue Bundeswehr und das Leitbild des ‚Staatsbürgers in Uniform‘ thematisiert (vgl. Kapczynski 2010, 17).

114 Erst die Wehrmachtsausstellung 1995 räumte mit dem Bild der ‚sauberen‘ Wehrmacht auf und führte zu einer vertieften Diskussion über die Kriegsverbrechen (vgl. Reichel 2004, 17; von Hugo 2003, 453).

115 Der Literaturwissenschaftler Bernd Nienaber weist mit Bezug auf den Roman ebenfalls darauf hin, dass die kritische Darstellung der Wehrmacht in der BRD damals ein Novum war (vgl. 1989, 54).

erfährt zudem der ‚Good German‘ eine bezeichnende Veränderung. Das Figurenstereotyp umreißt in diesem Moment nicht allein eine tragische Heldenfigur oder ein wehrloses Opfer. Nicht mehr die Verantwortung der Führungselite, wie sie in den Kriegsprozessen in Nürnberg verhandelt wurde, steht im Fokus, sondern der begrenzte Handlungsspielraum des einfachen Soldaten.

Die Mischung aus Melodrama und Kriegsfilm kulminiert in einem dramatischen Finale, das nochmals die Elemente beider Genres miteinander verbindet: Nach Ende des Urlaubs muss Ernst zurück an die Front. Am gleichen Bahnhof, an dem er 14 Tage zuvor angekommen war, verabschiedet ihn Elizabeth schweren Herzens. Sie steht hinter einer zerbrochenen Glasscheibe und sieht dem weggehenden Zug nach.¹¹⁶ Wieder im Kriegsgebiet wird Ernsts Gewissen gleich auf die Probe gestellt. Er soll eine Gruppe vermeintlicher Partisanen bewachen. Während der Aufsicht liest er einen Brief von Elizabeth. Im Off ist ihre Stimme zu hören, die ihm die Neuigkeit überbringt, dass sie schwanger ist. In diesem Moment kommt der fanatische Nazi aus Graebers Einheit, um die Partisanen zu erschießen. Doch dieses Mal widersetzt sich Ernst dem Befehl. Als sein Kamerad zum Schießen ansetzt, wirft er ihn zu Boden, und bevor dieser reagieren kann, tötet Ernst seinen Widersacher durch einen Schuss. Begleitet von dramatischer Musik wird schließlich das Hakenkreuz auf der Uniform des leblosen Soldaten sichtbar. Graeber befreit die Gefangenen. Als diese zögern, kehrt er ihnen den Rücken und geht weg. Auf einer Brücke nimmt er erneut Elizabeths Brief zur Hand. Da hört er von hinten einen der Gefangenen «German beast!» schreien. Er dreht sich um und wird von einer Kugel tödlich getroffen. Mit schmerzverzerrtem Gesicht sinkt Ernst zu Boden. In diesen letzten Einstellungen kehrt der Film zum Melodrama zurück und erweist auch Lewis Milestones Remarque-Adaption *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* Reverenz (Abb. 104–105): Ernsts erstarrtes Gesicht spiegelt sich im Wasser, während er seine Hand vergeblich nach dem Brief ausstreckt. Das Glück ist erneut nicht greifbar, und der Protagonist scheitert am Ende auf tragische Weise. Wie im Film von 1930 formuliert Sirk damit eine Anklage gegen die Unmenschlichkeit des Krieges. Gleichzeitig spricht der Film mit der anstehenden Erschießung der Partisanen am Ende und jener der Zivilpersonen am Anfang konkret die Kriegsverbrechen der Wehrmacht an und verweist zudem auf die damalige politische Situation während des Kalten Krieges, wenn er den russischen Partisanen, der Graeber tötet, als Aggressor zeigt.

116 Sirk bedient auch hier wieder ein genretypisches Motiv. Christine Noll Brinckmann und Jörg Schweinitz sind beide ausführlich auf das visuelle Stereotyp der ‚Frau im Fenster‘ eingegangen (vgl. Brinckmann 1996, 9 ff. und Schweinitz 2006, 77 ff.).



104–105 Das Ende von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* erinnert an *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*.

Während die meisten bundesdeutschen Kritiken das kontroverse Thema der individuellen Verantwortung aussparten, offenbart der Kommentar Georg Herzbergs im *Film-Echo* die Brisanz des Endes:

Als Soldat des Russlandfeldzugs ermöglicht er drei Zivilisten, die er erschießen soll, die Flucht, indem er den Befehlsgeber, eine Bestie, vergleichbar dem jetzt vor Gericht gestellten Buchenwaldmörder, tötet. Er wird nie über das moralische Gewicht dieser Affekthandlung nachzudenken haben; einer der Geretteten nimmt das Gewehr des Toten und erschießt den, der sich dem Zwang zum Morden nicht anders als durch einen Mord zu entziehen wusste.¹¹⁷

In den 1950er-Jahren schwelte in der BRD die ungeklärte Frage, ob Akte des Widerstands als patriotische Tat oder Verrat zu werten seien.¹¹⁸ Aus diesem Grund vermieden bundesdeutsche Filme das schwierige Thema,

¹¹⁷ Herzberg 1958, 974.

¹¹⁸ Vgl. Köppen 2010, 61.

insbesondere was die Wehrmacht betraf.¹¹⁹ Wenn überhaupt, war die Rebellion Offizieren vorbehalten und ging nicht von einem einfachen Soldaten aus.¹²⁰

Schon als Remarque 1954 den Roman veröffentlichte, war sich der Verlag des Konfliktpotenzials des Endes bewusst und verlangte Ergänzungen. So stand kurz nach dem Schuss auf den Kameraden: «Notwehr, dachte etwas in ihm.» Ursprünglich verzichtete der Autor aber bewusst auf diesen Satz, denn laut Remarque ist Graebers Tat nicht «Notwehr», sondern eine überlegte, befreiende Widerstandstat gegen das «Verbrechen» des Kriegs.»¹²¹ In der deutschen Fassung wurde außerdem nach dem tödlichen Schuss auf Graeber der Satz hinzugefügt: «Es sind also doch Partisanen, dachte Graeber.»¹²²

Während die abgeänderte Romanversion die Brisanz von Remarques Ende zu entschärfen versucht, ist die Schlusszene im Film offener interpretierbar und betont erneut das Thema der individuellen Verantwortung, wie die Kritik im *Film-Echo* zeigt. Darüber hinaus verweist *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* stärker als die Vorlage auf den sich damals zuspitzenden Ost-West-Konflikt. Anstatt dass der russische Angreifer vor dem Schuss schweigt, wie es im Roman der Fall ist, schreit er «German beast» und wird dadurch eindeutig als Täter gekennzeichnet. Dies passt zum politischen Kurs der USA, die mit ihrer Antikommunismus-Propaganda die Sowjetunion klar als Feindbild zeichneten und die BRD als Verbündeten enger an sich binden wollten.

Das Ende von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* demonstriert in konzentrierter Form, dass der Film kontroverse Themen anspricht, und macht nachvollziehbar, weshalb er in der BRD auf starke Ablehnung stieß. Der Genrehybrid aus Kriegsfilm und Melodrama verbindet den deutschen Opferdiskurs mit den zerstörerischen Fliegerangriffen der Alliierten und den Kriegsverbrechen an der Ostfront. Damit zeichnet die amerikanische Produktion ein breites Panorama der Kriegszeit. Doch offensichtlich unterschätzten oder ignorierten die Verantwortlichen die komplexen Faktoren und Befindlichkeiten im Umgang mit der NS-Vergangenheit und dem Zweiten Weltkrieg im bundesdeutschen Kontext. Mit dem «Good German» als einem einfachen Landser, der zwischen einer tragischen Liebe und dem Dienst an der Front gefangen ist, wagte es der Film, das Figurenstereotyp in eine neue Richtung zu entwickeln und die schwierige Frage

119 Vgl. ebd., 65.

120 Vgl. Kreimeier 1974, 120.

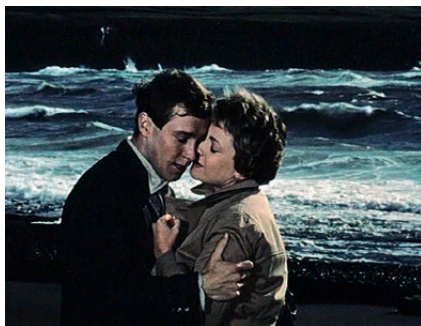
121 Westphalen 1989, 405.

122 Ebd., 406. Erst 1989 kam in Deutschland der Roman in der ursprünglichen, von Remarque präferierten Fassung heraus.

nach der individuellen Verantwortung zu stellen. Die Beteiligung zweier berühmter Emigranten und vor allem die melodramatische Inszenierung in Farbe sorgten dafür, dass es in der BRD nicht zu einer differenzierten Auseinandersetzung über den Film kam. Im Umgang mit der eigenen Geschichte schien zur damaligen Zeit nur eine zurückhaltende Inszenierung akzeptierbar, es sei denn, die angloamerikanischen Filme verbanden das Spektakel mit der Darstellung tragischer Helden, wie es etwa *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* oder *THE SEA CHASE* getan hatten.

Wie stark die Verbindung von Melodrama und Kriegsfilm auf Ablehnung stieß, zeigte nur ein Jahr später auch eine bundesdeutsche Produktion. Mit den populären Filmstars Ruth Leuwerik und Hansjörg Felmy drehte Franz Peter Wirth den aufwendigen Farbfilm *EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT* (BRD 1959).¹²³ Er erzählt von der Liebe zwischen der Irin Maureen Backkett (Ruth Leuwerik), die ihren amerikanischen Mann im Krieg verloren hat, und dem deutschen Kapitän Robert Wissmann (Hansjörg Felmy), der mit seinem U-Boot vor der Küste des neutralen Irlands gestrandet ist. Auch der ehemalige Kamerad von Maureens Mann, Bill (Hannes Messemer), kämpft um ihre Liebe, und so ist sie zwischen einem amerikanischen und einem deutschen Soldaten hin- und hergerissen. Am Ende entscheidet sie sich für Wissmann, doch kurz darauf muss er zu seinem Schiff zurückkehren, worauf er bei einem Luftangriff der Alliierten ums Leben kommt. Wie bei Sirk ist es am Ende der Krieg, der das gemeinsame Glück verhindert und zum tragischen Ende führt (Abb. 106–107). In seiner Mischung aus Melodrama, Heimat- und Kriegsfilm schlägt *EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT* in der romantischen Beziehung zwischen einer Irin und einem Deutschen zudem einen pazifistischen Ton an und propagiert Versöhnung. Maureen hat ihren Vater und ihren Mann im Krieg verloren und kann nicht akzeptieren, dass sie nun auch Robert verlieren soll. In einem leidenschaftlichen Monolog sagt sie: «Ich pfeiff' auf eure Vernunft, auf eure Pflicht und eure Kameradschaft. Ich habe einen Menschen gefunden und den will ich behalten für mich. Für mich ganz allein. Ich wollte ihn retten, weil ich ihn liebe.» Obwohl das eigentliche Kriegsgeschehen im Film weit entfernt ist, ist auch in der idyllischen irischen Landschaft der Krieg auf tragische Weise präsent. Damit sucht der Film die Nähe zur populären Kriegsfilmwelle. Doch selbst wenn die NS-Vergangenheit keine Erwähnung findet und Wissmann seine Pflicht als Soldat nicht hinterfragt, wurde der Film in der BRD aufgrund seiner Inszenierung und der Liebestragödie als unangebrachte Auseinandersetzung mit der eigenen

123 Für die Kamera war Helmut Ashley verantwortlich. In einer frühen Planungsphase war er ebenfalls für *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* vorgeschlagen worden (vgl. Krause 1957, o. S.).



106–107 Die unmögliche Liebe an der irischen Küste in EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT.

Geschichte scharf kritisiert. Im Gegensatz zu A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE wird hier indes gerade die fehlende Brisanz beklagt. Die *Berliner Morgenpost* schrieb: «Ein ebenso vorsichtiger wie eitler Film, der alle Härten, aber auch alle Möglichkeiten des Stoffes in Watte verpackt hat; nun kann sich keiner daran stoßen.»¹²⁴ Und der *Telegraf* bemängelte, dass dieser Film Teil einer Kette von Filmen sei,

deren gesinnungsmäßiger Ursprung jedoch im Dritten Reich zu suchen ist. Besonders letzteren Vorwurf werden die Leute, die diesen Film gemacht haben, empört zurückweisen und treuherzig zitieren, welche einsichtigen, humanen, völkerverbindenden Sätze doch die Heldin Ruth Leuwerik als neutrale Irin (man bedenke: sie ist nicht einmal Deutsche!) so klug und so gütig von sich gibt. Der Film hat lauter Bilder, die man sich in die gute Stube hängen kann, [...] und aus jedem der schönfarbigen Gemälde tritt Frau Leuwerik uns und ihren Partnern mit der passenden moralischen Nutzanwendung entgegen. [...] So wundersam und rührend wird bei uns die Vergangenheit überwältigt.¹²⁵

Die sarkastischen Kommentare zu Wirths Film veranschaulichen erneut, wie heikel auch noch Ende der 1950er-Jahre der Umgang mit der NS-Vergangenheit war und wie vorsichtig die Produktionen allgemein in der Inszenierung sein mussten, um in der BRD auf positive Resonanz in der Presse zu stoßen. Eine als übermäßig empfundene Emotionalisierung, wie sie beide Filme über die melodramatische Inszenierung erzeugen, wurde sogleich angegriffen. Die kompromisslose Ablehnung verweist auf die

124 Geisler 1960, o. S.

125 [K. B.] 1960, o. S.

schwierige Verarbeitung der eigenen Vergangenheit in Westdeutschland. Unter die sensiblen Themen der Kriegszeit wollte man im Zeichen des allgemeinen wirtschaftlichen und politischen Aufbruchs und der neugefundenen Stärke einen Schlusstrich ziehen, anstatt die dunklen Kapitel genauer zu beleuchten.¹²⁶ Besonders empfindlich reagierte man, wenn ein angloamerikanischer Film den eigenen Opferdiskurs bediente und also aus ‹fremder› Perspektive das Leiden der deutschen (Zivil-)Bevölkerung zu schildern versuchte. Damit scheint der Misserfolg von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* meine Erkenntnisse aus den vorangehenden Analysen (siehe Kap. 1 und 2) zu bestätigen, dass nämlich in den 1950er-Jahren primär jene amerikanischen und britischen Produktionen bei der bundesdeutschen Presse wie beim Publikum reüssierten, die den ‹Good German› in tragische Heldengeschichten einbetteten und die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs ausklammerten oder nur am Rand erwähnten.

Überlebenskampf im Sand

Der zweite angloamerikanische Film an der Berlinale wählte zwar diese inzwischen bewährten Pfade, um seine Geschichte über einen ‹Good German› zu präsentieren, entwickelte das Figurenstereotyp im Vergleich zu den Vorgängern aber dennoch subtil weiter. Damit war *ICE COLD IN ALEX*, der am 6. Juli 1958 an der Berlinale seine Premiere feierte, ungleich erfolgreicher als sein amerikanischer Konkurrent und erhielt am Festival den *FIPRESCI*-Preis der internationalen Filmkritiker-Vereinigung.¹²⁷ Bei einem genaueren Blick auf die britische Produktion treten die spezifischen nationalen Ausformungen des ‹Good German› deutlich hervor, und es wird verständlich, weshalb der Film in der BRD auf mehr Zustimmung stieß.

ICE COLD IN ALEX spielt während des Afrikafeldzugs. Basierend auf dem in England erfolgreichen Bestseller von Christopher Landon erzählt Regisseur J. Lee Thompson vom Rückzug der britischen Truppen aus Tobruk im Jahr 1942. Erwin Rommel steht mit seinen Truppen kurz vor der Stadt, und die Evakuierung der *Royal Army* verläuft chaotisch. Der alkoholabhängige Offizier George Anson (John Mills) muss gemeinsam mit seinem langjährigen Kameraden Tom Pugh (Harry Andrews) die kranke Pflegerin Denis Norton (Diane Clare) und ihre Kollegin Diana

126 Eine kritischere gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit setzte, wie bereits erwähnt, erst in den 1960er-Jahren ein, parallel zum Aufkommen des *Neuen Deutschen Films*, der mit den bundesdeutschen Filmen der 1950er-Jahre und deren Darstellung des eigenen Landes brach.

127 Vgl. Marquart 1984, 228.

Murdoch (Sylvia Syms) nach Alexandria eskortieren. Nachdem sie die umkämpfte Stadtgrenze passiert haben, steht die gefährliche Reise quer durch die Wüste an. Zu Beginn ihrer Mission treffen sie auf den südafrikanischen Offizier van der Poel (Anthony Quayle), der sich allein auf der Flucht befindet und sich ihnen anschließt. Eine dramatische Odyssee durch schwieriges Gelände nimmt nun ihren Anfang, denn die zusammengewürfelte Gruppe begegnet verschiedenen Gefahren und Schwierigkeiten, darunter ein Minenfeld, Treibsand und versprengte gegnerische Truppen. Die Bewältigung der Hindernisse schweißt alle zusammen, und immer mehr steht nicht ein einzelner Held, sondern die Gruppe im Zentrum der Handlung. Zusätzliche Spannung kommt auf, weil Anson und Pugh an van der Poels Geschichte zu zweifeln beginnen. Stets zur gleichen Uhrzeit schleicht sich dieser mit seiner Tasche von der Gruppe weg. Schließlich finden sie heraus, dass er ein deutscher Spion ist, der über ein Funkgerät regelmäßig seinen Vorgesetzten Bericht erstattet. Da sie für die Durchquerung der Wüste auf seine Hilfe angewiesen sind, sprechen sie das Thema aber nicht offen an. Am Ende erreicht die Gruppe Alexandria, und es kommt zur versöhnlichen Geste: Mills verrät der Militärpolizei nicht, dass van der Poel ein deutscher Spion ist, und in der finalen Szene sieht man sie alle in einer Bar zur Belohnung ein eiskaltes Bier trinken.¹²⁸

Wie bereits in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* ist auch in *ICE COLD IN ALEX* der Krieg vor allem ein spannungsgeladenes Abenteuer, und am Ende steht die explizite Respektbekundung gegenüber dem ›Good German‹. J. Lee Thompson geht jedoch noch einen Schritt weiter, indem es nicht allein um eine Freundschaft zwischen zwei eigentlichen Gegnern geht. Der ›Good German‹ ist integraler Teil der Gruppe, und nur mit seiner Unterstützung und der Hilfe jedes Einzelnen sind die Gefahren zu meistern. Damit passten der Film und seine versöhnliche Botschaft Ende der 1950er-Jahre zur neuausgerichteten britischen Außenpolitik. Während Churchill und Eden weiterhin am Empire festhielten und Großbritannien als führende Weltmacht sahen, suchte der neue Premierminister Harold MacMillan nach der Suezkrise die Nähe zu den westlichen Verbündeten. Mit den USA kittete er erfolgreich das beschädigte Verhältnis, und in Europa näherte er sich der BRD und Frankreich an.¹²⁹

Während *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* noch unkritisch der dominanten Nostalgiewelle im britischen Kino Mitte der 1950er-Jahre folgte und damit großen Erfolg hatte,¹³⁰ macht sich in *ICE COLD IN ALEX* nun sub-

128 Der Ausdruck ›ice cold‹ im Titel des Romans und des Films bezieht sich auf das belohnende Bier am Ende der abenteuerlichen Reise, ›Alex‹ auf Alexandria.

129 Vgl. Judt 2010, 301 ff.

130 Vgl. Havardi 2014, 128 ff.

til eine kritischere Haltung bemerkbar. Der Roman erschien kurz nach der Suezkrise, und die Dekolonialisierung ging in großen Schritten voran.¹³¹ Das Selbstverständnis der einstigen Weltmacht war beschädigt, was sich auch in den britischen Kriegsfilmern spiegelte. Die Medien äußerten immer lautere Kritik an der Masse von Kriegsfilmern, und die Glorifizierung vergangener Kriegserfolge war nicht mehr unbedingt gefragt.¹³² Zum Gesicht des nuancierten Wandels im Genre wurde der britische Star John Mills, der vor *ICE COLD IN ALEX* bereits in zahlreichen Filmern über den Zweiten Weltkrieg mitgewirkt hatte, auserkoren. Während er jedoch unter anderem in *THE COLDITZ STORY* (Guy Hamilton, GB 1955) den unnachgiebigen und starken Helden verkörperte, spielt er nun in Thompsons Film einen alten Krieger, dessen Autorität infrage gestellt wird.¹³³ Im Einklang damit ist die Tatsache zu interpretieren, dass *ICE COLD IN ALEX* nicht einen der legendären Erfolge der *Royal Army* thematisiert. In der Wüste und abseits des eigentlichen Kriegsgeschehens feiert der Film vielmehr den Zusammenhalt der kleinen Gruppe. Es findet also auch keine explizite Kritik an der Armee oder der damaligen britischen Militärpolitik statt. Hingegen transportiert der Film über seinen Protagonisten die Kriegsmüdigkeit und kündigt damit – auf einer anderen Ebene – leise auch das Ende der Hochphase der Kriegsfilmwelle an.¹³⁴

Die kritische Haltung zeigt sich am deutlichsten zu Beginn, nach der kurzen Einführung: In der ersten Einstellung sehen wir eine Landkarte Afrikas und hören aus dem Off die Erzählstimme, die in bekannt ehrfürchtigem Stil aus der damaligen Gegenwart auf den Zweiten Weltkrieg zurückblickt und eine beeindruckende Geschichte verspricht: «Peaceful now. Sixteen years ago the battlefield of giants.» Nach einer Reihe von Found-Footage-Aufnahmen des Kriegsgeschehens wechselt mit dem Auftritt von Anson aber die Stimmung. Der Protagonist ist sichtlich ausgelaugt und vom Kampf gezeichnet (Abb. 108–109). Nur dank Alkohol kommt der Offizier durch den Tag. Er ist antriebslos und möchte in Tobruk bleiben. Äußerst widerwillig akzeptiert er den Auftrag, die beiden Kranken-

131 Vgl. Westad 2017, 272 ff. Zwischen 1958 und 1962 entließ sogar die konservative britische Regierung, die eigentlich am British Empire festhalten wollte, acht Kolonien in die Unabhängigkeit (vgl. ebd., 277).

132 Vgl. Harper/Porter 2007, 158; Murphy 2000, 234.

133 Vgl. Geraghty 2000, 190. Zur gleichen Zeit gab es mehrere britische Filme, die ihre Protagonisten nicht mehr als starke und unfehlbare Helden zeigten, so etwa auch David Lean in *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (GB/USA 1957).

134 Gleiches lässt sich in zahlreichen US-Produktionen Ende der 1950er-Jahre feststellen. Anstelle der Suezkrise hallten in den USA noch die schweren Verluste des Koreakriegs nach (vgl. Basinger 1986, 178). In Großbritannien wiederum stand die Kriegsmüdigkeit in der Bevölkerung konträr zu den Bemühungen der Regierung, die mit Wasserstoffbombentests die eigene Position als Atommacht zu stärken versuchte.



108–109 John Mills als alter und dem Alkohol verfallener Krieger Anson in *ICE COLD IN ALEX*.

schwwestern nach Alexandria zu eskortieren. Mit zitternder Stimme bittet er seinen Vorgesetzten darum, den Kameraden zu informieren, der an seiner Stelle in der belagerten Stadt ausharren muss. Weit entfernt von den starken und aufrechten Heldenfiguren vergangener Filme schlägt *ICE COLD IN ALEX* zu Beginn einen pessimistischen Ton an, wenn er einen gebrochenen Protagonisten zeigt, wie man ihn wenige Jahre zuvor in britischen Kriegsfilmern noch nicht kannte. Die düstere Stimmung verflüchtigt sich allerdings, sobald die Wüstendurchquerung ihren Anfang nimmt. Nun gerät der Film zum spannungsgeladenen Abenteuer, in dem sich auch Anson wieder als Anführer der Gruppe bewähren kann.

Markiert wird der Wechsel durch den Auftritt von van der Poel, der als mysteriöse Figur eingeführt wird. In der ersten Einstellung sind nur seine Beine sichtbar und zwischen seinen Waden in einer extremen Perspektive von oben Anson, der den Ankömmling noch nicht bemerkt hat (Abb. 110). Es folgt ein Gegenschuss, und wir sehen von Ansons Standpunkt aus und in starker Untersicht den eindrücklich muskulösen Körper van der Poels (Abb. 111). Für einen kurzen Moment geht von der neuen Figur eine gewisse Bedrohung aus, womit bereits angedeutet wird, dass mit ihr etwas nicht stimmen könnte. Dann bewegt sich van der Poel



110–111 Bei seinem ersten Auftritt strahlt van der Poel kurz eine gewisse Bedrohung aus.



schnellen Schrittes auf Anson zu und stellt sich vor. Wie die Filmhistorikerin Christine Geraghty betont, fordert van der Poels Körperlichkeit ganz grundsätzlich das stereotype Männlichkeitsbild in den britischen Kriegsfilmern heraus:

In general, the British war hero, although courageous, does not engage in demonstration of physical strength [...]. Van Poel [...] has enormous physical strength, which the visual organization of the film emphasizes by putting his body on display. Lee Thompson's somewhat crude use of close-ups and cutting, very different from the re-strait of most war films, is here used to emphasize the physical differences between Van Poel and Anson.¹³⁵

Nach anfänglicher Ablehnung lässt sich der englische Offizier mit drei Flaschen Gin bestechen und nimmt den südafrikanischen Captain mit. Aufgrund seiner vorlauten Art und weil er mit der eigenen Stärke prahlt, eckt van der Poel an und bleibt zunächst isoliert vom Rest der Gruppe. Die Figur macht im weiteren Verlauf jedoch einen Wandel durch: Sie wird

135 Geraghty 2000, 191.

sozusagen – über mehrere Etappen – zu einem ‚Good German‘, denn ihre Hilfe erweist sich für die Wüstendurchquerung als unverzichtbar. Auf diese Weise formuliert der Film eine versöhnliche Botschaft und variiert das Figurenstereotyp subtil: vom respektierten Gegner zum Mitstreiter.

Schon nach kurzer Zeit in der Wüste rettet van der Poel das erste Mal die Gruppe, als überraschend ein Wehrmachtzug auftaucht. Dank seiner Deutschkenntnisse, die er sich angeblich bei seiner Arbeit in Deutsch-Südwestafrika angeeignet hat, kann er die Einheit davon überzeugen, den Wagen mit der kranken Pflegerin passieren zu lassen. Während die deutschen Soldaten den Wagen eine Zeit lang eskortieren, kommt es zum tragischen Vorfall. Die geschwächte Schwester Denise Norton stirbt in den Armen ihrer Kollegin Diana Murdoch. Damit ihre Deckung nicht auffliegt, muss die Gruppe ihren Tod verheimlichen, bis der Wehrmachtzug außer Sicht ist. Nachdem sie später Norton beerdigt haben, begegnen sie erneut deutschen Soldaten. Van der Poel nähert sich allein der Panzerbesatzung, um zu verhandeln. Aus der Ferne sieht Anson, dass erst der Inhalt von van der Poels Rucksack die Deutschen überzeugt.¹³⁶ Gerade weil der südafrikanische Offizier zweimal das Unmögliche schaffte, wächst bei den anderen die Skepsis und schnell entsteht der Verdacht, dass es sich bei van der Poel um einen Spion handelt.

Gleichzeitig wird er für die Gruppe als mutiger und starker Mann aber immer unentbehrlicher. Als sie einmal den Krankenwagen reparieren müssen, bricht die behelfsmäßige Hebevorrichtung, während van der Poel unter dem Auto liegt. Mit ganzer Kraft stemmt er das Fahrzeug hoch, damit die hintere Achse nicht bricht. Im letzten Moment kann Pugh mit dem Wagenheber das Auto wieder stabilisieren, worauf die anderen den bewusstlosen van der Poel unter dem Wagen hervorziehen. Respektvoll sagt Anson zu ihnen: «That’s the most wonderful bloody effort you’ll ever see.»

Trotz der Heldentat lässt den anderen Reisenden der schlimme Verdacht keine Ruhe. So nehmen sie sich vor, ihn am gleichen Abend zu überführen. In dieser Szene zeigt sich unmissverständlich, wie effektiv der Film seine spannungsgeladene Handlung mit der unterschwellig versöhnlichen Botschaft verbindet. Als van der Poel erneut verschwindet, schleicht ihm die Gruppe hinterher. Gerade als er dabei ist, das Funkgerät auszupacken, schalten Anson und Murdoch die Scheinwerfer des Wagens ein. Die einzige Lichtquelle ist nun auf den deutschen Spion gerichtet, der in Panik mit seiner Ausrüstung davonrennt. Anson verfolgt van der Poel jedoch mit dem Scheinwerfer und findet ihn wieder. Hektisch beabsichtigt dieser, das Funkgerät im Treibsand zu versenken. Zu spät realisiert er, dass er

136 Bei beiden Begegnungen mit deutschen Soldaten ist auffällig, wie diese als respektable und schon fast zuvorkommende Gegner porträtiert werden.



112–115 Der dramatische Überlebenskampf von van der Poel.

sich selbst in eine lebensgefährliche Situation gebracht hat. Langsam, aber unaufhaltbar versinkt er im Schlamm. Obwohl sie ihn gerade als Spion überführt haben, zögern die anderen keine Sekunde: Anson versucht, im Liegen und mit einem Seil van der Poel herauszuziehen. Die Kamera ist nun nahe bei den Figuren und wechselt im schnellen Rhythmus zwischen Opfer und Retter (Abb. 112–113). Es gibt keine Musik, nur die Anstrengungen der beiden Männer sind zu hören. Van der Poel kann das Seil nicht fassen und verschwindet immer mehr im Treibsand (Abb. 114–115). Als bereits nur noch die Hände – in einer Großaufnahme – zu sehen sind, schafft es die Gruppe, van der Poel im letzten Augenblick mithilfe des Wagens herauszuziehen. Die Anspannung lässt nach, und Murdoch fragt Anson: «You saw, what is in his bag? He is a Nazi.» Doch dieser antwortet nicht. Stattdessen wirft er van der Poels verräterisches Hemd in den Treibsand. Eine stumme Geste, die deutlich macht, dass der deutsche Spion nun Teil der Gruppe ist.

Hatte die Szene mit einem arglistigen Katz-und-Maus-Spiel begonnen, so endet sie mit einer nervenaufreibenden Rettungsaktion. In der Struktur und der ganz auf Spannung ausgerichteten Inszenierung erinnert *ICE COLD IN ALEX* an Henri-Georges Clouzots *LE SALAIRE DE LA PEUR* (F 1953), bei dem es ebenfalls um eine gefährliche Fahrt und zahlreiche Herausforderungen auf dem Weg zum Ziel geht.¹³⁷ Beide Filme kosten

¹³⁷ In Clouzots Film müssen vier Männer einen Lastwagen mit Nitroglyzerin sicher ans Ziel bringen. Der Film war damals in Frankreich, Großbritannien und der BRD ein großer Erfolg.

die dramatischen Situationen in langen, wirkungsvoll gestalteten Szenen bis zum Schluss aus. Beide sind zudem in Schwarz-Weiß gedreht. Des Weiteren ist im Vergleich zu anderen Kriegsfilmern der Zeit auffällig, dass *ICE COLD IN ALEX* auf das damals populäre Breitbildformat verzichtet. So konzentriert sich der Film in den zahlreichen Großaufnahmen auf die expressiven Gesichter der Figuren und deren Anstrengungen. Gleichzeitig bleibt er in seiner Inszenierung zurückhaltend und hat einen gewissen dokumentarischen Charakter.¹³⁸ Anstatt der Schrecken des Krieges steht in Thompsons Film wieder ganz das Abenteuer im Fokus. Speziell ist hier jedoch, dass weder ein einzelner Held noch die Duell-Situation zwischen den beiden Männern das spannungsgeladene Geschehen dominiert, sondern der Gruppe ein wichtiger Part zukommt: Trotz ihrer eigentlich unüberwindbaren Differenzen wachsen die Mitglieder in jeder neuen Etappe stärker zusammen. In der Wüste sind sie aufeinander angewiesen und finden dadurch zueinander.

Endgültig zu einer Einheit verschmelzen sie bei der letzten Herausforderung vor Alexandria, wenn es als abschließendes Hindernis gilt, mit dem schweren Krankenwagen eine steile Düne zu überwinden. Dies ist auch der – sinnbildlich zu verstehende – Moment, in dem Anson sich nach einem dramatischen Zusammenbruch wieder als Anführer rehabilitiert und der Film schließlich in die Tradition der klassischen britischen Kriegsfilmern zurückkehrt: Obwohl van der Poel davor warnt, befiehlt Anson, mit Anlauf und voller Geschwindigkeit loszufahren. Schnell bleibt das schwere Gefährt im Sand stecken, und alle außer Pugh, der am Steuer sitzt, versuchen verzweifelt, das Gefährt anzustoßen. Je aussichtsloser die Situation wird, umso lauter schreit Anson die anderen an. Als sie aufgeben, wirft Anson bedeutungsvoll seinen Kompass weg, und es kommt beinahe zum Faustkampf mit van der Poel. Mit Tränen in den Augen entfernt sich Anson von der Gruppe. Aus der Distanz schaut er zu, wie sie den Wagen wenden, um einen neuen Versuch zu starten: Der Motor soll auf niedriger Umdrehungszahl von Hand betrieben werden, um den Wagen langsam rückwärts die Düne hinaufzubewegen. Unter dem Vorwand, sich die technischen Details erklären zu lassen, geht Schwester Murdoch zu Anson. Dankbar erklärt dieser ihr den Plan; anschließend gibt sie ihm den Kompass zurück und sagt: «Come and help.» Als sich das Auto langsam in Bewegung setzt, übernimmt Anson begeistert wieder die Führung. Begleitet von pathetischer Musik machen sie unter größten Anstrengungen kleine Fortschritte. Von der Spitze der Düne blickt die Kamera ins weite Wüstenpanorama. Nach und nach erscheint das Heck des Krankenwagens

138 Vgl. Harper/Porter 2007, 209 f.

im Bild. Kurz vor dem Ziel kommt der Transporter überraschend ins Rollen, und Anson kann das Gefährt erst am Fuß der Düne wieder stoppen. Bevor sich jedoch Verzweiflung breitmacht, beweist sich Anson als moralische Stütze. Der Rest der Gruppe schaut ihn fragend an, worauf er mit britischem Humor sagt: «Let's take a little exercise, shall we.» Gerade als Anson den Motor starten will, greift van der Poel dazwischen und übernimmt die schwere Aufgabe. Nun stellt der «Good German» endgültig keine Bedrohung für Ansons Männlichkeit mehr dar. Der erneute Versuch und die demonstrative Verbrüderung von Anson und van der Poel verstärken noch einmal den Zusammenhalt der Gruppe. Die spannungsgeladene Musik weicht triumphalen Klängen, und in einer Reihe von Überblendungen ist zu sehen, wie der Wagen die Spitze erreicht. Wenig später sitzen alle im Wagen Richtung Alexandria. Anson, Plugh und Murdoch singen ein britisches Volkslied, und sogar van der Poel, der im hinteren Teil des Wagens Platz genommen hat, stimmt zögerlich ein. Als sie das Ziel erreichen, rückt indes auch das Ende der besonderen Gemeinschaft näher. Um van der Poel zu retten, meldet Anson ihn bei einem Grenzposten als Kriegsgefangenen an, den sie in Alexandria der Militärpolizei übergeben wollen.

Bevor dies geschieht, kommt es zur expliziten Versöhnungsgeste, mit der *ICE COLD IN ALEX* erneut weiter geht als das Finale von *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*. Als die Gruppe endlich das verdiente eiskalte Bier trinken kann, bleibt es nicht bei der Respektbekundung gegenüber dem «Good German». Für einen kurzen Augenblick bilden sie eine verschworene Gemeinschaft: Geschlossen betreten die vier Weggefährt:innen die elegante Bar und setzen sich durstig an den Tresen.¹³⁹ Anson wird vom Kellner wiedererkannt, unterbindet aber sogleich das Gespräch und drängt auf die Bestellung (Abb. 116). Die Kamera kostet den Moment aus, wenn sie in einer Reihe von Einstellungen zeigt, wie der Kellner kunstvoll die Gläser füllt, die sich durch die Kälte des Bieres beschlagen. In der Bar ist es still, keine Filmmusik stört den feierlichen Augenblick (Abb. 117–119). In einem Zug leert Anson das Glas und fordert die anderen auf, es ihm gleichzutun. Schon bevor sie ausgetrunken haben, bestellt er die nächste Runde. Nun ist im Off ein heranfahrendes Auto zu hören. Das Geräusch unterbricht jäh die gute Stimmung. Panisch schreckt van der Poel auf und versucht vergeblich, durch den verschlossenen Hintereingang zu flüchten. Die anderen reagieren schnell. Sie setzen sich mit ihm unauffällig an einen Tisch. Als ein junger Offizier die Bar betritt und Anson bestimmt

139 Die Szene genießt in Großbritannien Kultstatus, da die Biermarke *Carlsberg* den Ausschnitt später für eine Fernsehwerbung nutzte.



116–119 Das titelgebende eiskalte Bier und der triumphale Moment am Ende des Films.

darauf hinweist, dass es verboten sei, sich mit dem Feind zu verbrüdern, antwortet Anson scharf und lässt ihn draußen warten. So bleibt ihnen kurz Zeit, um van der Poel die Situation zu erklären und sich von ihm zu verabschieden. Erst jetzt realisiert dieser, dass die anderen seine Doppelrolle längst erkannt haben, ihm aber helfen wollen. Nur zögerlich lässt er sich überzeugen, seinen wirklichen Namen zu nennen: «Otto Lutz.» Darauf hebt Anson erneut das Glas und sagt «Here's to you Otto. We all know we damn well wouldn't be here if it hadn't been for you.» Der junge Offizier kehrt zurück, und Anson betont ihm gegenüber das gute Benehmen seines Gefangenen. Als letzte Geste und als Zeichen des Respekts fragt van der Poel, ob Anson ihm zum Abschied die Hand geben würde. Der Reihe nach verabschiedet er sich nun von seinen Weggefährten:innen, wobei erneut ein heikler Moment eintritt. Als er sich vor Murdoch verneigt, kommt seine Halskette mit der gefälschten Erkennungsmarke zum Vorschein. Pugh reagiert am schnellsten und reißt ihm die Kette bei der Verabschiedung unauffällig vom Hals. Zum Schluss dreht sich Otto nochmals um und sagt mit ernster Stimme: «It has been quite an experience. All against the desert, the greater enemy. I learned a lot about you English, so different from all I've been thought. Auf Wiedersehen!»¹⁴⁰ Dann setzt von Neuem die trium-

140 Die deutsche Synchronfassung betont noch stärker die versöhnliche Botschaft: «Ich wusste nicht, dass es so etwas gibt. Wir kannten nur einen Gegner. Und das war die Wüste. Diese Kameradschaft werde ich nie vergessen.»

phale Musik ein, während Anson, Murdoch und Pugh dem wegfahrenden Auto nachblicken.

Auf diese Weise insistiert der Film mittels der Figur des ‚Good German‘ auf seiner klaren Botschaft von Versöhnung und Verständigung,¹⁴¹ auf die er mit seiner dramatischen Odyssee hingearbeitet hat. Anstatt des Krieges stand der Kampf gegen die Natur im Zentrum: Die Wüste erscheint dank der zahlreichen Panoramaaufnahmen als ebenso überwältigendes wie schwieriges Hindernis. Was die Dynamik zwischen den Figuren betrifft, so verschwindet der skeptische Ton vom Anfang im Verlauf der Handlung zunehmend, und am Ende haben wir es mit einer klassischen Abenteuergeschichte zu tun, wie sie in den britischen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre wiederholt anzutreffen ist.¹⁴² Während die nervenaufreibenden Herausforderungen in der Wüste durch die filmischen Mittel im Stil eines Thrillers erzählt werden, ist Thompsons Inszenierung im finalen Moment zurückhaltend und lässt dem Dialog und den Gesten viel Raum. Wie in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* gibt es auch hier eine explizite Annäherung zwischen Großbritannien und Deutschland. Neu ist, dass der Film über die Klassen- und Landesgrenzen hinaus eine Gemeinschaft formt, die die Anforderungen an sie nur zusammen bestehen kann. Dabei verändert sich auch das Figurenstereotyp des ‚Good German‘. Van der Poel/Otto ist zuerst ein Fremdkörper in der Gruppe, wird letztlich aber zum Freund und Verbündeten, ohne den die Gruppe nicht funktioniert. Durch diesen Wandel stellt der ‚Good German‘ nicht mehr ausschließlich einen tragischen Helden oder respektierten Feind, sondern einen Mitstreiter dar. Somit ist Thompsons Film nicht einfach ein nostalgischer Rückblick auf den Kampf zwischen ‚Gentlemen‘, sondern er verweist stärker als andere Produktionen auf die zeitgenössische Gegenwart und die politischen Machtkonstellationen während des Kalten Krieges.¹⁴³ Anstatt primär das britische Empire zu feiern, wird hier der Zusammenhalt der Gruppe, also die Kameradschaft, und die Nähe zu Deutschland betont. Es handelt sich

141 In einer früheren Drehbuchfassung endete der Film noch nicht eindeutig versöhnlich. Nach den letzten Worten des Deutschen erinnert sich Plugh an Nortons Tod: «Now I know what Denise was trying to say just before she died. [...] I was wrong about her. She was trying to warn us – even then. I am so sorry.» Darauf antwortet Anson: «No wonder Master Otto tried to make sure none of us could speak German», und hebt als finale Geste sein Glas, um in stiller Erinnerung auf Diane anzustoßen ([o. A.] 1956d, 121).

142 Auch der Filmhistoriker Roy Armes hebt hervor, dass die britischen Filme für gewöhnlich den Schrecken des Krieges aussparten und vielmehr spannungsgeladene Geschichten sowie taktische Manöver ins Zentrum rückten (vgl. 1978, 177 f.).

143 Sue Harper und Vincent Porter interpretieren die Botschaft des Films folgendermaßen: «*ICE COLD IN ALEX* [...] shows how physical endurance and mutual human understanding and respect are necessary if we are to survive in an authoritarian and militaristic world» (2007, 89).

allerdings um eine subtile Verschiebung, bei der *ICE COLD IN ALEX* weiter den bewährten Pfaden früherer britischer Kriegsfilme folgt und das Abenteuer ins Zentrum rückt.¹⁴⁴ Im Gegensatz zu *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* spricht der Film auch keine kontroversen Themen wie die individuelle Verantwortung des einfachen Soldaten oder die deutschen Kriegsverbrechen an. Die politische Dimension bleibt unverfänglich im Hintergrund, womit der Genrefilm ein möglichst breites Publikum in Großbritannien und der BRD erreichen wollte: Mit solidem Erfolg, wie die Premiere an der Berlinale und die spätere Kinoauswertung zeigen.

«It's a sizzler!»¹⁴⁵

Im Hinblick auf die internationale Kinoauswertung sorgte das Filmstudio *Associated British Picture Corporation (ABPC)* in der Planungs- und Produktionsphase dafür, dass kritische Stellen aus der Vorlage gestrichen wurden. Im Roman schildert Landon die Schrecken des Krieges plastischer. Ebenso bleibt die ablehnende Haltung gegenüber dem Krieg während der abenteuerlichen Reise dominant und beschränkt sich nicht auf den Beginn. Außerdem geht der Autor ausführlicher auf van der Poels Wandlung ein und beschreibt explizit, wie er sich von der NS-Ideologie abwendet.¹⁴⁶ Den Verantwortlichen bei *ABPC* war auch die Liebesbeziehung zwischen Anson und Murdoch im Roman zu heikel, weshalb das Drehbuch nur kurz eine romantische Annäherung der beiden andeutet.¹⁴⁷ Der Fokus sollte primär auf der abenteuerlichen Wüstendurchquerung liegen. Um ein «A-Rating» zu erhalten, musste Thompson in der Post-Produktion noch weitere Szenen beschneiden.¹⁴⁸ In einem wütenden Beitrag für das Filmmagazin *Films and Filming* griff er die Zensurbehörde scharf an und kritisierte, dass die verlangten Kürzungen – die vor allem Fluchwörter und Gewalt betrafen – die kritische Botschaft des Films verwässerten.¹⁴⁹

144 Eine ähnliche Inszenierung findet sich etwa in *THE ONE THAT GOT AWAY* (Roy Ward Baker, GB 1957), in dem Hardy Krüger als deutscher Pilot Franz von Werra aus britischer Gefangenschaft flieht. Hier steht ebenfalls das Abenteuer im Zentrum, der deutsche Protagonist ist aber ein Einzelkämpfer, der am Ende über die britischen Verfolger triumphiert.

145 Mosley 1958, o. S.

146 Vgl. Harper/Porter 2007, 88.

147 Vgl. Murphy 2000, 209. Im Film führten die Kürzungen dazu, dass der emotionale Streit zwischen Anson und Murdoch bei der dramatischen Überwindung der Düne etwas verwirrend ist, da ihre romantische Beziehung zuvor nur kurz anklingt.

148 Mit einem A-Rating konnten Kinder in Begleitung von Erwachsenen den Film im Kino schauen.

149 Vgl. Thompson 1958, 8.

Im Gegensatz zu *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* erwartete das Publikum der Berlinale mit *ICE COLD IN ALEX* also ein geradliniger Abenteuerfilm, der die kontroversen Themen in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg ausspart. Mit der zurückhaltenden, ganz auf Spannung ausgerichteten Inszenierung und seiner versöhnlichen Botschaft bediente er gezielt den bundesdeutschen Markt. Wie vorauszusehen war, stieß der Film in der BRD denn auch größtenteils auf Begeisterung.¹⁵⁰ Mehrfach wurde lobend die Nähe zu *LE SALAIRE DE LA PEUR* bemerkt, und wie schon bei *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* hoben zahlreiche Zeitungen hinsichtlich der Darstellung des «Good German» die anständige Tendenz und die versöhnliche Botschaft hervor.¹⁵¹ *Der Tagesspiegel* war zudem von der konzentrierten Handlung sehr angetan und griff nochmals Sirks Film an:

Ganz anders die Briten: sie sind [...] nicht dem unglückseligen Hang Remarques zur Vollständigkeit verfallen, sondern haben sich auf eine winzige Ecke des großen Geschehens zurückgezogen. [...] Die Briten brauchen nicht die Massenstatisterie ausgelaugter Soldaten, das anonyme Stöhnen, die Schreie der Hinterbliebenen, um die Bösartigkeit des Krieges zu erläutern. [...] Die Dynamitlastwagen aus *LOHN DER ANGST* [*LE SALAIRE DE LA PEUR*] finden sich in der Erinnerung ein – aber das war der pure Nihilismus, da fiel alles schließlich auseinander. Diese hier wissen, wofür sie es aushalten: nicht für den «Endsieg», nicht, um verdrossen, aber gehorsam einem Befehl zu folgen. [...] Kein einziges Palaver über Pflichten und Männertugend, keine halb entschlossene Ehrenrettung des Krieges, nirgends Aufgedonnertes, kein verdächtiger Zungenschlag überhaupt. Eine bescheidene Arche Noah der Not ist dieser rostige Wüstenkarren.¹⁵²

Während Sirks Film hier indirekt erneut dafür kritisiert wird, dass er in einer Mischung aus Melodrama und Kriegsfilm ein spektakuläres Schreckenspanorama zeichnet, lobt der *Tagesspiegel* Thompson gerade für den engen, unkritischen Fokus seines Films und dafür, dass es allein um den drastischen Überlebenskampf gehe, ohne politische Implikationen. Mehrere Zeitungen folgten dem Urteil und sahen in *ICE COLD IN ALEX* ein positives Gegenbeispiel zum Kitsch und der moralischen Botschaft von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*.¹⁵³ Vereinzelt gab es aber auch kritische Stim-

150 Aufgrund der Belagerung durch zahlreiche Autogrammjäger fiel Sylvia Syms, die im Film Diana Murdoch spielt, auf dem roten Teppich gar in Ohnmacht (vgl. [o. A.] 1958q, o. S.).

151 Vgl. [witz] 1958, o. S.; [W. H.] 1958, o. S.

152 [o. A.] 1958r, o. S.

153 Vgl. [o. A.] 1958s, 26.

men, die gerade die dramatische Inszenierung angriffen. *Der Kurier* nannte den Film abwertend einen «Reißer», und für die Zeitung *Der Abend* verlief «Thompsons Bemühen um Fairness vor lauter perfektem Nervenkitzel im Sande». ¹⁵⁴ Die Reaktionen veranschaulichten einmal mehr, wie sensibel die Thematik in der BRD weiterhin war und dass auch beim leisesten Verdacht auf Sensationalismus gleich scharfe Kritik formuliert wurde.

Trotz der überwiegend positiven Stimmen und obwohl das Branchenmagazin *Film-Echo* ein gutes Geschäft prognostizierte, konnte *ICE COLD IN ALEX* in der BRD nicht an die Erfolge früherer angloamerikanischer Kriegsfilme anknüpfen. ¹⁵⁵ Im Querschnitt-Ergebnis des *Film-Echos* von 1952–1959 tauchen weder *ICE COLD IN ALEX* noch *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* auf. ¹⁵⁶ Um gelistet zu werden, benötigte es mindestens 20 Urteile von bundesdeutschen Kinobesitzer:innen. Dass diese Mindestanforderung in beiden Fällen nicht erfüllt war, lässt auf unterdurchschnittliche Besucherzahlen schließen. Frühere angloamerikanische Genreproduktionen mit «Good Germans», von *THE DESERT FOX* bis *THE YOUNG LIONS*, sind hingegen fast alle aufgeführt. In der BRD kündigte sich damit das nachlassende Interesse an den angloamerikanischen Kriegsfilmen mit «Good Germans» an.

Anders war es in Großbritannien. Hier wurde der Film zu einem der größten Erfolge für das Filmstudio *ABPC*, schaffte es aber nicht mehr an die Spitze der Jahresbestenliste, wie dies zuvor *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* gelungen war. ¹⁵⁷ An der Berlinale lobte das britische Filmmagazin *Sight and Sound* *ICE COLD IN ALEX*. Dabei betonte der Filmkritiker David Robinson, dass der Film nicht allein für das britische Publikum geeignet sei, sondern im Gegensatz zu *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* auch perfekt den bundesdeutschen Markt bediene:

A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE [...] was perhaps a slightly unsuitable choice for Berlin, dealing as it largely does with the wartime bombing of that city. It nevertheless seemed worth considerably more attention than it in fact received. The single British entry was better calculated. J. Lee-Thompson's particular brand of pseudo-neo-realism evidently appeals to the German festival public [...]. Outside the British and German contingents, though, there was not a great deal of verbal enthusiasm for this film [...]. ¹⁵⁸

154 [R. P.] 1958, o. S.; vgl. auch [nz] 1958, o. S.

155 Das *Film-Echo* schrieb in seiner Kritik zu *ICE COLD IN ALEX* irrtümlicherweise: «Bei diesem Film sollte man überall ein gutes Geschäft erwarten» (Bohlius 1958, 1638).

156 Vgl. [o. A.] 1960a.

157 Vgl. Harper/Porter 2007, 87 u. 249.

158 Robinson 1958, 288.

Indirekt verweist Robinson wieder auf die reduzierte Inszenierung in Schwarz-Weiß und den Fokus auf die spannende Odyssee. Ein Großteil der Kritiken folgte dem Urteil, und der Film wurde regelmäßig als positives Beispiel aus der Masse von Kriegsfilmen hervorgehoben.¹⁵⁹ Der *Manchester Guardian* verglich ICE COLD IN ALEX gar mit David Leans THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI, und der Filmkritiker Anthony Carthew fand anerkennende Worte für das sehr gute Drehbuch sowie die Botschaft, dass es gleichzeitig möglich sei, Freund und Feind zu sein.¹⁶⁰ Während Carthew, ähnlich wie die zahlreichen bundesdeutschen Kritiker:innen, das versöhnliche Ende positiv beurteilte, rief die Darstellung des ‚Good German‘ vereinzelt auch Kritik hervor. Der *Daily Worker* machte das sympathische Porträt des Deutschen gar als größte Schwäche des Films aus.¹⁶¹ Und der Journalist Derek Hill in der *Tribune* nahm ICE COLD IN ALEX zum Anlass, um die zahlreichen Filme mit ‚Good Germans‘ gleich als Geschichtsklitterung anzugreifen:

I wish I could agree with some critics who seem to think that the gentlemanly presentation of every German in the film indicates a humane and intelligent attitude on the part of the makers. Personally I can't help seeing it as part of the policy of selling us the last war as a cleanly conducted exchange of differences. [...] ICE COLD IN ALEX is little more than part of the big white-wash.¹⁶²

Mit der Kritik an der Verklärung des Krieges brachte Hill das Politische in die Diskussion über ICE COLD IN ALEX ein. Zudem zeigt sich in seiner Einschätzung eine gewisse Kontinuität im Diskurs über den ‚Good German‘, die bis zu den vehementen Protesten bei THE DESERT FOX hinsichtlich der Porträtierung Erwin Rommels zurückreicht. Die kritischen Stimmen blieben aber deutlich in der Unterzahl. Die Mehrheit der Filmkritiker:innen lobte die nervenaufreibende Abenteuergeschichte und stieß sich nicht an dem Bild des ‚Good German‘. Mit dem Offizier van der Poel, einem unter vielen, der keine historische Figur war, und der unpolitischen Handlung des Films hatte das Figurenstereotyp sein früheres Skandalpotenzial weitgehend eingebüßt. Als mit Marlon Brando ein großer Star in THE YOUNG LIONS einen ‚Good German‘ spielte, gab es nur wenige Monate zuvor noch scharfe Proteste, und auch A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE löste bei einigen britischen Kritiker:innen eine dezidierte Ablehnung aus.¹⁶³ Dabei han-

159 Vgl. Quigly 1958a, o. S.; Key 1958, 18 f.

160 Norgate 1958, o. S.; Carthew 1958, o. S.

161 Vgl. Hibbin 1958, o. S.

162 Hill 1958, o. S.

163 Vgl. Quigly 1958b, o. S.; Lampert 1958, o. S.; Quigly 1958c, o. S.; Alpert 1958, o. S. Regelmäßig wurde auch kritisiert, dass die Filmstudios mit dem ‚Good German‘ Geld auf

delte es sich mitunter um dieselben Zeitungen, die dann *ICE COLD IN ALEX* oder *THE ONE THAT GOT AWAY* für ihre Spannung lobten.

Die unterschiedlichen Reaktionen machen dennoch darauf aufmerksam, dass – trotz der nachlassenden Brisanz der Kriegsfilme – das Figurenstereotyp des ‚Good German‘ auch Ende der 1950er-Jahre nach wie vor starke Emotionen hervorrief und ein präsentes Thema im Diskurs über den Zweiten Weltkrieg blieb. Nach der Suezkrise war der verklärende und unkritische Blick auf den Zweiten Weltkrieg aber nicht mehr gleichermaßen populär wie noch kurze Zeit zuvor. Zu Beginn der 1960er-Jahre setzte dann die Bewegung des Kitchen Sink Realism ein, in dessen Zuge junge Regisseure die Missstände im eigenen Land anprangerten und mit der nostalgischen Haltung vieler früherer Filme brachen.¹⁶⁴ Die klassischen Kriegsfilme büßten ab diesem Zeitpunkt erneut an Beliebtheit ein. Kurz: Mit *ICE COLD IN ALEX* konnte *ABPC* zwar einen soliden Erfolg feiern; obwohl er alle Elemente für einen internationalen Publikumserfolg mitbrachte, schaffte er es aber nicht, die Popularität von Filmen wie *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* oder *THE ONE THAT GOT AWAY* zu erreichen. Auch in Großbritannien zeigte sich damit die sinkende Beliebtheit des ‚Good German‘ und des Genres im Allgemeinen.

Der langsame Niedergang des ‚Good German‘

Auf dem Höhepunkt der transnationalen Kriegsfilmwelle erfreuten sich die Genreproduktionen mit ‚Good Germans‘ großer Popularität und landeten, wie besprochen, auf den vordersten Plätzen der Jahresbestenlisten. *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* und *THE SEA CHASE* waren Prestigeproduktionen in Farbe und Breitleinwandformat, die auf dem einheimischen Markt und in der BRD für breite Aufmerksamkeit sorgten. Trotz spezifisch nationaler Ausformungen bei der Verhandlung der NS-Vergangenheit und der Besetzung der Hauptrollen mit etablierten Stars kam es bei der Darstellung des ‚Good German‘ zu starken Überschneidungen zwischen der britischen und amerikanischen Produktion, insbesondere was die tragischen Heldengeschichten und die demonstrative Respektbekundung gegenüber dem ehemaligen Feind betrifft. Zu einem Zeitpunkt, als

dem bundesdeutschen Markt machen wollten. So schrieb etwa Alpert zu *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*: «Hollywood is, in fact, creating a concept of the ‚good‘ German (this for story purposes and the exigencies of the foreign market)» (ebd.).

164 Zu nennen sind hier etwa Karel Reisz' *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING* (GB 1960) oder John Schlesingers *BILLY LIAR* (GB 1963). Letzterer macht sich direkt über die früheren Kriegsfilme lustig, wenn sein Protagonist im Traum als siegreicher General auftritt.

die BRD im Kalten Krieg zum wichtigen Verbündeten für die ehemaligen westlichen Besatzungsmächte aufstieg und wieder über eine eigene Armee verfügte, passten die Filme zum politischen Klima und bedienten erfolgreich das Bedürfnis nach einem nostalgischen Blick auf den vergangenen Krieg.

Als Konsequenz dieser Erfolge nahmen die transnational zirkulierenden Aspekte bei der Ausgestaltung der ‹Good Germans› in den angloamerikanischen und bundesdeutschen Kriegsfilmern weiter zu. Die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* und *ICE COLD IN ALEX* veranschaulicht diese Entwicklung. Mit ihrer gleichzeitigen Premiere an den 8. Internationalen Filmfestspielen der Berlinale verdichtete sich der Prozess in einem einmaligen Moment: Dabei zeigt sich klar, welches Potenzial sich die Filmstudios damals vom Figurenstereotyp versprachen.

Die divergierenden Reaktionen auf die beiden Filme offenbaren aber zugleich, wie unterschiedlich das Bild des ‹Good German› in den Filmen angelegt war. In *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*, *THE SEA CHASE* oder in *THE ENEMY BELOW* (Dick Powell, USA 1957) gibt es bei den deutschen Kapitänfiguren und ihren tragischen Schicksalen noch große Ähnlichkeiten, mit denen sie alle auf das populäre Vorbild von *THE DESERT FOX* (Henry Hathaway, USA 1951) verweisen. Davon setzen sich die Filme von Sirk und Thompson deutlich ab. Aber auch die Differenzen zwischen ihnen sind unverkennbar, wenn man ihre deutschen Protagonisten und die Art und Weise, wie sie den Zweiten Weltkrieg thematisieren, betrachtet. Vor dem Hintergrund des sich zuspitzenden Kalten Krieges und der Veränderungen in den jeweiligen Ländern kam es auf der filmischen Ebene bei der Konzeption des ‹Good German› verstärkt zu nationalen Ausformungen des Figurenstereotyps: *ICE COLD IN ALEX* betont wie *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* den Krieg als Abenteuer; in der Respektbekundung geht er sogar noch einen Schritt weiter, indem der ‹Good German› zum unverzichtbaren Teil der Gruppe wird. In der Tradition seiner früheren Filme akzentuiert Sirk in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* hingegen die melodramatischen Elemente aus Remarques Vorlage und erzählt von einem einfachen Soldaten, der zwischen einer unmöglichen Liebe und den traumatischen Erlebnissen an der Front gefangen ist und am Ende sterben muss.

Wie Tobias Ebbrecht mit Verweis auf Jörg Schweinitz ausführt, werden Figuren durch ‹intertextuelle Wiederholung› zu Stereotypen.¹⁶⁵ Mit zunehmender Wiederholung kommt es zu einer Konventionalisierung, die

165 Ebbrecht 2011, 251; vgl. Schweinitz 2006, 47.

den Bezug der Figur zur außerfilmischen Realität und damit auch zu den politischen Diskursen verändert.¹⁶⁶ Schweinitz spricht in diesem Fall wie schon erwähnt von einer «Derealisierung»: «Figuren, die zunächst möglicherweise als Repräsentation von Realität erschienen, nehmen in dem Maße, wie sie zu konventionellen Größen werden, gleichsam den Charakter von Puppen in einem offenbaren Spiel an.»¹⁶⁷ Was den «Good German» betrifft, so trägt ICE COLD IN ALEX zu einer solchen Entwicklung bei, indem er im Vergleich zu den Vorgängerfilmen Aspekte der Figur leicht variiert und zuspitzt. War bei THE BATTLE OF THE RIVER PLATE die Freundschaft zwischen einem Briten und einem Deutschen noch etwas Neues und Aufsehenerregendes, findet nun in ICE COLD IN ALEX eine Modifikation des Bekannten statt, die sich mit dem unterschwelligem Pessimismus zu Beginn und der gesteigerten Respektbekundung am Ende subtil dem Zeitgeist anpasst. Dadurch unterhält die Figur van der Poels eine schwächere, unproblematische Beziehung zum damaligen politischen Diskurs, was sich auch daran ablesen lässt, dass sie in der Presse nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie Kapitän Hans Langsdorff erhielt.

Dahingegen versuchten Remarque und Sirk mit dem einfachen Soldaten Ernst Graeber und der kontroversen Frage nach der Verantwortung des Einzelnen, die Figur wieder enger mit der außerfilmischen Realität zu verknüpfen. Graeber ist indes nicht einfach erneut als tragische Heldenfigur konzipiert; vielmehr behandelt der Film mit seinem Protagonisten an der Ostfront offene Wunden der deutschen Vergangenheitsbewältigung.¹⁶⁸ Der Bruch mit den inzwischen gefestigten Konventionen des «Good German», der hier zudem in die ebenfalls stereotypen Genrelemente des Melodramas eingebettet ist, sorgte gerade in der BRD für starke Ablehnung und wurde als «Kitsch» zurückgewiesen. Mit Blick auf den deutschen Kontext betont Ebbrecht, dass sich in Filmen über den Nationalsozialismus die Figurenstereotype an gesellschaftlichen Bedürfnissen orientieren.¹⁶⁹ Wie der Misserfolg des Films in der BRD kenntlich macht, ignorierte *Universal* diese Bedürfnisse und versuchte, den Diskurs über die NS-Vergangenheit anzukurbeln, während die bundesdeutsche Bevölkerung in der Zeit des «Wirtschaftswunders» einen Schlussstrich unter die jüngere Geschichte ziehen wollte.

Dieser Misserfolg, die verstärkte nationale Ausprägung des «Good German» und das nachlassende Publikumsinteresse führten dazu, dass

166 Vgl. Ebbrecht 2011, 251.

167 Schweinitz 2006, 50 f.

168 Ansatzweise in die gleiche Richtung zielte bereits THE YOUNG LIONS.

169 Vgl. Ebbrecht 2011, 250.

Popularität und Verbreitung des Figurenkonzepts abnahmen. Die Entwicklung fiel mit dem langsamen Niedergang der transnationalen Kriegsfilmwelle zusammen, die Ende der 1950er-Jahre definitiv ihren Höhepunkt überschritten hatte. Zu Beginn der 1960er-Jahre tauchten immer seltener positive deutsche Protagonisten in angloamerikanischen Produktionen über den Zweiten Weltkrieg auf. Auffällig ist zudem, dass die wenigen Ausnahmen oftmals nicht den Krieg selbst thematisierten, sondern den Fokus auf die Zeit danach legten, und dass sie ihre Hauptfiguren eindeutig ambivalenter zeichnen: WERNHER VON BRAUN (GB 1960) – wiederum von J. Lee Thompson – ist ein Biopic über den umstrittenen Raketentechniker, mit Curd Jürgens in der Hauptrolle. JUDGMENT AT NUREMBERG (Stanley Kramer, USA 1961) rekonstruiert die Kriegsverbrecherprozesse von 1948 und rückt den deutschen Richter Ernst Janning, gespielt von Burt Lancaster, ins Zentrum (auf diese beiden Filme gehe ich im letzten Kapitel näher ein). Später gab es nur noch vereinzelt Filme wie Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST (Steven Spielberg, USA 1993), die das Phänomen des ‹Good German› punktuell wiederbelebten.

Mit zunehmender Distanz zum eigentlichen Geschehen und vor dem Hintergrund anderer kriegerischer Konflikte (u. a. in Vietnam) kam es in den angloamerikanischen Genreproduktionen allgemein zu einer erhöhten Derealisation. Damit einhergehend wurde der ‹Good German› zusehends vom ‹Evil Nazi› abgelöst, der sich vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren als dominantes Figurenstereotyp durchsetzte und sich seither als populäre Nebenfigur im Genre etabliert hat.

Schlusswort

Das Beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind.¹

Ende der 1950er-Jahre hatte das Figurenstereotyp des ‹Good German› seinen Kulminationspunkt längst erreicht. An den 8. Internationalen Filmfestspielen Berlin kündigten die Premieren der beiden aufwendigen Prestigeproduktionen *ICE COLD IN ALEX* (J. Lee Thompson, GB 1958) und *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) den Niedergang an. Die beiden angloamerikanischen Filme habe ich im 3. Kapitel stellvertretend für die letzte Phase dieses transnationalen Phänomens analysiert:² Nach den großen internationalen Erfolgen in der Mitte des Jahrzehnts versuchten die britischen und US-amerikanischen Filmstudios, noch stärker als zuvor auf das Figurenstereotyp als Kassenmagnet zu setzen, und entwickelten mit ihren Produktionen den ‹Good German› in neue Richtungen: Weg von den tragischen und oftmals historisch verbürgten Heldenfiguren früherer angloamerikanischer Genrefilme, bewegten sich die Filme von Thompson und Sirk hin zu den einfachen Soldatenfiguren der bundesdeutschen Kriegsfilme. *ICE COLD IN ALEX* propagiert über das Figurenstereotyp neu den Teamgedanken und im übertragenen Sinn die länderübergreifende Zusammenarbeit der westlichen Mächte im Zeichen des Kalten Krieges. Im Kontrast dazu zeigt *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* den einfachen deutschen Soldaten und stellt für die damalige Zeit ungewohnt direkt kontroverse Fragen zur individuellen Verantwortung. Der Film vergrößert damit den – aus vorherigen Genreproduktionen bekannten – engen Handlungsspielraum des ‹Good German›. Wie ich in der Analyse der filmimmanenten Ebene herausarbeiten konnte, zeigen die beiden Beispiele, dass das Figurenstereotyp Ende der 1950er-Jahre wieder verstärkt nationale Ausformungen annahm. Dies war einer der Gründe, weshalb die beiden Filme nur bedingt an die großen Erfolge der Vorgänger anknüpfen konnten. *ICE COLD IN ALEX* war zwar in Großbritannien und der BRD ein solider

- 1 Arendt 2018, 400. Hannah Arendt beobachtete 1961 in Jerusalem den Prozess gegen den ehemaligen SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann und schrieb später ein Buch über das Gerichtsverfahren mit dem Titel *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964].
- 2 Weitere Beispiele für diese Phase des ‹Good German› sind u. a. *THE ONE THAT GOT AWAY* (Roy Ward Baker, GB 1957), *THE YOUNG LIONS* (Edward Dmytryk, USA 1958) und *TEN SECONDS TO HELL* (Robert Aldrich, USA 1959).



120–123 Als Steigerung zu den unschuldigen Soldatenfiguren in früheren bundesdeutschen Produktionen werden in *DIE BRÜCKE* Kinder am Ende des Krieges zu wehrlosen Opfern.

Erfolg, generierte aber nicht mehr eine vergleichbare Aufmerksamkeit wie etwa *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1956). Demgegenüber stieß Sirks Film insbesondere in der BRD auf starke Ablehnung und erfüllte die hohen Erwartungen, die die *Universal* in ihre bis dato teuerste Produktion gesteckt hatte, bei weitem nicht.

Während den britischen Filmstudios für eine gewisse Zeit kaum noch große Kassenschlager gelangen, gab es in Westdeutschland zwar noch vereinzelte Erfolge. Mit *DIE BRÜCKE* (BRD 1959), in dem ahnungslose Kindersoldaten in den letzten Kriegstagen sinnlos geopfert werden, konnte zum Beispiel der Schweizer Regisseur Bernhard Wicki einen internationalen Erfolg verbuchen (Abb. 120–123).³ Ansonsten schaffte es aber keine bundesdeutsche Kino-Produktion mehr auf einen Spitzenplatz in den Jahresbestenlisten. Fernsehfilme, wie *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (BRD 1959) und *AM GRÜNEN STRAND DER SPREE* (BRD 1960) des Regisseurs Fritz Umgelter, waren nun die größeren Ereignisse. Einzig in den USA war kein ähnlich

3 1959/60 belegte Wickis Film den 3. Platz in der bundesdeutschen Jahresbestenliste (vgl. Garmcarz 1993, 203).

starker Rückgang beim Kriegsfilmgenre zu beobachten, wobei jedoch auch hier nicht mehr die Masse ausschlaggebend war, sondern wenige, groß angelegte Epen.⁴

1960er-Jahre: Die NS-Vergangenheit wieder vor Gericht

Der starke Rückgang von Genreproduktionen mit positiven deutschen Hauptfiguren und das abnehmende Publikumsinteresse an solchen Filmen kann zumindest in der BRD in eine enge Beziehung zu den historischen Ereignissen der damaligen Zeit gestellt werden. Es eröffnete sich neu die Möglichkeit für eine kritischere Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit.⁵ Wie der Historiker Ulrich Herbert festhält, kam es «[n]ach zehn Jahren der relativen Stille» zu «einer ebenso intensiven wie folgenreichen öffentlichen Debatte über die ‹Bewältigung der Vergangenheit›.»⁶ Als Auslöser gilt der Ulmer Einsatzgruppen-Prozess im Jahr 1958.⁷ Das Gerichtsverfahren erhielt in der Presse große Aufmerksamkeit, und die zehn Angeklagten wurden zu Haftstrafen von drei bis zu 15 Jahren verurteilt. Dominierte in den Jahren davor die ‹Schlussstrichmentalität›, beobachtet Herbert in dieser Zeit eine neue Haltung gegenüber der NS-Vergangenheit:

Fünf Jahre zuvor war die Vollstreckung der letzten Nürnberger Todesurteile gegen Einsatzgruppenkommandeure in der westdeutschen Öffentlichkeit noch auf enorme Empörung gestoßen. Nun aber riefen die Berichte über von Polizei- und SS-Einheiten begangene Massenmorde offenbar Überraschung und Entsetzen hervor. Die gleichen Illustrierten, die in den frühen fünfziger Jahren die alliierten NS-Verfahren als ungerechtfertigte Verfolgung unschuldiger deutscher Landsler kritisiert hatten, druckten jetzt in großer Aufmachung empörte Artikel über die Massenmörder von Tilsit.⁸

4 Nachdem in den 1950er-Jahren in den USA durchaus kritische Filme entstanden, die u. a. den Koreakrieg reflektierten, setzte in den 1960er-Jahren mit den prestigeträchtigen Produktionen über den Zweiten Weltkrieg eine Distanzierung und Mythologisierung ein (vgl. Basinger 1986, 188 f.). Als Beispiel nennt die Filmhistorikerin Jeanine Basinger etwa *THE LONGEST DAY* (Ken Annakin / Andrew Marton / Gerd Oswald, USA 1962).

5 Vgl. Moeller 2008, 265.

6 Herbert 2014, 769 ff.

7 Die Einsatzgruppen waren Teil der SS und verantwortlich für Massenmorde an der Ostfront. Der ehemalige Polizeichef von Memel, Bernhard Fischer-Schweder, war Teil des Einsatzkommandos Tilsit. Bei einem früheren Prozess, in dem er seine Wiedereinstellung in den Staatsdienst einklagen wollte, sprach er über seine Tätigkeit in der SS und gab damit den Anstoß für den Ulmer Einsatzgruppen-Prozess (vgl. ebd., 770).

8 Ebd.

Vielleicht auch, weil man sich im Zeichen des ›Wirtschaftswunders‹ bereits wieder als gefestigte Nation sah, konnten die schrecklichen Taten der NS-Zeit nun zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden. Die starke Empörung über die Täter:innen traf auf eine distanzierte Haltung zu den Geschehnissen, die «zum Konstitutionsmerkmal einer Gesellschaft, die sich davon schon weit entfernt wähnte», geworden war.⁹ Das Verdrängte kehrte zurück, und in den nächsten Jahren folgten weitere Prozesse. Gleichzeitig gab es eine Reihe von antisemitischen Anschlägen, mit dem traurigen Höhepunkt um die Jahreswende 1959/60, als Rechts-extreme in Köln die örtliche Synagoge beschmierten.¹⁰ Als weiterer Katalysator für die Debatte diente im Frühjahr 1960 die Verhaftung Adolf Eichmanns und der spätere Prozess in Jerusalem, bei dem der ehemalige SS-Obersturmbannführer zum Tod verurteilt wurde. Das Gerichtsverfahren erhielt internationale Aufmerksamkeit, da es erstmals den systematischen Massenmord an den Juden vor einer breiten Öffentlichkeit verhandelte. So spricht der Historiker Norbert Frei im Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess von einem langsamen «Aufbruch aus den auch vergangenheitspolitisch ›langen fünfziger Jahren‹».¹¹ Hier sieht er u. a. die Anfänge, die dann mit den Studentenbewegungen zu einem grundlegenden Wandel im Umgang mit der Schuldfrage führten:

An die Stelle jener totalitarismustheoretisch inspirierten Deutungen, denen das «Dritte Reich» wie ein über Deutschland hereingebrochenenes Fremdregime mit einer im Grunde geringen Zahl von «Kollaborateuren» und einem Heer harmloser Mitläufer erschienen war, trat seitdem ein wachsendes Bewußtsein für die Dimensionen des Verbrechens der «Endlösung», trat kritische Aufklärung über die gesellschaftliche Verankerung des Nationalsozialismus, seine Trägerschichten und die Verstrickung der auch nach 1945 wieder präsenten Funktionseleiten.¹²

Ab den 1960er-Jahren ging es in der bundesdeutschen Gesellschaft weniger darum, die Schuld allein an einzelnen bekannten Führungsfiguren festzumachen und sich selbst primär als Opfer zu betrachten: Es kam nun schrittweise zu einer vertiefteren Diskussion über die Verantwortung der gesamten Nation. Bedeutend für diesen Prozess und die Neubetrachtung der NS-Vergangenheit war auch das 1964 erschienene Buch *Eich-*

9 Ebd.

10 Vgl. ebd., 771.

11 Frei 2012, 406. Die Bezeichnung der ›langen fünfziger Jahre‹ geht auf das gleichnamige Buch von Werner Abelshausen (1987) zurück, der diese zwischen 1949 und 1966 anlegt.

12 Ebd.

mann in Jerusalem, der jüdischstämmigen politischen Philosophin Hannah Arendt.¹³ Als Prozessbeobachterin für das Magazin *The New Yorker* verfolgte sie das Verfahren gegen Eichmann und wagte sich mit ihrem Buch an eine Gesamtdeutung des Holocausts.¹⁴ Insbesondere mit ihren Ausführungen zur «Banalität des Bösen» und ihrem Porträt von Eichmann, den sie nicht als sadistischen Täter, sondern als normalen Menschen darstellt, löste sie – vor allem in der BRD und den USA – lang anhaltende Kontroversen aus. Anstatt die NS-Vergangenheit allein über eine individuelle Person und ihre Verbrechen zu verhandeln, nimmt Arendt den Prozess als Ausgangspunkt für eine umfassende Aufarbeitung der Vernichtungspolitik und Diskussion der Schuld Deutschlands. In die gleiche Richtung wies der von Generalstaatsanwalt Fritz Bauer vorbereitete Auschwitz-Prozess, der im Dezember 1963 in Frankfurt begann und zum größten Strafprozess der deutschen Nachkriegsgeschichte wurde: Nicht berühmte Führungsfiguren saßen auf der Anklagebank, sondern niederrangige SS-Angehörige, die nach dem Krieg problemlos in ihre alten Berufe zurückgekehrt waren. Vor Gericht schoben sie dem Lagerkommandanten Rudolf Höß die alleinige Schuld zu. Sich selbst sahen sie als Opfer und als «befehlsunterworfenene Soldaten».¹⁵ Das Gericht interpretierte die Argumente der Verteidigung als Schutzbehauptung und verurteilte einen Großteil der Angeklagten zu jahrelangen Gefängnisstrafen. Der Politikwissenschaftler Peter Reichel geht auf die Signalwirkung des Prozesses ein, insbesondere für den bundesdeutschen Kontext:

In seinem Schlußwort betonte der Vorsitzende Richter, daß das Gericht nicht berufen war, die NS-Vergangenheit zu bewältigen, was es in einer wesentlichen Frage aber doch und mit bemerkenswertem Ertrag getan hat. Erstmals wurde von einem deutschen Gericht festgestellt, wie die Vernichtungsmaschinerie Auschwitz funktionierte. Erstmals wurde öffentlich, daß hinter dem Tor des Lagers «eine Hölle begann, die für das normale menschliche Gehirn nicht auszudenken ist», für die aber eben keine Bestien verantwortlich waren, sondern «ganz normale Männer» (Christopher Browning).¹⁶

13 Gemeinsam mit Thomas Mann und Erich Maria Remarque, die ebenfalls vor dem Zweiten Weltkrieg aus Deutschland geflohen waren, gehörte Arendt in den 1950er-Jahren wegen ihrer kritischen Aussagen zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit zu den am stärksten polarisierenden Stimmen in der BRD.

14 Vgl. Mommsen 2018, 10.

15 Reichel 2007, 147.

16 Ebd. Christopher Browning ist einer der renommiertesten Holocaustforscher und wurde mit dem Buch *Ordinary Men* (1993) bekannt. Die deutsche Ausgabe trägt den Titel *Ganz normale Männer* (1993, erweiterte Neuauflage 2020).

Die bedeutenden Gerichtsprozesse in den 1960er-Jahren brachten die zuvor verdrängten Erinnerungen an den Holocaust und die Kriegsverbrechen zurück in die Gegenwart und sorgten in der BRD für große Kontroversen. Reichel spricht für die damalige Zeit von einer «Offensive in der Vergangenheitsbewältigung».¹⁷ Dies verschärfte sich dann nochmals mit der westdeutschen Studentenbewegung, die eine konsequente Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und eine Entnazifizierung der deutschen Gesellschaft forderte.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus äußerte sich im Kinobereich mit dem aufkommenden *Jungen und Neuen Deutschen Film*. Regisseure wie Volker Schlöndorff und Jean-Marie Straub brachen mit den bundesdeutschen Filmen der 1950er-Jahre und den Vertretern der vorangehenden Regiegeneration:¹⁸ «Mit einem radikal politischen Blick auf die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft und eigenwilligen Formexperimenten» verhandelten sie explizit die NS-Vergangenheit und entfernten sich deutlich von den populären Kriegs- und Heimatfilmen des vergangenen Jahrzehnts.¹⁹

The Ambivalent German

Im Licht der einschneidenden historischen Ereignisse waren der «Good German» und die klare Aufteilung in Opfer und Täter:innen also nicht mehr zeitgemäße Kategorien für den Diskurs über die deutsche Kriegsschuld. Die neue Auseinandersetzung zu Beginn der 1960er-Jahre fand ihren Niederschlag auch in den angloamerikanischen Filmen, die den Zweiten Weltkrieg über ihre deutschen Protagonisten verhandeln. Obwohl das Figurenstereotyp des «Good German» vereinzelt noch in anderen Genres und Filmen auftauchte, lässt sich ein prägnanter Wandel hin zu ambivalenteren Hauptfiguren beobachten. So möchte ich abschließend auf die beiden Filme *WERNHER VON BRAUN* (J. Lee Thompson, USA/BRD 1960) und *JUDGMENT AT NUREMBERG* (Stanley Kramer, USA 1961) eingehen. Sie markieren das endgültige Ende des «Good German» als dominantes transnationales Phänomen in den angloamerikanischen Filmen der Nachkriegszeit.

17 Ebd., 146.

18 Zuvor gab es bereits einzelne Stimmen, die sich kritisch mit der bundesdeutschen Gesellschaft und der Vergangenheitsbewältigung auseinandersetzten. So drehte etwa Wolfgang Staudte mit *ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT* (BRD 1959) und *KIRMES* (BRD 1960) Filme, die hart mit der deutschen Geschichte und der Vergangenheitspolitik ins Gericht gehen.

19 Zutavern 2008, 111 ff.

Kurz nachdem Regisseur J. Lee Thompson mit *ICE COLD IN ALEX* und der Geschichte des ›Good German‹ van der Poel / Otto (Anthony Quayle) einen soliden Erfolg erzielt hatte, widmete er sich der Biografie des bekannten deutschen Raketentechnikers Wernher von Braun.²⁰ Mehr noch als frühere Filme mit ›Good Germans‹ war *WERNHER VON BRAUN* bereits in der Produktion ein transnational angelegtes Projekt.²¹ Außer Thompson war auch der Produzent Charles H. Schneer Brite, und der Film sollte ursprünglich in Großbritannien gedreht werden.²² Schneer hatte sich allerdings bei seinem letzten Film *THE 3 WORLDS OF GULLIVER* (Jack Sher, GB 1960) mit der britischen Gewerkschaft überworfen und daraufhin geschworen, in seiner Heimat nie mehr einen Film zu drehen.²³ Als Konsequenz dieses Konflikts zog er mit den britischen Technikern nach München, um den Film dort in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Studio *Columbia* und der bundesdeutschen *Fama F. A.* zu drehen. Mit dem deutschen Schauspieler Curd Jürgens übernahm ein internationaler Star die Hauptrolle. Die starke deutsche Beteiligung und die Finanzierung durch ein amerikanisches Studio hatten augenscheinlich mit dem internationalen Potenzial zu tun, das die Beteiligten mit dem bekannten Namen Wernher von Braun verbanden. Der Erfinder der ersten funktionstüchtigen und leistungsstarken Flüssigkeitsrakete gehörte aber auch zu den umstrittensten Figuren der NS-Zeit. Damit er ungestört forschen konnte, trat er 1940 der SS bei und setzte Zwangsarbeiter:innen in seinen Fabriken ein.²⁴ Mithilfe der von ihm entwickelten V2-Rakete bombardierte Deutschland während des Krieges u. a. Antwerpen und London.²⁵ Rund 1000 Raketen wurden auf die britische Hauptstadt abgefeuert.²⁶ Nach dem Krieg entzog sich von Braun der Strafverfolgung, indem er sich in den Dienst des US-Raketenprogramms stellte, was vor allem in Großbritannien zu lautstarken Protesten führte.

20 Dazwischen drehte er mit Horst Buchholz *TIGER BAY* (GB 1959). Der Film machte den deutschen Star in Großbritannien bekannt.

21 Dieser Fall fügt sich uneingeschränkt in Deborah Shaws Kategorie der «transnational modes of production, distribution and exhibition» (2013, 52 f.) ein, die ich in der Einleitung besprochen habe.

22 Schneer wurde vor allem durch Abenteuerfilme wie *JASON AND THE ARGONAUTS* (Don Chaffey, GB/USA 1963) bekannt, für die er mit dem legendären Trickexperten Ray Harryhausen zusammenarbeitete.

23 Vgl. Myers 1959, o. S.

24 Vgl. Loubichi 2015, o. S.

25 In Großbritannien war von Braun eine umstrittenere Figur als z. B. Erwin Rommel. Während Rommel als fairer Gegner respektiert wurde, gab man von Braun eine Mitschuld an der Bombardierung der englischen Hauptstadt.

26 Gemessen an der Anzahl der Raketen war der Schaden, den sie anrichteten, relativ begrenzt. Sie dienten in erster Linie als Terrormaßnahme. Trotzdem verloren rund 8.000 Zivilist:innen ihr Leben durch den Einsatz der V2 (vgl. ebd.).

Im Vorfeld der Veröffentlichung des Films mussten Jürgens und Thompson WERNHER VON BRAUN denn auch verteidigen. Der deutsche Schauspieler betonte gegenüber der Zeitung *Beverly Hills Citizen*: «I don't want this to be a phony picture. [...] I want it to be true. It is quite an important point to be frank because this picture could be pretty dangerous.»²⁷ Er habe von Braun klar gemacht, dass seine Nazivergangenheit als Wissenschaftler im Film behandelt werden müsse. Zum Schluss schlug Jürgens – wie zur Versöhnung – explizit die Brücke zur damaligen Gegenwart: Im Film gehe es in erster Linie um Freundschaft, und diese könne man am leichtesten herstellen, indem man möglichst viele Leute in die USA hole: «Maybe we can even do it with the Russians.»²⁸

Thompson sah sich in seiner Heimat besonders scharfer Kritik ausgesetzt. In einem Artikel für das Magazin *Films and Filming* mit dem Titel «I Aim at the Truth» rechtfertigte er daraufhin ausführlich seine Beweggründe und beschrieb die Schlüsselszenen des Films, die aus seiner Sicht Kritik an von Braun und seiner Verbindung zur NS-Regierung üben.²⁹ Er lobte *Columbia* dafür, dass sie extra einen britischen Regisseur gesucht hatten, um näher an die «true story» zu kommen. Weiter konkretisierte Thompson, was ihn an der Biografie des Raketentechnikers interessierte. Er bewegte sich dabei nah am damaligen Diskurs über die NS-Vergangenheit und die aktuellen Gerichtsprozesse: In Bezug auf von Braun habe er sich gefragt, was ein Kriegsverbrecher sei, ob er vor Gericht hätte gebracht werden sollen und ob es den unpolitischen Wissenschaftler überhaupt gebe. Wie Jürgens ging er in seiner Verteidigung des Films auch auf die schwierigen Begegnungen mit von Braun ein: «My meetings with Werner von Braun were colourful. We disliked each other at sight. Von Braun said he would not allow the film to be made if we insisted on calling him a traitor. Deadlock was reached.»³⁰ Andere Zeitungen berichteten ebenfalls darüber, dass der Streit zwischen Thompson und von Braun beinahe zum Abbruch der Dreharbeiten geführt hätte.³¹ Abschließend bestätigt der Regisseur nochmals nachdrücklich seine Haltung:

Von Braun dreamt of conquering space. I, personally, blame him for allowing circumstances to divert his original purpose. But I am not a scientist,

27 Von Braun zit. in Du Brow 1959, o. S.

28 Ebd.

29 Vgl. Thompson 1960, 20. Der Film war auch unter dem Titel *I AIM AT THE STARS* bekannt.

30 Ebd.

31 Vgl. Evans 1959, o. S. Erst als sie von Braun die Möglichkeit gaben, an den Dialogen mitzuarbeiten, konnten die Arbeiten am Film fortgesetzt werden.

and see no reason not to chronicle the facts and portray the life of a man who – for right or wrong – has already made his mark in the world.³²

Die engagierte Verteidigung des Films durch Jürgens und Thompson sowie die Tatsache, dass insbesondere die britischen Medien breit darüber berichteten, demonstrieren die aufgeheizte Stimmung rund um das Projekt. Wie die früheren angloamerikanischen Produktionen konnte WERNHER VON BRAUN dank des deutschen Protagonisten große Aufmerksamkeit generieren. Mit der umstrittenen Person Wernher von Brauns traf die Produktion offensichtlich den Nerv der Zeit und passte zur neuen Richtung, die der Diskurs über die NS-Vergangenheit eingeschlagen hatte.

Beim Blick auf den Film wird ersichtlich, dass die Filmemacher sich der Brisanz der Person von Brauns und auch der neuen Stimmung im Umgang mit der NS-Vergangenheit durchaus bewusst waren. Im Gegensatz zu früheren Produktionen ist der deutsche Protagonist hier nicht mehr eindeutig als ‚Good German‘ gezeichnet, sondern besitzt merklich ambivalente Züge. Zwar wird von Braun zu Beginn als unschuldiges Kind (Gunther Mruwka) präsentiert, das bereits früh vom Weltraum träumt und selbst gebaute Raketen testet (Abb. 124–125). Zudem gibt es mehrere Stellen, an denen sich von Braun explizit von der Nazi-Ideologie distanzieren.³³ Der Film zeigt aber anschaulich, dass für seinen Protagonisten allein die Forschung zählt und er sich nicht für Politik interessiert. Und je weiter die Handlung voranschreitet, umso klarer wird, dass von Braun die Arbeit nicht von den politischen Entwicklungen trennen kann und sich deshalb für seine Leidenschaft korrumpiert. Nach dem Krieg gerät von Braun zur Schlüsselfigur im Ost-West-Konflikt: Nur dank seiner Hilfe können die USA einen Satelliten starten, mit dem sie einen wichtigen Sieg gegen die Sowjetunion erringen. Doch auch in diesem Moment erscheint der Wissenschaftler nicht zweifelsfrei als positive Figur. Der amerikanische Offizier William Taggart (James Daly) begegnet von Braun ablehnend und erinnert das Publikum wiederholt daran, dass der Raketentechniker nur dank seines Nutzens für das Weltraumprogramm einer Strafverfolgung entkommen ist. Die dunkle Vergangenheit kann von Braun selbst im größten Triumph nicht ganz hinter sich lassen. Letztlich haben wir es mit einer ambivalenten Heldenfigur zu tun, die sich durch ihre Entscheidungen zumindest eine Teilschuld aufgeladen hat. Im Vergleich zu früheren

32 Ebd.

33 Die Figur sagt z. B. früh im Film an einer Sitzung mit Arbeitskollegen: «Look! I am a scientist. I couldn't care less about all this party stuff. Hitler or the man on the moon are all the same to me. Come to think of it, I prefer the man on the moon. He's near my heart.»



124–125 Mit einem Freund startet der junge Wernher eine selbstgebaute Rakete, die aus Versehen im Gewächshaus des Nachbarn einschlägt.

angloamerikanischen Kriegsfilmern geht Thompson mit seinem Protagonisten also härter ins Gericht.

Für die Welturaufführung von *WERNHER VON BRAUN* wählte man – wie bereits bei früheren Produktionen mit einem ‚Good German‘ – eine deutsche Stadt. Die glanzvolle Premiere fand am 19.8.1960 in München statt.³⁴ Curd Jürgens und Wernher von Braun waren die prominenten Gäste. Wie die *L. A. Times* berichtete, wurde der berühmte Wissenschaftler mit Applaus und Buhrufen empfangen.³⁵ Außerdem kam es vor dem Kino zu lautstarken Protesten von kommunistischen und pazifistischen Gruppierungen, die erst endeten, als sich von Braun heimlich durch den Hintereingang verabschiedet hatte.³⁶ Auch in anderen europäischen Städten sowie in New York demonstrierten bei der Premiere zahlreiche Menschen.³⁷ Die negative Stimmung gegenüber dem Film setzte sich in der Presse fort. Während die amerikanischen Zeitungen noch mehrheitlich milde oder gar positiv über *WERNHER VON BRAUN* urteilten,³⁸ gab es in der BRD äußerst kritische Stimmen, und in Großbritannien wurde der Film förmlich verripfen.³⁹ Der Filmkritiker Peter Davis schrieb im renommierten Magazin *Sight and Sound* unter dem Titel «A Hero of Our Times» eine vernichtende Rezension. Die USA griff er direkt für ihre Politik im Kalten Krieg an und dafür, dass sie von Braun nicht vor ein Gericht stellten.⁴⁰ Die Zei-

34 Vgl. [o. A.] 1960b, o. S.

35 Vgl. [o. A.] 1960c, o. S.

36 Vgl. [o. A.] 1960d, o. S.

37 Vgl. [o. A.] 1960e, o. S.

38 Vgl. Simpson 1960, 4; Herbstman 1960, o. S.

39 *Der Spiegel* schrieb etwa: «Das Resultat [...] ist von beklemmender Peinlichkeit.» [o. A.] 1960f, o. S.

40 Vgl. Davis 1960, 39.

tung *Star* zeigte sich ebenfalls empört und kritisierte die US-Produktionsfirma: «The USA was spared any form of enemy bombing in the last war; it would be tactful of Hollywood at least to keep a tribute to this man out of British Cinema.»⁴¹ Die *Daily Mail* verkündete schließlich triumphierend unter dem Titel «Because You are Still Being Beastly to The Germans ...», dass *Columbia* den Film für unbestimmte Zeit aus den britischen Kinos zurückzog.⁴²

So generierte WERNHER VON BRAUN zwar viel Aufmerksamkeit in den Medien, reichte aber wie bereits die letzten Filme mit «Good Germans» nicht mehr an die großen finanziellen Erfolge Mitte der 1950er-Jahre heran. Im diskursiven Kontext der Zeit handelte es sich bei von Braun um eine zu kontroverse Figur, und für einen Großteil des Publikums ging der Film mit seinem Protagonisten zu wenig hart ins Gericht. Insbesondere die heftigen Reaktionen in Großbritannien machen deutlich, dass der «Good German» im transnationalen Kontext als Kassenmagnet ausgedient hatte. Das Figurenstereotyp besaß zwar weiterhin eine Brisanz, wandelte sich im Licht der neuesten historischen Ereignisse aber zu einem ambivalenten Protagonisten. Doch damit konnte man – im Gegensatz zu den Filmen mit tragischen Heldenfiguren des vergangenen Jahrzehnts – nicht mehr ein breites Publikum in den USA, Großbritannien und der BRD ansprechen und stieß auch vermehrt wieder auf scharfe Kritik.

Noch direkter als WERNHER VON BRAUN knüpfte Stanley Kramer mit *JUDGMENT AT NUREMBERG* an den damaligen Diskurs über den Nationalsozialismus an, in dem er einen der Nürnberger Nachfolgeprozesse, die in den Jahren 1947/48 stattfanden und in der bundesdeutschen Bevölkerung auf große Ablehnung stießen, ins Zentrum rückt.⁴³ Die Kriegsverbrecherprozesse zu Beginn der 1960er-Jahre deckten vor allem auf, dass es nach dem Krieg bei der strafrechtlichen Verfolgung der NS-Verbrechen zu schweren Unterlassungen gekommen war. Mit Blick auf die unmittelbare Nachkriegszeit und die noch junge BRD konstatiert Norbert Frei einen unübersehbaren «Verfall der Ahndungsmoral», auch wegen der hochgradigen personellen «Kontinuität im Bereich der Justiz».⁴⁴ Passend zu die-

41 Silverman 1960, o. S.

42 Vgl. Norman 1960, o. S.: Der Titel des Artikels spielt auf Noël Cowards bekanntes Lied *Don't Let's Be Beastly to the Germans* aus dem Jahr 1943 an (vgl. die Ausführungen zum Lied im 1. Kapitel). Das Filmstudio wollte zuerst die Aufregung um den Film abklingen lassen und startete den Film dann zwei Monate später regulär in den Kinos, jedoch ohne großen Erfolg.

43 Vgl. ebd., 134. Das reale Vorbild für Kramers Film war der dritte Nürnberger Nachfolgeprozess, der 1947 einberufen wurde und sich gegen 16 hohe Justizbeamte richtete (vgl. Weckel 2009, 164).

44 Frei 2012, 101.

sem Standpunkt rückt Kramers Film 1961 gerade das deutsche Justizsystem während des Nationalsozialismus in den Fokus.

Die aufwendige Hollywoodproduktion präsentierte eine eindrückliche Ansammlung an Stars, darunter Burt Lancaster, Spencer Tracy, Judy Garland und Montgomery Clift. Nicht zuletzt im Hinblick auf den bundesdeutschen Markt wurden weitere Hauptrollen mit Werner Klemperer, Maximilian Schell und Marlene Dietrich besetzt.⁴⁵ Die transnationale Ausstrahlung der Produktion zeigte sich erneut bei der Welturaufführung, die in der Berliner Kongresshalle stattfand und vom Regierenden Bürgermeister Willy Brandt eröffnet wurde. In seiner Rede benannte er gleich unumwunden den politischen Rahmen der Veranstaltung. Und in Bezug auf den Film und dessen Aufarbeitung der NS-Verbrechen sagte er zum Publikum: «Wir sind keine Drückeberger. Und wenn der Film dem Recht dient, dann ist er uns willkommen.»⁴⁶

Schon der Anfang von *JUDGMENT AT NUREMBERG* kündigt an, dass es Kramer um eine direkte Konfrontation mit der NS-Vergangenheit geht. Im Titelvorspann ist aus dem Off das alte Soldatenlied *Wenn wir marschieren* zu hören, während der obere Teil des Reichsparteitagsgebäudes das Bild ausfüllt. Die geisterhafte Stimmung löst sich erst am Ende der Sequenz auf: Als das Lied verstummt, zoomt die Kamera langsam auf die Spitze des Gebäudes zu, bis das Hakenkreuz in einem überraschenden Moment mit einem lauten Knall weggesprengt wird (Abb. 126–127). Nach einem Schnitt folgt eine seitliche Kamerafahrt entlang der Ruinenstadt, dazu erklingen hohe, getragene Klänge einer klassischen Musik. Der Film setzt hier den Ton für seinen weiteren Verlauf. Man kann, wie Petra Rau, diesen Akt der Sprengung auch als sarkastischen Kommentar verstehen: dass es nämlich bei der Aufarbeitung der Vergangenheit mit der einfachen Entfernung der Naziinsignien nicht getan sei.⁴⁷

Die Handlung stellt den früher hoch angesehenen Richter Dr. Ernst Janning (Burt Lancaster) in den Fokus. Ihm wird vorgeworfen, sein Amt zum Nutzen der NS-Politik missbraucht zu haben. Als Verteidiger steht ihm der ehrgeizige junge Anwalt Hans Rolfe (Maximilian Schell) zur Seite, der sich – wie bereits die Angeklagten im Ulmer Einsatzgruppen-Prozess – für seinen Mandanten auf den Befehlsnotstand beruft. Sinnbildlich für die

45 Maximilian Schell erhielt für seine Leistung gar den Oscar als bester Hauptdarsteller. Die Wahl von Dietrich hatte im bundesdeutschen Kontext besondere Brisanz. Als Emigrantin hatte sie sich in Hollywood explizit gegen Nazi-Deutschland gestellt und sich während des Krieges an der amerikanischen Truppenunterhaltung beteiligt (vgl. Bronfen 2013, 354 f.). Im Film wird indirekt darauf angespielt, wenn Dietrich in einer Szene das bekannte deutsche Soldatenlied *Lili Marleen* mitsingt.

46 Brandt zit. in [o. A.] 1961, o. S.

47 Vgl. Rau 2013, 144.



126–127 Im
Titelvorspann
VON JUDGMENT AT
NUREMBERG wird das
Hakenkreuz vom
Reichsparteitagsgelände
weggesprengt.



bundesdeutsche Vergangenheitspolitik der 1950er-Jahre erscheint, dass Janning das amerikanische Kriegsgericht nicht anerkennt und den Prozess schweigend und mit versteinelter Miene verfolgt. Die Anklage versucht mit einer Reihe von Zeugen, die verbrecherischen Taten der Richter und speziell Jannings Schuld zu beweisen. Doch Rolfe kann im Kreuzverhör immer wieder wichtige Punkte entkräften.

Zu einem dramatischen Höhepunkt kommt es, als der Ankläger Tad Lawson (Richard Widmark) Ausschnitte aus sogenannten *atrocitiy films*, Filmaufnahmen der Alliierten, die während der Befreiung von Konzentrations- und Vernichtungslagern gedreht wurden, zeigt, um zu belegen, welche grauenhaften Konsequenzen Jannings Handeln hatte (Abb. 128–131). In einem filmisch selbstreflexiven Moment verweist JUDGMENT AT NUREMBERG mit der Vorführung der Bilder im Gerichtssaal auf sich selbst und bekennt sich zu seiner Haltung gegenüber der Zeit des Nationalsozialismus: Im Gerichtssaal geht es nicht allein darum, die Schuld der Angeklagten nachzuweisen. Durch die Zeugenaussagen und die schrecklichen Bilder vergegenwärtigt der Film die NS-Verbrechen, die in der bundesdeutschen Gesellschaft lange Zeit verdrängt wurden. In diesem Moment schließt sich ein Kreis zur unmittelbaren Nachkriegszeit, als die westlichen



128–131 Der Gerichtssaal wird zum Kino in *JUDGMENT AT NUREMBERG*.

Besatzungsmächte die *atrocities films* als Teil ihrer Umerziehungspolitik einsetzen.

Selbst nach den schockierenden Filmausschnitten bricht Janning sein Schweigen nicht. Es braucht erst einen besonderen Moment, der den sanft dreinschauenden vormaligen Richter an die eigenen Untaten erinnert: Im Zeugenstand nimmt Rolfe gerade die Zeugin Irene Hoffman (Judy Garland) ins Kreuzverhör, bis diese hemmungslos zu weinen beginnt. Nun steht Janning von der Anklagebank auf, schreit den Namen des Anwalts und fragt danach in zurückhaltendem Ton: «Are we going to do this again?» Die groben Verhörmethoden von Rolfe haben bei Janning Erinnerungen an die NS-Zeit geweckt und lassen ihn die eigenen Verbrechen erkennen.⁴⁸ In seinem Schlussplädoyer gesteht er als einziger der Angeklagten seine Schuld ein und richtet das Wort auch an die Nation: «It is not easy to tell the truth. But if there is to be any salvation for Germany, we who know our guilt must admit it. Whatever the pain and humiliation.» Langsam kreist die Kamera in dieser Schlüsselszene um Janning und fängt seinen durchdringenden Blick ein. Deutlicher noch als in *WERNHER VON BRAUN* wandelt sich der «Good German» hier zum ambivalenten Protagonisten. Lancaster verkörpert den ehemaligen Richter als sanfte und tragische Figur, der man die Untaten nicht zutrauen möchte. Am Ende kommt es mit dem Geständnis gleichzeitig zur Rehabilitierung und Verurteilung

48 Vgl. Bronfen 2013, 361.

des Protagonisten. So explizit wie in keinem angloamerikanischen Film zuvor akzeptiert die deutsche Hauptfigur ihre Schuld. Für die Historikerin Ulrike Weckel zeigt der Film aus amerikanischer Sicht, «wie die Entnazifizierung der Deutschen [...] idealerweise hätte verlaufen sollen».⁴⁹ *JUDGMENT AT NUREMBERG* verweist aber auch auf den Stimmungswandel im Umgang mit der NS-Vergangenheit, der sich zu Beginn der 1960er-Jahre abzeichnet. Mit der Schuldigsprechung der ehemaligen Richter erinnert Kramers Film an die Urteile im Ulmer Einsatzgruppen-Prozess.

Ein Großteil der bundesdeutschen Filmkritiker:innen hob die US-amerikanische Selbstkritik⁵⁰ hervor oder bemängelte – wie schon in früheren angloamerikanischen Produktionen – historische Ungenauigkeiten. Vereinzelt wiederholte die Presse aber auch die Begrüßungsworte von Willy Brandt und stellte Bezüge zum gleichzeitig stattfindenden Eichmann-Prozess her.⁵¹ So urteilte zum Beispiel die Journalistin Ilse Urbach abschließend im *Kurier*: «ein Opus, das jeden Deutschen nicht nur zum Zeitpunkt des Eichmann-Urteils angeht».⁵² Hier wird klar, dass der Film im bundesdeutschen Kontext durchaus in Verbindung mit den damaligen vergangenheitspolitischen Entwicklungen gelesen wurde und dass er auch eine Art Vorgriff war auf die zahlreichen Prozesse in den 1960er-Jahren, die fortan den Diskurs über die NS-Vergangenheit bestimmen sollten.

Die deutschen Protagonisten in *WERNHER VON BRAUN* und *JUDGMENT AT NUREMBERG* markieren also einen erneuten Wandel des Figurenstereotyps. Die beiden Filme lehnen sich nun wieder eng an die außerfilmischen Diskurse an, indem sie, wie es der Filmhistoriker Tobias Ebbrecht allgemein für die Figur des «Good German» formuliert, «Geschichtsbilder ihrer

49 Weckel 2009, 166. Gleichzeitig zelebriert *JUDGMENT AT NUREMBERG* angesichts des Kalten Krieges auch die unabhängige US-Justiz: Da – auch im Film – die Prozesse in der BRD auf scharfe Kritik stoßen und die USA immer mehr auf die Unterstützung der bundesdeutschen Regierung angewiesen ist, reden Regierungsvertreter dem leitenden Richter Dan Haywood (Spencer Tracy) ins Gewissen: «We gonna need the support of the German people.» Doch dieser zeigt sich gänzlich unbeeindruckt und spricht alle Angeklagten schuldig.

50 Vgl. ebd., 179 ff. Zu den Interpretationen in den bundesdeutschen Kritiken, dass *JUDGMENT AT NUREMBERG* auch als amerikanische Selbstkritik zu lesen sei, schreibt Weckel: «Dementsprechend fehlt die Mitteilung, dass das Film-Gericht in Anbetracht der Berlin-Blockade politisch unter Druck gesetzt wird, in kaum einer Zusammenfassung des plots in der westdeutschen Presse. Was die meisten Rezensenten als amerikanische Selbstkritik auffassten, veranlasste viele von ihnen zu der – mitunter überrascht klingenden – Feststellung, der Film sei ausgesprochen fair oder mutig, mache es sich nicht leicht und hege die besten Absichten» (ebd., 179).

51 Die Weltpremiere von *JUDGMENT AT NUREMBERG* fand am 14.12.1961 statt und damit nur einen Tag vor dem Schuldspruch im Eichmann-Prozess.

52 Urbach 1961, 5. Zu Beginn ihres Artikels verweist Urbach auf die gerade errichtete Berliner Mauer und liest damit – wie zahlreiche weitere Journalist:innen – den Film in Bezug auf die aktuellen Entwicklungen im Kalten Krieg.

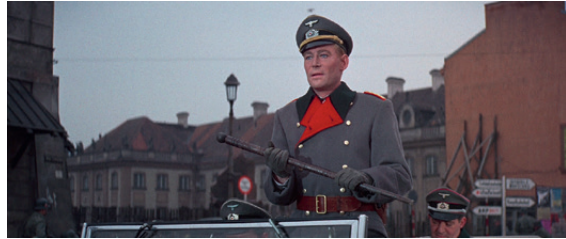
Epoche» kondensieren und «bestimmte Annahmen über Täter und Opfer» konkretisieren.⁵³ Im Gegensatz zu den tragischen Soldatenfiguren oder den wagemutigen Abenteuerhelden in den angloamerikanischen Kriegsfilmern am Ende der 1950er-Jahre sind die Protagonisten nun ambivalente Figuren außerhalb des Militärs, die – passend zur Entstehungszeit der Filme – ihre Vergangenheit nicht (ganz) hinter sich lassen können oder von ihr eingeholt werden. Losgelöst von den militärischen Strukturen ist die Schuldfrage damit als gesamtgesellschaftliches Problem aufzufassen.

Besonders die Figur Ernst Jannings kann als Schlusspunkt der dominanten transnationalen Phase des «Good German» betrachtet werden. Mit Burt Lancaster ist hier nochmals ein großer Hollywoodstar zu sehen, der eine ebenso sanfte wie gebrochene Figur verkörpert, die das eigene Unrecht auf der Anklagebank einsehen muss. Der finale Schuldspruch steht im scharfen Kontrast zu den demonstrativen Respektbekundungen gegenüber dem ehemaligen Feind und zu dem tragischen, tödlichen Ende der deutschen Soldatenfiguren in den früheren Genreproduktionen aus den USA und Großbritannien. In Hinsicht auf die Entwicklung des Figurenstereotyps lässt sich zudem festhalten, dass der Film mit seinem Protagonisten die einfache Unterteilung in Opfer und Täter:innen verweigert und mit den Darstellungen des «Good German» aus den 1950er-Jahren bricht. Vor dem Hintergrund der verstärkt kritischen Haltung gegenüber der NS-Vergangenheit in den 1960er-Jahren wirken positive deutsche Soldatenfiguren wie Erwin Rommel (James Mason) in *THE DESERT FOX* (Henry Hathaway, USA 1951) oder Kapitän Langsdorff (Peter Finch) in *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* bereits unzeitgemäß.

Passend dazu kam in den angloamerikanischen Kriegsfilmern zur gleichen Zeit das Figurenstereotyp des «Evil Nazi» verstärkt wieder zum Tragen. So spielt z. B. Hollywoodstar Robert Shaw in der Großproduktion *BATTLE OF THE BULGE* (Ken Annakin, USA 1965) einen blondierten und verblendeten Nazi (Abb. 132). Und in Anatole Litvaks *THE NIGHT OF THE GENERALS* (GB/F 1967) ist Peter O'Toole in einer für ihn untypischen Rolle als diabolischer Wehrmachtsgeneral Tanz zu sehen (Abb. 133). Spätestens am Ende des Jahrzehnts dominierte der «Evil Nazi» in den angloamerikanischen Genreproduktionen erneut (wie dies – obwohl unter anderen Vorzeichen – schon in den 1940er-Jahren der Fall war). Sukzessive kam es in der Folge zu einer Konventionalisierung und damit zu einer Derealisierung des Figurenstereotyps.⁵⁴ Prägnante Beispiele für diese Entwicklung

53 Ebbrecht 2011, 247.

54 Vgl. Schweinitz 2006, 50 f. Neuere Filme, die diesen Prozess belegen, habe ich in der Einleitung genannt.



132–133 Die ‹Evil Nazis›
in *BATTLE OF THE BULGE*
und *THE NIGHT OF THE*
GENERALS.

sind die Nazi-Antagonisten in *RAIDERS OF THE LOST ARK* (Steven Spielberg, USA 1981) oder *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* (Steven Spielberg, USA 1989). Als Gegner des Archäologen Indiana Jones (Harrison Ford) erscheinen sie in den Abenteuerfilmen nicht als Repräsentanten einer historischen Realität, sondern machen auf das Spiel mit Genrekonventionen aufmerksam. Der ‹Good German› tauchte nach den 1950er-Jahren noch vereinzelt in angloamerikanischen Produktionen über den Zweiten Weltkrieg auf,⁵⁵ aber nie mehr in vergleichbar konzentrierter Form und hoher Zahl.

Fazit

In meiner Studie habe ich den ‹Good German› in britischen und US-amerikanischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg untersucht und den Wandel des Figurenstereotyps in den 1950er-Jahren nachgezeichnet. Auf der filmimmanenten Ebene ging es mir bei der Analyse der Fallbeispiele darum, die konstante Transformation des ‹Good German› zu verdeutlichen und zu zeigen, wie sich die Filme jeweils an den aktuellen Diskursen und ebenfalls an anderen Filmen orientierten. Das Spektrum der behandelten Produktionen reicht vom Charakterdrama über spektakuläre Abenteuergeschichten auf hoher See bis zum Genrehybrid aus Kriegsfilm und Melodrama.

55 Für die größte Aufregung sorgte der Regisseur der *INDIANA JONES*-Reihe Steven Spielberg mit *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993): Hier erzählt er die Lebensgeschichte des Industriellen Oskar Schindler (Liam Neeson), der im Zweiten Weltkrieg rund 1200 Juden und Jüdinnen vor der Ermordung in Vernichtungslagern rettete.

Um die außerfilmischen Bezüge herauszuarbeiten, habe ich aus einer transnationalen Perspektive und mit dem Ansatz der *New Film History* den Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontext der Genreproduktionen rekonstruiert. Auf diese Weise ließ sich nachvollziehen, dass und wie die Filme im Zusammenspiel von wirtschaftlichen und politischen Überlegungen gezielt, aber mit unterschiedlichem Erfolg den bundesdeutschen Markt zu bedienen versuchten.⁵⁶ Der Blick auf den (film-)historischen Kontext veranschaulichte, dass die konkreten Ausformungen und Veränderungen des ‚Good German‘ in enger Beziehung zu den historischen Diskursen über die NS-Vergangenheit stehen; am Figurenstereotyp lassen sich prägnant die komplexen Dynamiken und Beziehungen zwischen den ehemaligen Besatzungsmächten und der BRD ablesen. In Bezug auf die USA und Großbritannien zeigte sich, dass die Filmstudios für ihre Großproduktionen immer mehr auf die Erträge aus dem internationalen Geschäft angewiesen waren – da die Konkurrenz des Fernsehens auf dem Heimmarkt immer größer wurde – und deshalb bereits in der Planungsphase von neuen Projekten den umsatzstarken westdeutschen Markt im Auge hatten. Dieser Umstand korrelierte besonders in den USA mit den Entwicklungen der ‚public diplomacy‘. All diese Aspekte machen die kurze, aber dominante Phase des ‚Good German‘ in der transnationalen Kriegsfilmwelle der Nachkriegszeit erklärbar. Getragen von namhaften Stars in den Hauptrollen, spiegelten die Filme die neue internationale Politik im Zeichen des sich zuspitzenden Ost-West-Konflikts und einen vom Zeitgeist geprägten Umgang mit der NS-Vergangenheit. Hatten die westlichen Besatzungsmächte kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die Aufklärung der Kriegs- und NS-Verbrechen sowie die *reeducation* aggressiv vorangetrieben, so wurde zu Beginn der 1950er-Jahre ein versöhnlicherer Ton angeschlagen: Es kam zu einer Annäherung an den ehemaligen Feind und neuen Partner. Die angloamerikanischen Genreproduktionen dienten als demonstrative Respektbekundung gegenüber der BRD und zur Rehabilitierung der Wehrmacht; sie waren Teil des politischen Diskurses und begleiteten den diplomatischen Prozess, was schließlich zur Gründung der neuen Bundeswehr führte.

Die transnationale Perspektive auf den Rezeptionskontext machte erst ersichtlich, dass die Filme in der Art, wie sie den Zweiten Weltkrieg verhandeln, auf unterschiedliche nationale Anliegen antworteten und manchmal gerade deshalb in den verschiedenen Ländern polarisierten.

56 Für diese Analyse stützte ich mich auf die Kategorien «transnational modes of production, distribution and exhibition», «transnational viewing practices», «transnational stars» und «transnational directors», die Deborah Shaw für die *Transnational Film Studies* differenziert hat (2013, 52) und die ich in Kapitel 1 näher besprochen habe.

Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges offenbaren die Filme ambivalente Verbindungen zwischen den westlichen Mächten, die, bei einer isolierten Betrachtung, die die Filme allein im Kontext ihrer Ursprungsländer untersucht, nicht sichtbar würden: *THE DESERT FOX* von Henry Hathaway (1951) war die erste große Produktion mit einem ‚Good German‘, die in den USA und Großbritannien aufgrund der positiven Darstellung Erwin Rommels zuerst für laute Proteste sorgte, bevor der Film dann ein Kassenerfolg wurde, und die in der BRD, weil es sich um die erste Genreproduktion der Nachkriegszeit mit einem deutschen Protagonisten handelte, anerkennende Rezensionen erhielt. Mitte der 1950er-Jahre und passend zum Höhepunkt der transnationalen Kriegsfilmwelle gab es in allen drei Ländern beinahe einheitlich viel Lob für die aufwendigen Farbproduktionen und die tragischen Heldenfiguren in *THE SEA CHASE* (John Farrow, USA 1955) und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (Michael Powell und Emeric Pressburger, GB 1956). Die Begeisterung hatte in den jeweiligen nationalen Kontexten jedoch unterschiedliche Gründe. Während man sich in der BRD in der neuen Position der Stärke bestätigt sah und sich in der Gesellschaft das *selektive Erinnern* (Robert G. Moeller) der NS-Vergangenheit zunehmend verfestigte, bediente z. B. die einheimische Produktion in Großbritannien die nostalgischen Gefühle an vergangene Triumphe, wozu ein würdiger Gegner notwendig war. *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (Douglas Sirk, USA 1958) stieß mit seinem schuldgeplagten Protagonisten in der BRD hingegen auf starke Ablehnung und konnte nicht an die Erfolge der früheren angloamerikanischen Genreproduktionen anknüpfen. In den USA war der Film ungleich erfolgreicher und wurde mehrheitlich als Genrehybrid zwischen Melodram und Kriegsfilm sowie für die neuartige Farbtechnologie gelobt. Die romantischen Elemente wurden in den Vordergrund gerückt und damit zwar auch die tragische männliche Heldenfigur; das Bild des ‚Good German‘ zog aber wenig Aufmerksamkeit auf sich und zeitigte keine namhaften Kritiken. Im Laufe der Untersuchung ließ sich so einerseits eine nationale Differenzierung der Wahrnehmung herauskristallisieren, andererseits gelang es, die Entwicklung des ‚Good German‘ im transnationalen Kontext der 1950er-Jahre zu beschreiben, die von den kontroversen Anfängen über die Hochphase des populären Phänomens bis zum langsamen Niedergang am Ende des Jahrzehnts reicht.

Ein besonderer Fokus lag auf der bundesdeutschen Aneignung der angloamerikanischen Filme und der Frage, in welchem Dialog diese mit den einheimischen Genreproduktionen standen. Weil sie über ihre Protagonisten die deutsche Vergangenheit verhandeln, wurden die ausländischen Werke in der BRD intensiv diskutiert und riefen dabei entwe-

der dezidierte Ablehnung oder große Begeisterung hervor. Dank einer genauen Analyse des filmhistorischen Kontextes war es mir möglich, die prägnante Rolle nachzuzeichnen, die die gewählten Bespielfilme mit ihren jeweiligen Konzeptionen des ‹Good German› im Diskurs über den Zweiten Weltkrieg, insbesondere was die Schuld des/r Einzelnen an den NS- und Kriegsverbrechen betrifft, einnahmen. Die angloamerikanischen Produktionen erweiterten das enge Spektrum in den bundesdeutschen Filmen, indem sie mitunter positive Aspekte der deutschen Protagonisten stärker betonten oder auch kontroverse Fragen zur individuellen Verantwortung stellten. Gerade deshalb und weil es sich bei den Filmen um einen *fremden* Blick auf die deutsche Vergangenheit handelte, provozierten sie zum Teil heftige Diskussionen und wurden direkt mit den einheimischen Produktionen verglichen. Die Aufarbeitung der bundesdeutschen Rezeption machte deutlich, dass die angloamerikanischen Filme bisweilen neue Themen setzten oder ein Schlaglicht auf besonders strittige Aspekte der Vergangenheitsbewältigung warfen. Dadurch ergab sich ein komplexeres Bild der geführten Debatten und ihrer Widersprüche, als es der abschließliche Blick auf die bundesdeutschen Kriegsfilme vermuten lässt.

Parallel dazu entwickelten sich auf der Produktionsebene zunehmend Wechselbeziehungen: Je stärker sich das Figurenstereotyp in den 1950er-Jahren etablierte, umso ausgeprägter kam es zur Beteiligung von deutschen Schauspieler:innen und Filmschaffenden an den britischen und amerikanischen Filmen. Mit dieser transnationalen Besetzung von Rollen und Funktionen konnten die Filmstudios nochmals intensiver den bundesdeutschen Markt anvisieren, weshalb mehrere Filme ihre Uraufführung in der BRD feierten oder aufwendige Premieren mit deutschen Gästen stattfanden.

So konnte ich dank der vertieften Analyse der Fallbeispiele auf der filmimmanenten Ebene und der filmhistorischen Aufarbeitung des Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontextes mit meiner Studie zeigen, dass und auf welche Weise die angloamerikanischen Kriegsfilme mit ‹Good Germans› in ihrer Entstehungszeit als vielschichtiges transnationales Phänomen funktionierten. Wie in der Einleitung dargelegt, betont Jan-Henrik Meyer mit Blick auf die Geisteswissenschaften allgemein, dass die transnationale Perspektive (scheinbar) weit entfernte und territorial umrissene Forschungsfelder zusammenführt.⁵⁷ Mit diesem offenen Ansatz werden Beziehungen und Austauschprozesse fassbar, die nationale Grenzen überschreiten und die sonst in den Hintergrund rücken oder verborgen bleiben. Dies lässt sich auf die Filmwissenschaft und konkret

57 Vgl. Meyer 2014, 374.

die Auseinandersetzung mit dem Kriegsfilmgenre übertragen und gilt für meine Studie in besonderem Maße: Die Untersuchung der einzelnen Fallbeispiele relativiert die weiterhin in einem Großteil der filmwissenschaftlichen Forschung vorherrschende Annahme, dass der Kriegsfilm national determiniert sei, wie es etwa der Filmhistoriker Knut Hickethier vertrat.⁵⁸ Tatsache ist indes, dass die angloamerikanischen Genreproduktionen aus wirtschaftlichen und politischen Überlegungen gezielt für einen internationalen Markt produziert wurden, dass sie über ihre Protagonisten explizit die nationalsozialistische Vergangenheit in Deutschland verhandelten und deshalb nicht allein in einer engen Beziehung zu den außerfilmischen Diskursen der Ursprungsländer standen. Erst die transnationale Perspektive macht diese Beziehungen sichtbar und lässt die filmhistorische Bedeutung der Filme in ihrer Gesamtheit erkennen.

Die *Transnational Film Studies* wären auch Anknüpfungspunkt für weiterführende Forschungen. Einerseits könnte es im Kontext der 1950er-/1960er-Jahre interessant sein, auf Genreproduktionen aus Frankreich und Italien einzugehen. Hier gab es ebenfalls vereinzelt Produktionen über den Zweiten Weltkrieg mit positiven deutschen Hauptfiguren, die eine detaillierte Untersuchung nahelegen: Jean-Pierre Melville rückte bereits zwei Jahre vor *THE DESERT FOX* in *LE SILENCE DE LA MER* (F 1949) einen ‚Good German‘ ins Zentrum. Das Debüt des französischen Regisseurs basiert auf einer Vorlage des Schriftstellers Vercors (mit bürgerlichem Namen Jean Bruller); die Hauptrolle des Wehrmachtsoffiziers Werner von Ebrennac spielte der deutsche Schauspieler Howard Vernon. In Italien gab es 1960 unter der Regie von Duilio Coletti eine italienisch-amerikanische Koproduktion. In *SOTTO DIECI BANDIERI* (I/USA 1960) spielt Hollywoodstar Van Heflin den deutschen Kapitän Bernhard Rogge. Mit Italien und Frankreich verband die BRD in Hinsicht auf den Zweiten Weltkrieg eine andere Vergangenheit als mit Großbritannien und den USA. Außerdem pflegten die drei Länder als Teil der *Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft* ab 1957 enge diplomatische Beziehungen. Und als Reaktion auf die Übermacht aus Hollywood kam es ab den 1960er-Jahren auch vermehrt zur Zusammenarbeit zwischen den drei Ländern.⁵⁹ Eine Erweiterung des Blicks auf den französischen und italienischen Kontext verspricht also produktive Erkenntnisse zur dominanten transnationalen Phase des ‚Good German‘ in der Nachkriegszeit.

58 Vgl. Hickethier 2007, 43.

59 Aus diesem Grund richtet der Filmhistoriker Tim Bergfelder für die 1960er-Jahre den Fokus nicht auf die nationale Filmproduktion, sondern spricht von einem europäischen Kino (vgl. 2005, 53 ff.).

Was die Filmproduktion in der BRD betrifft, wären andererseits die Bemühungen der westdeutschen Filmstudios im Ausland vertieft zu erforschen: In der Hochphase der Kriegsfilmwelle versuchten sie, die erfolgreichen einheimischen Produktionen in den USA und Großbritannien zu verdrängen und stießen dabei auf starken Widerstand. Vor allem in Bezug auf die Austauschbeziehungen zwischen den Ländern und die Tatsache, dass diese den Diskurs über die NS-Vergangenheit mitgestalteten, wäre es aufschlussreich, das ungleiche Machtverhältnis im Detail zu ergründen und nach den Konsequenzen für den Wandel des Figurenstereotyps zu fragen.

Für meine Studie habe ich mit den 1950er-Jahren einen klar definierten historischen Rahmen gewählt, der die dominante Phase der transnationalen Kriegsfilmwelle und des Phänomens des ›Good German‹ abdeckt. Zahlreiche Anknüpfungspunkte machen deutlich, dass sich der Forschungsgegenstand zeitlich und räumlich erweitern ließe. Die Auseinandersetzungen mit dem und über den Zweiten Weltkrieg und die NS-Vergangenheit leben bis heute auch in der Filmgeschichte fort. In immer wieder anderen Kontexten und Abwandlungen wird über den ›Good German‹ die Zeit des Nationalsozialismus verhandelt, und es kommt regelmäßig zu neuen Kontroversen. Dies ist auch gut so, denn diese Zeit ist nicht einfach eine Episode der deutschen und der internationalen Geschichte, die man ad acta legen kann, sondern die in Erinnerung bleiben und die immer wieder neu besprochen und reflektiert werden muss, wozu Filme, Literatur oder Theater und die kulturwissenschaftliche Forschung einen eminent wichtigen Beitrag leisten. In diesem Sinne und mit Blick auf den größeren Kontext ist meine Untersuchung nur als ein Kapitel über ein transnationales Phänomen zu betrachten, dass sich seit den 1930er-Jahren quer durch die Filmgeschichte zieht.

Anhang

Literaturverzeichnis

- [o. A.] (o. J.a): *Notes from John Wayne on SEA CHASE*, S. 1–3. (Quelle: Warner Bros. Archives, University of Southern California, Folder: 2263).
- [o. A.] (o. J.b): *Bestandsverzeichnis B Rep. 149 Berliner Festspiele GmbH*. (Quelle: Landesarchiv Berlin).
- [o. A.] (o. J.c): *1. Internationale Filmfestspiele*. URL: berlinale.de: <https://is.gd/cAk9IW> [Zugriff am 28.1.2023].
- [o. A.] (o. J.d): *Universal International: ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN. Presse-Informationen*. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (o. J.e): *Universal International: Filmschau ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN*. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1948): Rank Reissues Show Healthy Results – Offsetting Tax-Ridden Pix Shortage. In: *Variety* v. 12.5.1948, Jg. 170, 10, S. 15. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1949): Personalien. Manfred Rommel. In: *Spiegel* v. 7.12.1949, S. 32. URL: [spiegel.de: https://is.gd/y2pkuD](https://is.gd/y2pkuD) [Zugriff am 14.6.2023].
- [o. A.] (1950a): *Memorandum of Conversation. Proposed Film, THE DESERT FOX*, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- [o. A.] (1950b): *Brief von Anthony Muto an Clair E. Towne* v. 11.12.1950, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 947578).
- [o. A.] (1951a): Homeland and Hollywood Hail a German Marshall. In: *Life* v. 8.10.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951b): o. T. In: *Newsweek* v. 29.10.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951c): England ärgert sich über US-Rommel. In: *Kölnische Rundschau* v. 16.10.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [o. A.] (1951d): Dramatic Document of Rommel Life. In: *The Hollywood Reporter* v. 28.9.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951e): THE DESERT FOX. In: *Cue* v. 21.10.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951f): THE DESERT FOX. In: *Hollywood Citizen News* v. 9.12.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951g): Glorifying Rommel?. In: *Variety* v. 17.10.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951h): THE DESERT FOX. In: *Newsweek* v. 29.10.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951i): U. S. Opposed to Showing ROMMEL Film in Germany. In: *Los Angeles Times* v. 16.11.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951j): ROMMEL Movie Canceled. Veterans Units to Honor Queens Exhibitor for Her Stand. In: *The New York Times* v. 9.12.1951, S. 87.
- [o. A.] (1951k): Opinions Culled from the Mail. In: *The New York Times* v. 4.11.1951, S. 117.
- [o. A.] (1951l): DESERT FOX Showing in Germany Opposed. In: *The New York Times* v. 16.11.1951, S. 21. URL: [timesmachine.nytimes.com: https://is.gd/T1A8rz](https://is.gd/T1A8rz) [Zugriff 21.6.2021].

- [o. A.] (1951m): 20th Rebutts State Dept. Rap at Fox. In: *Variety* v. 16.11.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951n): *Telephone Conversation – Kellermann & Stone* v. 20.11.1951, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- [o. A.] (1951o): Six Congressmen Seek to Keep Fox Out of Germany. In: *Variety* v. 21.11.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951p): DESERT FOX Release in Germany Halted. In: *The New York Times* v. 13.12.1951, S. 45. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/Y4W9rq> [Zugriff am 21.6.2021].
- [o. A.] (1951q): Rommel's Widow, Son Advising 20th How to Cut Fox for Germany. In: *Variety* v. 12.12.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1951r): *Konferenz zwischen Robert Arthur und James Warner Bellah* v. 13.10.1951, o. S. (Quelle: Warner Bros. Archive, University of Southern California, Folder: 2263).
- [o. A.] (1952a): School Libraries to Get DESERT FOX. In: *The New York Times* v. 10.4.1952, S. 31. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/RDmAf4> [Zugriff am 21.6.2021].
- [o. A.] (1952b): *Visit of Mr. Spyros P. Skouras* v. 8.1.1952, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- [o. A.] (1952c): *The Department's Attitude Towards THE DESERT FOX* v. 22.1.1952, 1–2. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- [o. A.] (1952d): *Problems of Twentieth Century Fox Film Corp. in Germany* v. 22.1.1952, 1–3 (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- [o. A.] (1952e): Jewish War Vets Fight New 20th Plan to Show DESERT FOX in Germany. In: *Variety* v. 25.6.1952, S. 1/11. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1952f): Germany to See DESERT FOX. In: *The New York Times* v. 7.7.1952, S. 18. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/FdWLAp> [Zugriff am 21.6.2021].
- [o. A.] (1952g): DESERT FOX Produces Varying Comment, Sock Biz in West Germany. In: *Variety* v. 5.11.1952, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1952h): DESERT FOX Fills German Theatres. In: *The New York Times* v. 23.8.1952, 9. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/m0P0V4> [Zugriff am 21.6.2021].
- [o. A.] (1952i): WENN DAS HERZ SPRICHT. In: *Filmdienst* 35, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1953): John Wayne Will Star in SEA CHASE for WB. In: *Variety* v. 25.8.1953, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1955a): Werbemappe zu THE SEA CHASE. (Quelle: Library of Congress, Washington, D. C.).
- [o. A.] (1955b): The Current Cinema. In: *New Yorker* v. 18.6.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1955c): THE SEA CHASE. In: *Hollywood Citizen News* v. 7.6.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1955d): THE SEA CHASE. In: *Cue* v. 11.6.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).

- [o. A.] (1955e): *Deutsche Werbemappe zu DER SEEFUCHS*, o. S. (Quelle: Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1955f): *Germany's Eternity*. In: *Newsweek* v. 10.1.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1956a): Pali: *DER SEEFUCHS*. In: *Badische Neueste Nachrichten* v. 24.3.1956, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [o. A.] (1956b): Viel Qualm. In: *Der Spiegel* v. 26.6.1956, S. 37–39. URL: [spiegel.de: https://is.gd/c6A7Dr](https://is.gd/c6A7Dr) [Zugriff am 10.7.2022].
- [o. A.] (1956c): London Premières: *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE*. In: *Picture Show* v. 3.11.1956, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- [o. A.] (1956d): *ICE COLD IN ALEX. Master Scene Screenplay* v. 20.4.1956. (Quelle: British Film Institute, London, Signatur: S17990).
- [o. A.] (1957a): Neue Filme: *PANZERSCHIFF GRAF SPEE*. In: *Allgemeine Zeitung* v. 7.4.1957, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1957b): *PANZERSCHIFF GRAF SPEE*. In: *Christ und die Welt* v. 13.6.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [o. A.] (1957c): [o. T.]. In: *Filmwoche* v. 18.5.1957, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1957d): *BATTLE HYMN*. In: *Time* v. 11.3.1957, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1957–58): *YOUNG LIONS Correspondence and Script*, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 7540734/7540735).
- [o. A.] (1958a): *Presseheft DIE JUNGEN LÖWEN*. (Quelle: Bundesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958b): *DIE JUNGEN LÖWEN*. In: *Der Tagesspiegel* v. 12.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [o. A.] (1958c): *Französisch-amerikanische Kontroverse vor der Berlinale*. In: *Rhein-Neckar Zeitung* v. 28./29.6.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958d): *Endgültig? WEGE ZUM RUHM für ganz Berlin untersagt*. In: *BZ Berlin* v. 10.7.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958e): *Schlussbericht VIII. Internationale Filmfestspiele Berlin*. (Quelle: Archiv der Berlinale, Berlin).
- [o. A.] (1958f): *VIII. Internationale Filmfestspiele Berlin: Richtlinien*. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958g): *VIII. Internationale Filmfestspiele Berlin: Vorläufiges Filmprogramm* v. 12.6.1958. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958h): *ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN*. In: *Die Welt*, 154, 1958, S. 7. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958i): *Die Berlinale wird volljährig*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 11.7.1958, S. 11. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958j): *Im Tiergarten gedreht*. In: *Berliner Blätter*, 8, 1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958k): *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*. In: *The Film Daily* v. 1.8.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1958l): *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*. In: *Variety* v. 2.4.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1958m): *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*. In: *The New Yorker* v. 19.7.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1958n): *War and the Good*. In: *Newsweek* v. 28.7.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).

- [o. A.] (1958o): o. T. In: *The Hollywood Reporter* v. 12.9.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1958p): Echo der Filme. In: *Film-Echo* v. 1.10.1958, S. 1396. (Quelle: Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt a. M.).
- [o. A.] (1958q): Die Plage der Autogrammjäger. In: *BZ Berlin* v. 7.7.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1958r): EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Der Tagesspiegel* v. 8.7.1958, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1958s): EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Morgen* v. 12.7.1958, 157, S. 26 (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1959a): Kognak, Krieg und Kolportage. In: *Der Abend* v. 7.4.1959, o. S. (Quelle: Bundesarchiv, Berlin).
- [o. A.] (1959b): *Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule: Protokoll über die Besichtigung des Films ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN* v. 14.4.1959, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (1960a): 1100 Filme im FE-Querschnitt. Erfahrungsberichte für die Spielzeiten 1952/53 bis 1958/59. In: *Film-Echo*, [Heftnummer unbekannt], S. 1078–1222.
- [o. A.] (1960b): AIM AT STARS Hits Edinburgh Fest Berts. In: *Variety* v. 16.9.1960, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1960c): Von Braun Cheered, Booped in Germany. In: *L. A. Times* v. 21.8.1960, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1960d): Near-Rioting Mars Munich Preem of Von Braun Biopic. In: *Variety* v. 24.8.1960, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1960e): Police Scatter Shouting Pickets Plaguig AIM AT STARS on B'way. In: *Variety* v. 24.10.1960, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [o. A.] (1960f): WERNHER VON BRAUN – ICH GREIFE NACH DEN STERNEN. In: *Spiegel* v. 30.8.1960, o. S. URL: [spiegel.de: https://is.gd/pnUeub](https://is.gd/pnUeub) [Zugriff am: 28.5.2023].
- [o. A.] (1961): Willy Brandt: ›Wir sind keine Drückeberger‹. Premiere in der Kongresshalle. In: *Berliner Zeitung* v. 15.12.1961, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [o. A.] (2018): ZDF in Polen wegen Serie UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER verurteilt. In: *Der Spiegel* v. 28.12.2018. URL: [spiegel.de: https://is.gd/kPTWOz](https://is.gd/kPTWOz) [Zugriff am 29.5.2020].
- [o. A.] (2022): *Erweiterte Studie zu Alfred Bauer; Öffentliche Paneldiskussion* v. 21.10.2022. URL: [berlinale.de: https://is.gd/qmADYl](https://is.gd/qmADYl) [Zugriff am 27.1.2023].
- Aaronson, Charles S. (1958) THE YOUNG LIONS. In: *Movie Picture Herald* v. 15.3.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [A. F. T.] (1956): DER SEEFUCHS. In: *Hannoversche Presse* v. 14.1.1956, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [A. G.] (1951): Rommels Angehörige urteilen über den WÜSTENFUCHS. In: *Stuttgarter Zeitung* v. 1.12.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Alpert, Hollis (1958): A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE. In: *Saturday Review* v. 12.7.1958, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Anderson, Lindsay (1957): Get Out and Push. In: Maschler, Tom (Hg.): *Declaration*. London: MacGibbon & Kee, S. 153–180.
- Arendt, Hannah (2018): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964]. München: Piper.
- Armes, Roy (1978): *A Critical History of British Cinema*. New York: Oxford University Press.

- [A. S.] (1952): Rommel – mit amerikanischen Augen gesehen. In: *Nürnberger Nachrichten* v. 13.9.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang (Hg.) (2017): *Wilfried Berghahn. Filmkritiker*. München: edition text + kritik.
- Baer, Hester (2009): *Dismantling the Dream Factory: Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language*. New York: Berghahn.
- Baer, Hester (2012): Ilse Kubaschewski Finds Gloria-Filmverleih, Sets the Course of Popular West German Film. In: Kapczynski, Jennifer M./Richardson, Michael D. (Hg.), S. 328–333.
- Bance, Alan (1989): Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront: Historische Forschung versus fiktionale Gestaltung. In: *Krieg und Literatur*, 1/1, S. 103–113.
- Basinger, Jeanine (1986): *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press.
- Bauer, Alfred (1958a): *Aktenvermerk über die Besprechung mit Senator Professor Dr. Tiburtius* v. 8.4.1958. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- Bauer, Alfred (1958b): *Brief an die Senatsverwaltung für Volksbildung* v. 12.5.1958. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- Benkert, Volker (2019): UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER – Apologie und Erlösung von der Vergangenheit im Fernsehkrieg. In: Westermeier, Jens (Hg.): «So war der deutsche Landser ...» *Das populäre Bild der Wehrmacht*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, S. 155–168.
- Bergfelder, Tim (2005): *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York: Berghahn.
- Bessière, Irène / Odin, Roger (Hg.) (2004): *Les européens dans le cinéma américain: émigration et exil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Billings, Josh (1956): The Films the Queen Likes. In: *Picturegoer* v. 27.10.1956, S. 17. (Quelle: British Film Institute, London).
- Biskind, Peter (1984): *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. London: Pluto Press.
- Blachut, Bastian / Klages, Imme / Kuhn, Sebastian (Hg.) (2015): *Reflexionen des beschädigten Lebens?: Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*. München: edition text + kritik.
- Bliersbach, Gerhard (1985): *So grün war die Heide: der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*. Weinheim: Beltz.
- Bliersbach, Gerhard (2014): *Nachkriegskino. Eine Psychohistorie des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946–1963*. Gießen: Psychosozial Verlag.
- Bohlius, Ernst (1958): EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Film-Echo* v. 19.11.1958, 93, S. 1648. (Quelle: Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt a. M.).
- Böll, Heinrich (1952): DER WÜSTENFUCHS in der Falle. In: *Die Literatur* v. 15.9.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Brady, Thomas F. (1951a): Hathaway Named to Direct THE FOX. In: *The New York Times* v. 15.1.1951, S. 14. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/fJKzRD> [Zugriff am 21.6.2021].
- Brady, Thomas F. (1951b): Hollywood's Shifting Sands. In: *The New York Times* v. 25.2.1951, S. 93. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/jkd9XS> [Zugriff am 21.6.2021].
- Brauerhoch, Annette (2006): «Fräuleins» und GIs: *Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

- Brinckmann, Christine Noll (1996): Das Gesicht hinter der Scheibe. In: *Cinema*, 41, S. 9–21.
- Broch, Hermann (2007): Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches [1955]. In: Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.), S. 214–226.
- Brog. (1955): THE SEA CHASE. In: *Variety* v. 18.5.1955. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Bronfen, Elisabeth (2013): *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Buß, Christian (2017) Weltmeister der Angst. In: *Der Spiegel* v. 13.10.2017. URL: [spiegel.de: https://is.gd/vzIVZN](https://is.gd/vzIVZN) [Zugriff am 26.5.2020].
- Camper, Fred (1971): The Films of Douglas Sirk. In: *Screen*, 12/2, Sommer, S. 44–62.
- Cargnelli, Christian / Omasta, Michael (Hg.) (1997): *Schatten – Exil: europäische Emigranten im Film noir*. Wien: PVS.
- Carter, Erica (2007): Men in Cardigans: CANARIS and the 1950s West German Good Soldier. In: Hipkins, Danielle / Plain, Gill (Hg.): *War-torn Tales: Literature, Film and Gender in the Aftermath of World War II*. Oxford: Peter Lang, S. 195–219.
- Carthew, Anthony (1958): ICE COLD IN ALEX. In: *Daily Herald* v. 27.6.1958, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Chapman, James (1998): Our Finest Hour Revisited. The Second World War in British Feature Films since 1945. In: *Journal of Popular British Cinema*, 1, S. 63–75.
- Chapman, James (2008): *War and Film*. London: Reaktion Books.
- Churchill, Winston (1950): *The Second World War*. Bd. 3: *The Grand Alliance*. London: Cassell.
- Churchill, Winston (2013): *The Second World War* [1959]. London: Bloomsbury Academic.
- Clarke, David (2010): German Martyrs: Images of Christianity and Resistance to National Socialism in German Cinema. In: Cooke, Paul / Silberman, Marc (Hg.), S. 36–55.
- Cooke, Paul / Silberman, Marc (Hg.) (2010): *Screening War. Perspectives on German Suffering*. Rochester, New York: Camden House.
- Crofts, Stephen (1998): Concepts of National Cinema. In: Church Gibson, Pamela / Hill, John (Hg.) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 385–394.
- Crowther, Bosley (1951a): The Screen: Quartet of Newcomers Here. In: *The New York Times* v. 18.10.1951, S. 32. URL: [timesmachine.nytimes.com: https://is.gd/xenGuk](https://is.gd/xenGuk) [Zugriff am 21.6.2021].
- Crowther, Bosley (1951b): Curious Twist. Now a German General is Heroized on Screen. In: *The New York Times* v. 28.10.1951, S. 89. URL: [timesmachine.nytimes.com: https://is.gd/kop0Vg](https://is.gd/kop0Vg) [Zugriff am 21.6.2021].
- Crowther, Bosley (1953): The Screen in Review. In: *The New York Times* v. 28.7.1953, S. 23. URL: [timesmachine.nytimes.com: https://is.gd/7SnrOv](https://is.gd/7SnrOv) [Zugriff am 21.6.2021].
- Crowther, Bosley (1955): Screen: THE SEA CHASE. In: *The New York Times* v. 11.6.1955, S. 8. URL: [timesmachine.nytimes.com: https://is.gd/pYtbwy](https://is.gd/pYtbwy) [Zugriff am 10.7.2022].
- Davis, Peter (1960): A Hero of Our Times. In: *Sight and Sound* 30/1, Winter 1960/61, S. 39–40. (Quelle: British Film Institute, London).
- de Mendelssohn, Peter (1951): Krach um den WÜSTENFUCHS. In: *Die Neue Zeitung* v. 21.10.1951, S. 10. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin)

- de Wulff, Catalina W. (1957): *Brief v. 19.12.1957*, o. S. (Quelle: Cinémathèque Suisse, Penthaz, Douglas Sirk Archiv, Ordner 8).
- Dellmann, Sarah / Kessler, Frank (2016) Encounters Across Borders: Introduction. In: *Early Popular Visual Culture*, 14, 2, S. 125–130.
- Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.) (2007): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Dillmann, Claudia / Loewy, Ronny (2004): *2 x 20. Juli: die Doppelverfilmung von 1955*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filminstitut.
- Dillmann, Claudia / Möller, Olaf (Hg.) (2016): *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filminstitut.
- Doherty, Thomas (2013): *Hollywood and Hitler, 1933–1939*. New York: Columbia University Press.
- [dt] (1952): ROMMEL – DER WÜSTENFUCHS. In: *Christ und Welt* v. 28.8.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Du Brow, Rick (1959): Von Braun Film Poses Problems. In: *Beverly Hills Citizen* v. 8.7.1959, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript.
- Ebert, Günter (1952): Tragödie am Rande der Schlacht. In: *Das freie Wort* v. 30.8.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Eberwein, Robert (2010): *The Hollywood War Film*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eimermacher, Martin (2020): Ist Auschwitz-Fiction geschmacklos? In: *Die Zeit* v. 26.2.2020. URL: zeit.de: <https://is.gd/G0vrAj> [Zugriff am 4.6.2020].
- [EL.] (1958): Vertrauen in die Zukunft des Films. In: *Die Filmwoche* v. 28.6.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv Berlin, B Rep. 149, 1838).
- Elasesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (1986): The New Film History. In: *Sight and Sound* 55/4, S. 246–251.
- Elsaesser, Thomas (1989): *New German Cinema: A History*. Basingstoke: Macmillan Education.
- Elsaesser, Thomas (1994): Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram [engl. 1972]. In: Cargnelli, Christian / Palm, Michael (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS, S. 93–128.
- [er.] (1957): Der blonde Löwe. In: *[Zeitung unbekannt]* v. 8.8.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Etheridge, Brian C. (2008): THE DESERT FOX, Memory Diplomacy, and the German Question in Early Cold War America. In: *Diplomatic History*, 32/2, S. 207–238.
- Evans, Peter (1959): V2 Man Von Braun Puts the Film Men Straight: I Was No Traitor and I Knew the Target In: *Daily Express* v. 16.9.1959, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Fay, Jennifer (2008): *Theaters of Occupation: Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fay, Jennifer / Nieland, Justus (2010): *Film Noir. Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. New York: Routledge.

- Fehrenbach, Heide (1995): *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Fehrenbach, Heide / Poiger, Uta G. (Hg.) (2000): *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*. New York: Berghahn.
- Figge, Maja (2015): *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Fischer, Sigrid (2020): Geschichte der Berlinale. Schaufenster der freien Welt v. 20.2.2020. URL: [www.deutschlandfunk.de: https://is.gd/7Ihomq](http://www.deutschlandfunk.de:https://is.gd/7Ihomq) [Zugriff am 20.1.2023].
- Foucault, Michel (2019): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frei, Norbert (2009): *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*. München: dtv.
- Frei, Norbert (2012): *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck.
- Freitag, Jan (2020): Hitlers amerikanische Helfer. In: *Der Tagesspiegel* v. 23.4.2020. URL: [tagesspiegel.de: https://is.gd/D1HLzf](http://tagesspiegel.de:https://is.gd/D1HLzf) [Zugriff am 28.5.2020].
- Fuhrmann, Wolfgang (2020): DER WEG NACH RIO in BRAZIL: Historie Croisée, Public Diplomacy and Film-Historical Research. In: *Journal for Media History* 23/1, S. 1–27.
- Fuhrmann, Wolfgang / Kuhn, Marius (2019): Editorial. Transnationale Perspektiven. In: *Montage AV* 28/1, S. 5–18.
- Fujiwara, Chris (2016): Die Bundesrepublik Deutschland in amerikanischen und britischen Filmen. In: Dillmann, Claudia / Möller, Olaf (Hg.), S. 315–325.
- Garncarz, Joseph (1993): Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925–1990. In: Jung, Uli (Hg.): *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Filmgeschichte international*, Bd. 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 167–205.
- Geer, Andrew (1949): *The Sea Chase*. London: Collins.
- Geer, Andrew (1954): *Notes THE SEA CHASE* v. Januar 1954, S. 1–5 und 37–42 (Quelle: Warner Bros. Archives, University of Southern California, Folder: 2263).
- Geisler, Günther (1956): England: Filme – Fairness – Festlichkeiten. In: *Berliner Morgenpost* v. 2.11.1956, S. 9. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Geisler, Günther (1960): EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT. In: *Berliner Morgenpost* v. 5.4.1960, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Gemünden, Gerd / Kaes, Anton (Hg.) (2003): *Film and Exile*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- George, Manfred (1958): Roman vom Film besiegt. In: *Rheinische Post* v. 19.4.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Geraghty, Christine (2000): *British Cinema in the Fifties. Gender, Genre and the <New Look>*. London: Routledge.
- Gillett, John (1956): THE BATTLE OF THE RIVER PLATE. In: *Sight and Sound* v. Winter 1956/57, S. 152. (Quelle: British Film Institute, London).
- Gillett, John (1957): Westfront 1957. In: *Sight and Sound* v. Winter 1957/58, S. 122–127. (Quelle: British Film Institute, London).
- Goebbels, Joseph (1998): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1, Bd. 7: Aufzeichnungen 1923–1941. Juli 1939 – März 1940*. München: K. G. Saur.
- Goergen, Jeanpaul (2005): «Atrocity films». Aufklärung durch Schrecken. In: *Filmblatt* 10/28, S. 61–63.

- Goldman, Eric A. (2013): *The American Jewish Story Through Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Gradinari, Irina (2015): Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945. In: *Augenblick – Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*, 61/Juni, S. 8–37.
- Grass, Günter (2019): *Im Krebsgang* [2002]. München: dtv.
- Grayson, Charles / Evans, Vincent B. (1955): *BATTLE HYMN, First Draft Screenplay* (23.8.1955). (Quelle: National Archives at College Park, NND 947578).
- Green, Harry G. (1951a): *Brief an Nunnaly Johnson «Re: Film in the Nazi General, Rommel»* v. 3.3.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Green, Harry G. (1951b): *Brief an Eric Johnston und Joseph I. Breen* v. 4.2.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Green, Harry G. (1951c): *Brief an britische Botschaft* v. 17.11.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Green, Harry G. (1951d): *Brief an Walter Winchel vom New York Mirror* v. 6.11.1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Griffith, Richard: N. Y. Critics Divided on THE YOUNG LIONS. In: *Los Angeles Times* v. 23.4.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Groll, Gunter (1957): Breitseiten-Ballade: PANZERSCHIFF GRAF SPEE. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 8.4.1957, o. S. (Quelle: Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- Gronich, S. Frederick (1954): *Brief an Geoffrey M. Shurlock* v. 30.11.194, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- [G. T.] (1958): Festival ohne Deutschland. In: *Welt am Sonntag* v. 8.6.1958, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Guback, Thomas (1969): Shaping the Film Business in Postwar Germany: the Role of the US Film Industry and the US State. In: Kerr, Paul (Hg.): *The Hollywood Film Industry: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, S. 245–275.
- [gus] (1957): «Engländer waren objektiv». In: *Die Welt* v. 17.4.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Haak, Sebastian (2013): *The Making of «The Good War»: Hollywood, das Pentagon und die amerikanische Deutung des Zweiten Weltkriegs 1945–1962*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Hake, Sabine (2004): *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hake, Sabine (2012): *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Halle, Randall (2008): *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. Champaign: University of Illinois Press.
- Halliday, Jon (1997): *Sirk on Sirk. Conversations with Jon Halliday*. London: Faber and Faber Limited.
- Harper, Sue / Porter, Vincent (2007): *British Cinema of the 1950s. The Decline of Defiance*. Oxford: Oxford University Press.
- Hauser, Johannes (1989): US-amerikanische Filmpolitik im Nachkriegsdeutschland 1945–1955. In: Hickethier, Knut (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Sigma, S. 103–122.
- Havardi, Jeremy (2014): *Projecting Britain at War. The National Character in British World War II Films*. Jefferson, N. C.: McFarland.

- [HDW] (1955): DER SEE-FUCHS. In: *Der Tagesspiegel* v. 3.9.1955, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Heckroth, Hein (1955): *Brief an Emeric Pressburger* v. 8.9.1955, o. S. (Quelle: BFI Special Collections, London, Referenz: EPR-1-35-4).
- Hembus, Joe (1961): *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen: Schünemann.
- Herbert, Ulrich (2013): Nazis sind immer die anderen. In: *Die Tageszeitung* v. 21.3.2013. URL: taz.de: <https://is.gd/HOrO25> [Zugriff am 29.5.2020].
- Herbert, Ulrich (2014): *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Herbstman, Mandel (1960): I AIM AT THE STARS. In: *The Film Daily* v. 7.9.1960, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Herzberg, Georg (1958): ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN. In: *Film-Echo* v. 16.7.1958, S. 974. (Quelle: Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt a. M.).
- Hibbin, Nina (1958): Calamity Katy's Trip to Alex. In: *Daily Worker* v. 28.6.1958, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Hickethier, Knut (2006): o8/15. In: Klein, Thomas / Stiglegger, Marcus / Traber, Bodo (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 101–106.
- Hickethier, Knut (2007): Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre. In: Heller, Heinz-B. / Röwekamp, Burkhard / Steinle, Matthias (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren, S. 41–63.
- Hickethier, Knut (2010): Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er Jahre. In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren, S. 245–260.
- Hickethier, Knut / Stuhlmann, Andreas (2017): *Douglas Sirk*. Hamburg: Ellert & Richter.
- Higson, Andrew (1989): The Concept of National Cinema. In: *Screen* 30/4, S. 36–47.
- Higson, Andrew (2000): The Limiting Imagination of National Cinema. In: Hjort, Mette / MacKenzie, Scott (Hg.): *Cinema and Nation*. London: Routledge, S. 63–73.
- Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema. In: Williams, Alan (Hg.): *Film and Nationalism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, S. 52–67.
- Hildebrand, Kathleen (2020): Eine Serie wie ein gut geölter Torpedo. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 2.1.2020. URL: sueddeutsche.de: <https://is.gd/Y0Rm6X> [28.5.2020].
- Hill, Derek (1958): Yet Another 'Triumph' for J. Lee Thompson. In: *Tribune* v. 4.7.1958. (Quelle: British Film Institute, London).
- Hinz, Harry (1957): Kleinkrieg vor dem Hauseingang. In: *Berliner Morgenpost* v. 8.8.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Hißnauer, Christian (2013): Kriegsfilm. In: Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Valeska Weber, Nicola (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*. Berlin: De Gruyter, S. 167–192.
- Hjort, Mette (2010): On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In: Āurovičová, Nataša / Newman, Kim (Hg.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge, S. 12–33.
- Hopper, Hedda (1953): John Wayne and Director to Team Up Again. In: *Chicago Tribune* v. 25.8.1953, S. 22. (Quelle: Onlinearchiv Chicago Tribune). [Zugriff am 12.1.2022].

- Horak, Jan-Christopher (2004): Exilfilm, 1933–1945. In: Jacobsen, Wolfgang et al. (Hg.), S. 99–116.
- Hörhager, Ingeborg (1951): DER WÜSTENFUCHS erobert London. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26.10.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Hosch, William L. (2010): *World War II: People, Politics and Power*. New York: Rosen Publishing.
- [H. T.] (1956): Filmpremiere im Gerichtssaal und vor der Königin Elisabeth. In: *Abendzeitung* v. 31.10.1956, S. 2. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- [h. w.] (1955): DER SEEFUCHS. In: *Abendpost* v. 3./4.9.1955, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [hwb] (1957): Universum: PANZERSCHIFF GRAF SPEE. In: *Mannheimer Morgen* v. 5.4.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Ismar, Georg (2019): Die Marine und ihre falschen Helden. In: *Der Tagesspiegel* v. 19.12.2019. URL: welt.de: <https://is.gd/eom6az> [Zugriff am 10.12.2021].
- Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (2004): *Geschichte des deutschen Films* (2. Auflage). Stuttgart: Metzler.
- Jarvie, Ian (1994): The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945–1950. In: Ellwood, David W. / Kroes, Rob (Hg.): *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, S. 155–175.
- Jaspers, Karl (2019): *Die Schuldfrage* [1946]. München: Piper.
- Johnson, Pamela K. (2020): Op-Ed: I Don't Like GONE WITH THE WIND, But I Hate to See Hattie McDaniel Canceled. In: *Los Angeles Times* v. 12.6.2020. URL: latimes.com: <https://is.gd/9iFzR4> [Zugriff am 01.12.2020].
- Joseph, Robert (1951): Cinema. THE DESERT FOX – the Story of Rommel. In: *Arts & Architecture* v. Dezember 1951, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Judt, Tony (2010): *Postwar. A History of Europe Since 1945*. London: Vintage.
- Kaack, Hans-Jürgen (2020): *Kapitän zur See Hans Langsdorff*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Kaes, Anton (1992): Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik. In: Jung, Uli / Schatzberg, Walter (Hg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik: Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg*. München: Saur, S. 54–64.
- Kaever, Oliver (2020): Wie PULP FICTION im KZ. In: *Der Spiegel* v. 21.02.2020. URL: spiegel.de: <https://is.gd/JozmLK> [Zugriff am 13.06.2020].
- Kanzog, Klaus (2016): *Militärische Leitbilder in Spielfilmen der Bundesrepublik der 50er Jahre: Faktizität, Kunstfreiheit, Rhetorik*. Nordhausen: Traugott Bautz.
- Kapczynski, Jennifer M. (2007): The Treatment of the Past: Geza Radvanyi's DER ARZT VON STALINGRAD and the West German War Film. In: Hake, Sabine / Davidson, John (Hg.): *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*. New York: Berghan, S. 199–218.
- Kapczynski, Jennifer M. (2008): *The German Patient. Crisis and Recovery in Postwar Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kapczynski, Jennifer M. (2010): *Armchair Warriors: Heroic Postures in the West German War Films of the 1950s*. In: Cooke, Paul / Silberman, Marc (Hg.), S. 17–35.

- Kapczynski, Jennifer M. (2012): 19 September 1958: Douglas Sirk's A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE Tests Limits of Postwar Feeling. In: Ders. / Richardson, Michael D. (Hg), S. 372–377.
- Kapczynski, Jennifer M. / Richardson, Michael D. (Hg.) (2012): *A New History of German Cinema*. Rochester: Camden House.
- [K. B.] (1960): EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT. In: *Telegraf* v. 5.4.1960, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Kellerhoff, Sven Felix (2004): Der letzte Samurai. In: *Die Welt* v. 12.2.2004. URL: welt.de: <https://is.gd/eom6az> [Zugriff am 9.12.2021].
- Kershaw, Ian (2012): *The End. Germany 1944–45*. London: Penguin Random House.
- Kershaw, Ian (2019): *Roller-Coaster. Europe, 1950–2017*. London: Penguin Random House.
- Key, John (1958): ICE COLD IN ALEX. In: *Film Review*, September 1958, S. 18–19. (Quelle: British Film Institute, London).
- Kircherer, Dr. Wilhelm (1956): PANZERSCHIFF GRAF SPEE fährt für britisch-deutsche Verständigung. In: *AP* vom 11.11.1956, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Kirst, Hans Hellmut (1952): Rommel – Verschwörerfuchs und Wüstenlöwe. In: *Münchener Merkur* v. 29.8.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Kirst, Hans Hellmut (1983): *08/15 [1954]*. München: Blanvalet.
- Knight, G. S. (1959): *Brief an K. R. C. Pridham Esq. vom Foreign Office* v. 28.4.1959, o. S. (Quelle: National Archives, London).
- Koch, Lars (Hg.) (2007): *Modernisierung als Amerikanisierung?: Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960*. Bielefeld: transcript.
- Koepnick, Lutz (2002): *The Dark Mirror: German Cinema Between Hitler and Hollywood*. Berkeley: University of California Press.
- Köhler, Michael (2020): Geschichtsklitterung in Neuverfilmung? In: *Deutschlandfunk* v. 2.1.2020. URL: deutschlandfunk.de: <https://is.gd/J5Ib6> [Zugriff am 28.5.2020].
- Köppen, Manuel (2010): *The Rethoric of Victim Narratives in West German Films of the 1950s*. In: Cooke, Paul / Silberman, Marc (Hg.), S. 56–80.
- Koszyk, Kurt (1999): Presse unter alliierter Besatzung. In: Wilke, Jürgen (Hg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln: Böhlau, S. 31–58.
- [Kr.] (1958): Stichwort: Filmfestspiele. In: *Der Abend* v. 29.5.1958, o. S. (Quelle: Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- Krause, Eberhard (1957): *Brief an Douglas Sirk* v. 21.5.1957, o. S. (Quelle: Cinémathèque Suisse, Penthaz, Douglas Sirk Archiv, Ordner 12).
- Kreimeier, Klaus (1974): *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg: Scriptor.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Krüger, Karl-Heinz (1958): Dagegen und daneben. In: *Der Abend* v. 8.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Kubetzky, Thomas (2010): *The Mask of Command: Bernard L. Montgomery, George S. Patton und Erwin Rommel in der Kriegsberichterstattung des Zweiten Weltkriegs, 1941–1944/45*. Berlin: Lit Verlag.
- Kuhn, Marius (2019): Gescheiterte Annäherung. Der amerikanische Kriegsfilm A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE und seine bundesdeutsche Rezeption. In: *Montage AV* 28/1, S. 86–108.

- Küsters, Hanns Jürgen / Mensing, Hans Peter (1984): *Adenauer. Teegespräche 1950–1954*. Berlin: Siedler.
- Kusters, Paul (1996): New Film History. In: *Montage AV* 5/1, S. 39–60.
- Lampert, John (1958): Brando's Row. He Makes His Nazi Human and Irwin Shaw Walks Out. In: *Daily Express* v. 16.4.1958, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Lewis, Geoffrey E. (1951): *Brief an Spyros Skouras* v. 7.11.1951, 1–2 (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 43541).
- Lieb, Peter (2013): Erwin Rommel. Widerstandskämpfer oder Nationalsozialist? In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 61, 3, Juli 2013, S. 303–343.
- Lockhart, Freda Bruce (1952): So LITTLE TIME. In: *The Tatler and Bystander* v. 30.4.1952, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Loiperdinger, Martin (1989): Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre. In: *TheaterZeitschrift* 28/Sommer, S. 50–60.
- Loiperdinger, Martin (2004): Filmzensur und Selbstkontrolle. In: Jacobsen, Wolfgang et al. (Hg.), S. 525–544.
- Loubichi, Stefan (2015): Wernher von Braun (1912–1977). In: *Zukunft braucht Erinnerung. Das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit* v. 18.5.2015. URL: [zukunft-braucht-erinnerung.de: https://is.gd/2bdWfX](https://is.gd/2bdWfX) [Zugriff am 27.5.2023].
- Lowry, Stephen (1994): Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms. In: *Montage AV* 3/2, S. 55–72.
- Lubban, Milton (1955): SEA CHASE Suspenseful World War II Sea Epic. In: *The Hollywood Reporter* v. 12.5.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Maase, Kaspar (1992): *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius.
- Magilow, Daniel H. / Bridges, Elizabeth / Vander Lugt, Kristin T. (Hg.): *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum.
- Major, Patrick (2008): «Our Friend Rommel»: The Wehrmacht as «Worthy Enemy» in Postwar British Popular Culture. In: *German History* 26/4, S. 520–535.
- Major, Patrick (2018): Shooting Rommel: THE DESERT FOX (1951) and Hollywood's public-private diplomacy. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, URL: [https:// doi.org/10.1080/01439685.2018.1522791](https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1522791) [Zugriff am 02.04.2019].
- Major, Patrick (2020): «Just another Kraut»? The Wehrmacht Traitor as «Good German» in Hollywood's DECISION BEFORE DAWN (1951). In: Purse, Lisa und Woelfel, Ute (Hg.): *Negotiators of Identity: Figures of Transgression in War Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, [im Druck].
- Marker, Chris (1964): Deutscher Film adieu? In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. München: Piper, S. 132–138.
- Marquart, Axel (1984): *Internationale Filmfestspiele Berlin 1951–1984*. Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Filmfestspiele Berlin.
- Martínez, Matías (2004): Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film SCHINDLER'S LIST. In: *Augen-Blick*, 36, S. 39–60.
- McCarten, John (1958): The Current Cinema – Reluctant Dragon. In: *The New Yorker* v. 12.4.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- McDermid, Finlay (1954): *Brief an Mary Dorfman* v. 7.12.1954, o. S. (Quelle: Warner Bros. Archives, University of Southern California, Folder: 2263).

- [mdr.] (1958): Mit Sowjet-Filmen. In: *Der Tag* v. 8.1.1958, o. S. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Meeuf, Russell (2013): *John Wayne's World. Transnational Masculinity in the Fifties*. Austin: University of Texas Press.
- Merziger, Patrick (2013): Americanised, Europeanised or Nationalised? The Film Industry in Europe Under the Influence of Hollywood, 1927–1968. In: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 20, 5, S. 793–813.
- Meyer, Jan-Henrik (2014): Transnationale Geschichte. Eine Perspektive. In: *Historische Mitteilungen* 2013/2014, 26, S. 366–382.
- Milliken, Carl Jr. (1951): *Brief an Robert Arthur* v. 19.6.1951, S. 1–2. (Quelle: Warner Bros. Archives, University of Southern California, Folder: 1017).
- Mitscherlich, Alexander / Mitscherlich, Margarete (2016): *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* [1968]. München: Piper.
- Moeller, Robert G. (2000): Geschichten aus der <Stacheldrahtuniversität>. Kriegsgefangene im Opferdiskurs der Bundesrepublik Deutschland. In: *WerkstattGeschichte* 26/10, S. 23–46.
- Moeller, Robert G. (2001): *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Moeller, Robert G. (2006): Victims in Uniform: West German Combat Movies from the 1950s. In: Niven, Bill (Hg.): *Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany*. New York: Palgrave Macmillan, S. 43–62.
- Moeller, Robert G. (2008): The Third Reich in Post-war German Memory. In: Caplan, Jane (Hg.): *Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, S. 246–266.
- Moffat, Ivan (1953.): *Brief an George Stevens vom 26.6.1953*, 1–2. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Moffat, Ivan (o. D.): *Drehbuchnotizen zu DEVIL'S GENERAL (Nr. 3230)*, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Mogge, Wilhelm (1958a): Das Ziel verfehlt In: *Kölnische Rundschau* v. 15.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Mogge, Wilhelm (1958b): ZEIT zu LEBEN UND ZEIT zu STERBEN. In: *Kölnische Rundschau* v. 12.7.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv, Berlin).
- Mommsen, Hans (2018): Hannah Arendt und der Prozess gegen Adolf Eichmann. In: Arendt, Hannah, S. 9–48.
- Mosley, Leonard (1958): ICE COLD IN ALEX – It's a Sizzler. In: *Daily Express* v. 27.6.1958, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2004): Die zweite Stunde Null des deutschen Kinos: alliierte Kinoprogramme in Berlin 1945/46. In: Hagener, Malte, et al. (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel: der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin: Bertz, S. 207–225.
- Murphy, Heather / Vigdor, Neil (2020): Amazon Confronts Criticism Over HUNTERS and Sale of Nazi Propaganda. In: *The New York Times* v. 21.2.2020. URL: <https://is.gd/TyiSyj> [Zugriff am 4.6.2020].
- Murphy, Robert (2000): *British Cinema and the Second World War*. London: Continuum.
- Muto, Anthony (1950): *Brief an Clair E Towne vom Department of Defense* v. 11.12.1950, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 947578).
- Myers, Harold (1959): Schmeer Moves Production Crew On Von Braun's V-2 Rockets to Munich After Labor Row at British Studio. In: *Variety* v. 12.9.1959, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).

- Naficy, Hamid (1994): Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: *East-West Film Journal* 8/2, S. 1–30.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Namie, E. K. (1952): Der Weg in das ewige Dunkel. In: *Berliner Allgemeine* v. 5.9.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Natan, Alex (1951): Rommel auf der Leinwand. In: *Die Zeit* v. 18.10.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Nellessen, Bernd (1957): Seeschlacht in Color. In: *Die Welt* v. 14.4.1957. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Niehoff, Karena (1957) Filme in Uniform. Erich Maria Remarques Roman *Zeit zu leben – Zeit zu sterben* im Spandauer Atelier. In: *Der Tagesspiegel* v. 1.9.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Niehoff, Karena (1958): Keine Furcht vor Sowjetfilmen. In: *Der Tagesspiegel* v. 11.1.1958, o. S. (Quelle: Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- Nienaber, Bernd (1989): Remarque gegen die Restauration. Der Russland-Kriegsroman *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* (1954). In: *Krieg und Literatur* 1/1, S. 53–58.
- Ninkovich, Frank (1995): *Germany and the United States. The Transformation of the German Question since 1945*. New York: Twayne Publishers.
- Norgate, Matthew (1958): A War Film to Rival «Kwai». In: *Manchester Guardian* v. 28.6.1958. (Quelle: British Film Institute, London).
- Nye, Joseph S. (2008) Public Diplomacy and Soft Power. In: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 616/März, S. 94–109.
- [nz] (1955): Delphi: DER SEE-FUCHS. In: *Der Abend* v. 2.9.1955, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [nz] (1958): FT-Berlin: EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Der Abend* v. 26.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Orenstein, Sidney (1951): *Brief an Präsident Truman* v. 12.12.1951, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 947578).
- Osborne, John (1957): They Call it Cricket. In: Maschler, Tom (Hg.): *Declaration*. London, MacGibbon & Kee, S. 61–84.
- Ott, Wolfgang (1989): *Haie und kleine Fische* [1956]. Herrsching: Wissen Verlagsgesellschaft.
- [P. G. B.] (1956): BATTLE OF THE RIVER PLATE. In: *Films and Filming* v. Dezember 1956, 22. (Quelle: British Film Institute, London).
- [P. H.] (1956): THE BATTLE OF THE RIVER PLATE. In: *Monthly Film Bulletin* v. Dezember 1956, S. 148. (Quelle: British Film Institute, London).
- [P. H. W.] (1951): New Films in London. In: *The Manchester Guardian* v. 13.10.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Placke, Heinrich (1998): Die politischen Diskussionen in den fünfziger Jahren um die Remarque-Filme. In: Schneider, Thomas F. (Hg.): *Das Auge ist ein starker Verführer. Erich Maria Remarque und der Film*. Osnabrück: Rasch, S. 253–266.
- Poiger, Uta G. (2000): *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Powell, Michael (1955): *Drehbuch vom Juni 1955 (mit Anmerkungen von Admiral Charles Woodhouse)*. (Quelle: BFI Special Collections, London, Referenz: S-198).

- Powell, Michael (1956a): *Graf Spee*. London: Hodder and Stoughton.
- Powell, Michael (1956b): *Master List of Invitations for Special Showing on October 30th*. (Quelle: BFI Special Collections, London, Referenz: S-206).
- Powell, Michael (1995): *Million Dollar Movie*. New York: Random House.
- Prescott, Orville (1951): Books of *The Times*. In: *The New York Times* v. 17.1.1951, S. 25. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/mkgMav> [Zugriff am 21.6.2020].
- Pressburger, Emeric (1955a): *Drehbuch vom Juni 1955*. (Quelle: BFI Special Collections, London, Referenz: EPR-1-35-1).
- Pressburger, Emeric (1955b): *Drehbuch vom August 1955*. (Quelle: BFI Special Collections, London, Referenz: EPR-1-35-1).
- Proctor, Kay (1958): THE YOUNG LIONS an Exciting Drama. In: *LA Examiner* v. 11.4.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Quass, Ernst-Michael (1957): DER ENGEL MIT DEN BLUTIGEN FLÜGELN. In: *Film-Echo* v. 23.3.1957, 24, S.432. (Quelle: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M.).
- Quigly, Isabel (1958a): ICE COLD IN ALEX. In: *The Spectator* v. 18.7.1958. (Quelle: British Film Institute, London).
- Quigly, Isabel (1958b): The Golden Nazi. In: *The Spectator* v. 2.5.1958. (Quelle: British Film Institute, London).
- Quigly, Isabel (1958c): A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE. In: *The Spectator* v. 22.8.1958. (Quelle: British Film Institute, London).
- Rainer, Burt (1956): But Who Should Be Presented? In: *Picturegoer* v. 27.10.1956, S. 17. (Quelle: British Film Institute, London).
- Ramsden, John (2006): *Don't Mention the War: The British and the Germans Since 1890*. London: Brown.
- Rau, Petra (2012): Reflections on the Enemy: From Evil Nazis to Good Germans. In: Piette, Adam / Rawlinson, Mark (Hg.): *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 341–348.
- Rau, Petra (2013): *Our Nazis. Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rautenberg, Hans-Jürgen; Wiggershaus, Norbert (1977): Die «Himmeroder Denkschrift» vom Oktober 1950. In: *Militär-geschichtliche Mitteilungen*, 21/1, S. 135–206.
- Raymond, Jack (1951): DESERT FOX Starts Hue and Cry in Germany. In: *The New York Times* v. 25.11.1951, S. 125. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/3DFTsd> [Zugriff am 10.6.2021].
- Raymond, Jack (1952): Some Observations on the German Screen Scene. In: *The New York Times* v. 7.9.1952, S. 393. URL: timesmachine.nytimes.com: <https://is.gd/D7alZw> [Zugriff am 10.6.2021].
- Rayner, Jonathan (2007): *The Naval War Film: Genre, History, National Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Reichel, Peter (2004): *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München: Hanser.
- Reichel, Peter (2007): *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in Politik und Justiz*. München: C. H. Beck.
- Reichel, Peter / Schmid, Harald / Steinach, Peter (Hg.) (2009): *Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte: Überwindung, Deutung, Erinnerung*. München: C. H. Beck.

- Reynolds, John F. (1951): ROMMEL – die Film-Sensation in London. In: *Der Kurier* v. 18.10.1951, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [R. H.] (1955): Neue Filme in Frankfurt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 12.12.1955, o. S. (Quelle: Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- [rjh] (1956): Graf Spee im Film. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 2.11.1956, o. S. (Quelle: Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin).
- Robinson, David (1958): The Festivals: Berlin. In: *Sight and Sound*, Jg. 27, 6, Herbst 1958, S. 286–288. (Quelle: British Film Institute, London).
- [R. P.] (1958): EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Der Kurier* v. 27.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Rogow, Lee (1955): The Movies. In: *Saturday Review* v. 5.6.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Ross, Steven J. (2017): *Hitler in Los Angeles. How Jews Foiled Nazi Plots Against Hollywood and America*. New York: Bloomsbury.
- Saunders, Thomas J. (1994) *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar, Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Saunier, Pierre-Yves (2013): *Transnational History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schaarwächter, Hans (1952): Strölin ... oder Rommel? In: *Der Mittag* v. 4.9.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Scheel, Kurt (2017): Warum ist BABYLON BERLIN so abstoßend? In: *Das Schema* v. 23.10.2017. URL: das-schema.com: <https://is.gd/n7DKMs> [Zugriff am 26.5.2020].
- Schenk, Irmbert (2010): Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: Ders. / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.), S. 261–280.
- Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.) (2010): *Film – Kino – Zuschauer Filmrezeption*. Marburg: Schüren.
- Schlinker, Herbert (1965): *Das Verhältnis der Jugend zum Kriegsfilm. Ein Beitrag zur Pädagogik der Publizistik*. München: W. und H. Perlinger.
- Schmieding, Walther (1961): *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Loening.
- Schneider, Irmela (1992): Zur Theorie des Stereotyps. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 33/43, S. 129–147.
- Schneider, Thomas F. (1997): «Und Befehl ist Befehl. Oder nicht?» Erich Maria Remarque: *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* (1954). In: Wagener, Hans (Hg.): *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945*. Amsterdam: Rodopi, S. 231–247.
- Schneider, Thomas F. (2001): «The Shortest Acting Career in History». In: Plachta, Bodo (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Max Niemeyer, S. 271–284.
- Scholz, Anne-Marie (2008): THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past. In: *German History* 26/2, S. 219–250.
- Schulz, Berndt (1989): *John Wayne*. Rastatt: Arthur Moewig.
- Schwarz, Hans-Peter (1991): *Adenauer. Der Staatsmann: 1952–1967*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Scott, A. O. (2014): A History Lesson, Airbrushed. In: *The New York Times* v. 14.1.2014. URL: nytimes.com: <https://is.gd/559lvX> [Zugriff am 27.5.2020].

- Seeßlen, Georg (1989): Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hofmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.): *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, S. 136–161.
- Seeßlen, Georg (2000): Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd Film* 12, 2000, S. 22–29.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2009): *Mediale Mobilmachung III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München: Wilhelm Fink.
- Segrave, Kerry (1997): *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens From the 1890s to the Present*. Jefferson, N. C.: McFarland.
- Sellenthin, H. G. (1958): Ein einsames Ja. Ein notwendiges Nachwort zu Remarques Berlinale-Film von Douglas Sirk. In: *Berliner Allgemeine* v. 18.7.1958. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Shaw, Deborah (2013): Deconstructing and Reconstructing <Transnational Cinema>. In: Dennison, Stephanie (Hg.): *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, S. 47–66.
- Shaw, Toby (2001): *British Cinema and the Cold War*. London / New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Shelton, William (1957a): *Brief an Geoffrey M. Shurlock* v. 22.4.1957, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Shelton, William (1957b): *Pressemitteilung* zu 08/15 v. 1957, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Sherdeman, Ted (1952): *Brief an Finlay McDermid* v. 12.8.1952, o. S. (Quelle: Warner Bros. Archives, University of Southern California, Folder: 2263).
- Silverman, Doré (1960): A Film He Doesn't Want in London. In: *Star* v. 14.10.1959, o. S. (Quelle: British Film Institute, London).
- Simpson, Jane (1960): I AIM AT THE STARS. In: *Limelight* v. 8.9.1960, S. 4. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Sinyard, Neil (2014): British Film in the 1950s. In: *screenonline* v. 2014. URL: [screenonline.org.uk: https://is.gd/71wPWw](https://is.gd/71wPWw) [Zugriff am 28.1.2022].
- Sirk, Douglas (1958a): *Brief* v. 1.2.1958, o. S. (Quelle: Cinémathèque Suisse, Penthaz, Douglas Sirk Archiv, Ordner 12).
- Sirk, Douglas (1958b): *Tagebucheintrag* v. 4.7.1958, o. S. (Quelle: Cinémathèque Suisse, Penthaz, Douglas Sirk Archiv, Ordner 15).
- Sirk, Douglas / Sirk, Hilde (1958): *Brief* v. 25.3.1958, o. S. (Quelle: Cinémathèque Suisse, Penthaz, Douglas Sirk Archiv, Ordner 4).
- Soboczynski, Adam (2020): BABYLON BERLIN: Kapitale Verbrechen. In: *Die Zeit* v. 22.1.2020. URL: [zeit.de: https://is.gd/GTgcrB](https://is.gd/GTgcrB) [Zugriff am 26.5.2020].
- Speed, F. Maurice (1956): THE BATTLE OF THE RIVER PLATE. In: *What's on in London* v. 2.11.1956, o. S.
- [S. S.] (1956): Run up the Flag for this Battle. In: *Picturegoer* v. 1.12.1956, S. 16. (Quelle: British Film Institute, London).
- Staudte, Wolfgang (1964): Der Heldentod füllt immer noch die Kinokassen. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. München: Piper, S. 193–195.
- [St-e] (1952): Der reparierte Rommel. Zur deutschen Erstaufführung des Rommelfilms DER WÜSTENFUCHS im «Waterloo». In: *Hamburger Echo* v. 23.8.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Steltzer, Werner (1952): Gefälschtes Bild des deutschen Widerstandes. In: *Die Neue*

- Zeitung* v. 27.8.1952, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Stiglegger, Marcus (2016): Aus den Gräben, aus den Trümmern ... Der deutsche Kriegsfilm der 1950er Jahre. In: Dillmann, Claudia / Möller, Olaf (Hg.), S. 268–281.
- Sutro, John (1953): *Telegramm von John Sutro an George Stevens* v. 1.9.1953, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Teming, Tobias (2016): *Widerstand im Deutschen und Niederländischen Spielfilm: Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963)*. Berlin: de Gruyter.
- Thimm, Karin (1956): London zwischen Krieg und Film. In: *Abendzeitung* v. 3./4.11.1956, S.9. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Thompson, J. Lee (1958): The Censor Needs a Change. In: *Films and Filming* v. Juni 1958, S. 8. (Quelle: British Film Institute, London).
- Thompson, J. Lee (1960): I Aim at the Truth. In: *Films and Filming* v. Dezember 1960, S. 20. (Quelle: British Film Institute, London).
- Thompson, Kristin (1986): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–34*. London: BFI.
- Thumin, Janet (1991): The Popular Cash and Culture in the Postwar British Cinema Industry. In: *Screen* 32/3, S. 245–271.
- Towne, Clair E. (1951): *Briefan Sidney Orenstein* v. 29.12.1951, o. S. (Quelle: National Archives at College Park, National Archives Identifier: 947578).
- [TPH] (1955): DER SEE-FUCHS. In: *Wiesbadener Kurier* v. 28.9.1955, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [UP] (1957): Film PANZERSCHIFF GRAF SPEE in Deutschland. In: *Der Tagesspiegel* v. 28.4.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Urbach, Ilse (1961): Leinwand wurde zum Tribunal. In: *Kurier* v. 15.12.1961, S. 5. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- von Bredow, Wilfried (1975): Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik. In: Zurzek, Rolf (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 316–326.
- von Hugo, Philipp (2003): Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Chiari, Bernhar / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (Hg.): *Beiträge zur Militärgeschichte: Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Bd. 59. München: R. Oldenburg, S. 453–477.
- von Mauchenheim, Egon (1958): Das Problem von der Synchronisation für den US-Markt. In: *Film-Echo* v. 30.8.1958, 1197. (Quelle: Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt a. M.).
- von Moltke, Johannes (2005): *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- von Schubert, Klaus (1972): *Wiederbewaffnung und Westintegration. Die innere Auseinandersetzung um die militärische und außenpolitische Orientierung der Bundesrepublik 1950–1952*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Wagenleitner, Reinhold (1994): American Cultural Diplomacy, Hollywood, and the Cold War in Central Europe. In: *Rethinking Marxism* 7/1, S. 31–47.
- Wagner, Rainer (1957a): «Die alten und die jungen Löwen». Krach im Hinterhaus um Schutt und Marlon Brando. In: *Die Welt* v. 7.8.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).

- Wagner, Rainer (1957b): Hollywood-Film – deutsche Stars. In: *Die Welt* v. 24.8.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Wallner-Basté, Franz (1958): *Brief an den Senator Joachim Tiburtius* v. 22.5.1958, o. S. (Quelle: Landesarchiv Berlin, B Rep. 014, Nr. 343).
- Waterbury, Ruth (1955): SEA CHASE Opens at 2 Theaters. In: *Los Angeles Examiner* v. 28.5.1955, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Waterbury, Ruth (1958): TIME TO LOVE. In: *Los Angeles Examiner* v. 31.7.1958, o. S. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Weber, Matthias / Schmitz, Stefan (2013): Das gespaltene Urteil der Historiker. In: *Der Stern* v. 23.3.2013. URL: stern.de: <https://is.gd/XXPc1Y> [Zugriff am 29.5.2020].
- Weckel, Ulrike (2008): Geheimnisse eines Kinoerfolgs. Die Verfilmung von *Des Teufels General* 1955. In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 130–137.
- Weckel, Ulrike (2009): Amerikanischer Traum von einem deutschen Schuldbekenntnis. In: Wamhof, Georg (Hg.): *Das Gericht als Tribunal oder: Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*. Göttingen: Wallstein, S. 163–185.
- Wegerer, Jonas (2011): *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960)*. Stuttgart: ibidem.
- Westad, Odd Arne (2017): *The Cold War. A World History*. London: Penguin Random House.
- Westermann, Bärbel (1990): *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Westphalen, Tilman (1989): Wann wird zu Mord, was man sonst Heldentum nennt? In: Remarque, Erich Maria: *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* [1954] (ungekürzte Neuauflage des Romans). Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 395–411.
- [W. H.] (1958): Metropol: EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Allgemeine Zeitung* v. 9.11.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [witz] (1958): EISKALT IN ALEXANDRIEN. In: *Stuttgarter Zeitung* v. 24.10.1958, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Williams, Melanie (2006): <The Most Explosive Object to Hit Britain since the V2!>: The British Films of Hardy Kruger and Anglo-German Relations During the 1950s. In: *Cinema Journal* 46/1, S. 85–107.
- Wills, Garry (1997): *John Wayne's America. The Politics of Celebrity*. New York: Simon & Schuster.
- Winterberg, Gerd N. (1957): *Tatsachenbericht PANZERSCHIFF GRAF SPEE*. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Witte, Karsten (2004): Film im Nationalsozialismus. In: Jacobsen, Wolfgang et al. (Hg.), S. 117–166.
- Wood, Thomas (1955): John Wayne at War with British Flotilla. In: *New York Herald Tribune* v. 2.1.1955, S. 8. (Quelle: Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- Worschech, Rudolf (2018): Streaming-Tipp: DAS BOOT – Die Serie. In: *EPD Film* v. 23.11.2018. URL: epd-film.de: <https://is.gd/uBUHGZ> [Zugriff am 28.5.2020].
- [W. S.] (1957): PANZERSCHIFF GRAF SPEE. In: *Berliner Morgenpost* v. 9.6.1957, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- Wulff, Hans J. (2018): Erwin Rommel. Ein deutscher Soldat zwischen Geschichte, Propaganda, dramatischer Figur und German Icon. In: *Montage AV* 27/2, S. 143–159.
- Wulff, Hans J. (2022): Heterotopie. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. URL: filmlexikon.uni-kiel.de: <https://is.gd/cHavnH> [Zugriff am 27.07.2022].

- [ylk] (1955): DER SEEFUCHS. In: *Nacht-Depesche* v. 3.9.1955, o. S. (Quelle: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Berlin).
- [Ze.] (1957): PANZERSCHIFF GRAF SPEE. In: *Evangelischer Filmbeobachter* 9. Jahrgang 1957, 246, S. 179–180. (Quelle: Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Zutavern, Julia (2008): Der Neue Deutsche Film. In: Christen, Thomas / Blanchet, Robert (Hg.): *Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 111–140.

Bildnachweis

Umschlag: THE BATTLE OF THE RIVER PLATE (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1956), mit freundlicher Genehmigung von ITV Studios; **1–2:** BABYLON BERLIN (Achim von Borries / Henk Handloegten / Tom Tykwer, D 2017–); **3–4:** DAS BOOT (Johannes W. Betz / Tony Saint, D/GB 2018–); **5:** INGLOURIOUS BASTERDS (Quentin Tarantino, USA 2009); **6:** CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER (Joe Johnston, USA 2011); **7:** FIVE GRAVES TO CAIRO (Billy Wilder, USA 1943); **8:** HITLER'S MADMAN (Douglas Sirk, USA 1943); **9–10:** FRIEDA (Basil Dearden, GB 1947); **11–12:** CANARIS (Alfred Weidenmann, BRD 1954); **13–14, 26–43:** THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL (Henry Hathaway, USA 1951); **15–21:** THE YOUNG LIONS (Edward Dmytryk, USA 1958); **22:** SANDS OF IWO JIMA (Allan Dwan, USA 1949); **23:** TWELVE O'CLOCK HIGH (Henry King, USA 1949); **24:** THE MAN IN GREY (Leslie Arliss, GB 1943); **25:** ODD MAN OUT (Carol Reed, GB 1947); **44–47:** SO LITTLE TIME (Compton Bennett, GB 1952); **48–49:** 08/15, II. TEIL (Paul May, BRD 1955); **50–53:** FOR FREEDOM (Maurice Elvey / Castleton Knight, GB 1940); **54–55:** THE CONQUEROR (Dick Powell, USA 1956); **56–67:** THE SEA CHASE (John Farrow, USA 1955); **68–69:** THE ONE THAT GOT AWAY (Roy Ward Baker, GB 1957); **70–77:** THE BATTLE OF THE RIVER PLATE (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1956); **78–79:** ILL MET BY MOONLIGHT (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1957); **80–81:** THE ENEMY BELOW (Dick Powell, USA 1957); **82–85:** BATTLE HYMN (Douglas Sirk, USA 1957); **86–93, 96–104:** A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (Douglas Sirk, USA 1958); **94–95:** ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, USA 1955); **105:** ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Lewis Milestone, USA 1930); **106–107:** EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT (Franz Peter Wirth, BRD 1959); **108–119:** ICE COLD IN ALEX (J. Lee Thompson, GB 1958); **120–123:** DIE BRÜCKE (Bernhard Wicki, BRD 1959); **124–125:** WERNHER VON BRAUN (J. Lee Thompson, GB 1960); **126–131:** JUDGMENT AT NUREMBERG (Stanley Kramer, USA 1961); **132:** BATTLE OF THE BULGE (Ken Annakin, USA 1965); **133:** THE NIGHT OF THE GENERALS (Anatole Litvak, GB/F 1967)

Filmregister

#

o8/15 (Paul May, BRD 1954) 10, 134, 142, 143, 210, 211, 213, 215, 218, 2145
o8/15 IN DER HEIMAT (Paul May, BRD 1955) 10, 134, 142, 143, 245
o8/15, II. TEIL (Paul May, BRD 1955) 10, 134, 142, 143, 144, 239, 245
THE 3 WORLDS OF GULLIVER (Jack Sher, GB 1960) 283
DER 20. JULI (Falk Harnack, BRD 1955) 15
49TH PARALLEL (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1941) 180

A

THE AFTERMATH (James Kent, USA/GB/D 2019) 31
ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Lewis Milestone, USA 1930) 222, 237, 252, 253
ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, USA 1955) 244–246
AM GRÜNEN STRAND DER SPREE (Fritz Umgelter, BRD 1960) 278
ANGELS ONE FIVE (George More O’Ferrall, GB 1952) 133, 183
DER ARZT VON STALINGRAD (Géza von Radványi, BRD 1958) 129, 202, 216, 239
ATTACK (Robert Aldrich, USA 1956) 51, 179, 196, 241

B

BABYLON BERLIN (Achim von Borries / Henk Handloegten / Tom Tykwer, D 2017–) 12–13, 15, 19–20, 44
BATTLE HYMN (Douglas Sirk, USA 1957) 47–48, 226–228, 237, 242,
BATTLE OF THE BULGE (Ken Annakin, USA 1965) 292–293
THE BATTLE OF THE RIVER PLATE (Michael Powell/Emeric Pressburger, GB 1956) 11, 63, 132, 135–136, 145–147, 150, 176, 179, 181–184, 187, 189–192, 194–197, 200, 202, 204–209, 212, 215, 216, 218, 255, 258, 265, 267, 269, 270, 272–274, 278, 292, 295

BATTLEGROUND (William A. Wellman, USA 1949) 69, 74, 77
BILLY LIAR (John Schlesinger, GB 1963) 272
BLACK NARCISSUS (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1947) 177
DAS BOOT (Wolfgang Petersen, BRD 1981) 14
DAS BOOT (Johannes W. Betz / Tony Saint, D/GB 2018–) 14–15, 19, 20, 44–45
THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (David Lean, GB/USA 1957) 177, 179, 183, 196, 259, 271
DIE BRÜCKE (Bernhard Wicki, BRD 1959) 213, 278

C

THE CAINE MUTINY (Edward Dmytryk, USA 1954) 51, 126, 146
CANARIS (Alfred Weidenmann, BRD 1954) 10, 32–33, 71, 92, 95, 130, 134, 142–143, 203, 207, 215
CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER (Joe Johnston, USA 2011) 26, 27
CASABLANCA (Michael Curtiz, USA 1942) 23, 113
CHARITÉ (Anno Saul, D 2019) 12
THE COLDITZ STORY (Guy Hamilton, GB 1955) 69, 259
CONFESSIONS OF A NAZI SPY (Anatole Litvak, USA 1939) 29–30
THE CONQUEROR (Dick Powell, USA 1956) 157
CORNERED (Edward Dmytryk, USA 1945) 30, 68
THE CRUEL SEA (Charles Freund, GB 1953) 177, 183

D

THE DAM BUSTERS (Michael Anderson, GB 1955) 177, 205
DECISION BEFORE DAWN (Anatole Litvak, USA/BRD 1951) 34, 55, 74, 77, 127, 131, 133

THE DEFIANT ONES (Stanley Kramer, USA 1958) 233

THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL (Henry Hathaway, USA 1951) 34, 40, 41, 43, 55, 56, 62, 70–72, 74, 77, 78, 80–83, 85, 89, 92, 94–105, 107–114, 117–119, 122–123, 125–128, 130–132, 133, 139, 142, 143, 147, 153–154, 160, 162, 170–176, 179, 181, 183, 191–192, 199–206, 208, 211, 270–271, 273, 292, 295, 297

DESERT VICTORY (Roy Boulting / David MacDonald, GB 1943) 86, 105, 106

THE DIARY OF ANNE FRANK (George Stevens, USA 1959) 209

DUNKIRK (Christopher Nolan, USA/GB 2017) 97

DUNKIRK (Leslie Norman, GB 1958) 179, 196

E

EMIL UND DIE DETEKTIVE (Gerhard Lamprecht, D 1931) 181

THE ENEMY BELOW (Dick Powell, USA 1957) 146, 207–208, 273

ES GESCHAH AM 20. JULI (Georg Wilhelm Pabst, BRD 1955) 15

ES KOMMT EIN TAG (Rudolf Jugert, BRD 1950) 130

F

FIVE GRAVES TO CAIRO (Billy Wilder, USA 1943) 28–29, 34, 82, 98

FIXED BAYONETS! (Samuel Fuller, USA 1951) 133

FOR FREEDOM (Maurice Elvey / Castleton Knight, GB 1940) 149–150

DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (Alfons Stummer, BRD 1954) 215

FRÄULEIN (Henry Koster, USA 1958) 231–232

FRIEDA (Basil Dearden, GB 1947) 31–32, 68–69, 127, 134

FROM HERE TO ETERNITY (Fred Zinnemann, USA 1953) 10, 71, 126, 133, 144, 211

G

GONE WITH THE WIND (Victor Fleming, USA 1939) 24

LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, F 1937) 26, 98

THE GRAPES OF WRATH (John Ford, USA 1940) 74

THE GREAT DICTATOR (Charles Chaplin, USA 1940) 30, 94

THE GREEN BERETS (Ryan Kellog / John Wayne, USA 1968) 157

DER GROSSE KÖNIG (Veit Harlan, D 1942) 28

GRÜN IST DIE HEIDE (Hans Deppe, BRD 1951) 119

H

HAIE UND KLEINE FISCHE (Frank Wisbar, BRD 1957) 41, 49, 146, 209

HANGMEN ALSO DIE (Fritz Lang, USA 1943) 29

HERRENPARTIE (Wolfgang Staudte, BRD/Jugoslawien 1964) 48

A HIDDEN LIFE (Terrence Mallick, USA 2019) 27

THE HIGH AND THE MIGHTY (William A. Wellmann, USA 1954) 157

HIGH NOON (Fred Zinnemann, USA 1952) 157

HITLER'S MADMAN (Douglas Sirk, USA 1943) 29, 98

HOLOCAUST (Marvin J. Chomsky, USA 1978) 20–22

HONDO (John Farrow, USA 1953) 155, 156

HUNDE WOLLT IHR EWIG LEBEN (Frank Wisbar, BRD 1959) 239, 250

HUNTERS (David Weil, USA 2020) 19, 20

I

I MARRIED A NAZI (Irving Pichel, USA 1940) 30

ICE COLD IN ALEX (J. Lee Thompson, GB 1958) 63, 184, 213, 218, 225, 257, 258–274, 277, 283

ILL MET BY MOONLIGHT (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1957) 204–205

IN WHICH WE SERVE (Noël Coward / David Lean, GB 1942) 182

INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (Steven Spielberg, USA 1989) 293

INGLOURIOUS BASTERDS (Quentin Tarantino, USA 2009) 26, 27

INTERLUDE (Douglas Sirk, USA 1957) 228

J

- JASON AND THE ARGONAUTS (Don Chafey, GB/USA 1963) 283
 JUDGMENT AT NUREMBERG (Stanley Kramer, USA 1961) 63, 275, 282, 287–291

K

- KAMPFGESCHWADER LÜTZOW (Hans Berttram, D 1940/1941) 28
 THE KING AND I (Walter Lang, USA 1956) 158
 KIRMES (Wolfgang Staudte, BRD 1960) 48, 145, 282
 DER KLEINE SEITENSPRUNG (Reinhold Schünzel, D 1931) 181
 KOLBERG (Veit Harlan, D 1945) 28

L

- THE LADYKILLERS (Alexander Mackendrick, GB 1955) 177
 DER LETZTE AKT (Georg Wilhelm Pabst, BRD 1956) 250
 DIE LETZTE BRÜCKE (Helmut Käutner, A/YU 1953) 141
 THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1943) 29, 181
 THE LONGEST DAY (Ken Annakin / Andrew Marton / Gerd Oswald, USA 1962) 279
 LOOK BACK IN ANGER (Tony Richardson, GB 1959) 194

M

- MÄDCHEN IN UNIFORM (Géza von Radványi, BRD/F 1958) 224
 MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (Ernst Marischka, A 1954) 215
 THE MAN IN GREY (Leslie Arliss, GB 1943) 78
 THE MAN IN THE HIGH CASTLE (Frank Spotnitz, USA 2015–2019) 19, 20
 A MATTER OF LIFE AND DEATH (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1946) 193
 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte, D (Ost) 1946) 9, 31, 48, 134, 329
 THE MORTAL STORM (Frank Borzage, USA 1940) 29, 30

N

- NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (Robert Siodmak, BRD 1957) 32, 224
 THE NIGHT OF THE GENERALS (Anatole Litvak, GB/F 1967) 292–293
 NOTORIOUS (Alfred Hitchcock, USA 1946) 68, 152

O

- ODD MAN OUT (Carol Reed, GB 1947) 78
 OH ... ROSALINDA!! (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1955) 182
 ON THE WATERFRONT (Elia Kazan, USA 1954) 39
 ONE OF OUR AIRCRAFT IS MISSING (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1942) 180
 THE ONE THAT GOT AWAY (Roy Ward Baker, GB 1957) 62, 180, 208, 268, 272, 277

P

- PANAMERICANA – TRAUMSTRASSE DER WELT (Hans Domnick, BRD 1958) 224
 PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, USA 1957) 222
 PEZZO, CAPOPEZZO E CAPITANO (Wolfgang Staudte, BRD/I 1958) 224

R

- RAIDERS OF THE LOST ARK (Steven Spielberg, USA 1981) 293
 REACH FOR THE SKY (Lewis Gilbert, GB 1956) 177
 REBECCA (Alfred Hitchcock, USA 1940) 220
 THE RED SHOES (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1948) 177, 183, 184
 RIO BRAVO (Howard Hawks, USA 1959) 157
 ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT (Wolfgang Staudte, BRD 1959) 216, 282

S

- LE SALAIRE DE LA PEUR (Henri-Georges Clouzot, F 1953) 263–264, 269
 SANDS OF IWO JIMA (Allan Dwan, USA 1949) 69–70, 74, 77, 126, 156

- SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (Karel Reisz, GB 1960) 272
- SAUERBRUCH – DAS WAR MEIN LEBEN (Rolf Hansen, BRD 1954) 12
- SCHINDLER'S LIST (Steven Spielberg, USA 1993) 20, 21, 22, 23, 275, 293
- THE SEA CHASE (John Farrow, USA 1955) 63, 69, 132, 135, 145, 146, 147, 150, 151, 153, 156–157, 159, 160, 163, 166, 169–173, 175–176, 184, 186, 189, 191, 193, 197, 200, 202–203, 205, 206–207, 209, 212, 215, 255, 272–273, 295
- THE SEARCHERS (John Ford, USA 1956) 162
- LE SILENCE DE LA MER (Jean-Pierre Melville, F 1949) 130, 134, 297
- SO LITTLE TIME (Compton Bennett, GB 1952) 62, 127–129, 130–131, 134, 176, 204
- SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN (Fritz Umgelter, BRD 1959) 278
- SOTTO DIECI BANDIERE (DUILIO COLETTI, I/ USA 1960) 146
- STAGECOACH (John Ford, USA 1939) 159
- STALAG 17 (Billy Wilder, USA 1953) 26
- DER STERN VON AFRIKA (Alfred Weidenmann, BRD 1957) 145, 209, 228
- THE STRANGER (Orson Welles, USA 1946) 30–31, 68, 152
- A STREETCAR NAMED DESIRE (Elia Kazan, USA 1951) 39
- T**
- EIN TAG, DER NIE ZU ENDE GEHT (Franz Peter Wirth, BRD 1959) 255–256
- THE TALES OF HOFFMANN (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1951) 181–182
- TEN SECONDS TO HELL (Robert Aldrich, USA 1959) 231, 277
- DES TEUFELS GENERAL (Helmut Käutner, BRD 1955) 32, 71, 92, 203, 204, 208, 211
- THIS SPORTING LIFE (Lindsay Anderson, GB 1963) 195
- TIGER BAY (J. Lee Thompson, GB 1959) 283
- A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (Douglas Sirk, USA 1958) 58, 63, 213, 215, 218, 225, 228, 231–238, 241, 244–257, 268–273, 277, 295
- TOP GUN: MAVERICK (Joseph Kosinski, USA 2022) 55
- TRANSFORMERS (Michael Bay, USA 2007) 55
- TWELVE O'CLOCK HIGH (Henry King, USA 1949) 69–70
- U**
- U 47 – KAPITÄNLEUTNANT PRIEN (Harold Reinl, BRD 1958) 209
- UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (Philipp Kadelbach, D 2013) 12, 15, 18–20, 44
- DER UNTERGANG (Oliver Hirschbiegel, D 2004) 23, 94
- V**
- THE VOLUNTEER (Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1944) 182
- W**
- DER WEG NACH RIO (Manfred Noa, D 1931) 56
- WENN DIE KRANICHE ZIEHEN (Michail Kalatosow, UdSSR 1957) 223
- WERNHER VON BRAUN (J. Lee Thompson, GB 1960) 64, 275, 282–287, 290, 291
- WILD IS THE WIND (George Cukor, USA 1959) 233
- THE WILD ONE (Laszlo Benedek, USA 1953) 43
- DAS WIRTSHAUS IM SPESSART (Kurt Hoffmann, BRD 1958) 233
- THE WOODEN HORSE (Jack Lee, GB 1950) 69, 133
- Y**
- YANGTSE INCIDENT (Michael Anderson, GB 1957) 179
- THE YOUNG LIONS (Edward Dmytryk, USA 1958) 35–45, 55, 207, 218, 231, 270, 271, 274, 277

Personenregister¹

A

Acheson, Dean 178
Adenauer, Konrad 18, 66, 68, 72, 111–112, 118, 121, 123, 136–138, 192, 200, 216, 241
Adler, Luther 94, 113–114, 122
Aldrich, Robert 51, 179, 196, 231, 241, 277
Anderson, Lindsay 195,
Anderson, Michael 177, 179, 205
Andrews, Harry 257, 266
Annakin, Ken 279, 292,
Arendt, Hannah 228, 277, 281,
Arliss, Leslie 78
Armes, Roy 177, 267
Ashley, Helmut 255
Aurich, Rolf 202

B

Baer, Hester 50, 142
Bailey, John 128
Bance, Alan 139–140, 230
Barthel, Manfred 219
Basinger, Jeanine 19, 51, 69, 133, 155–156, 226, 241, 259, 279
Bauer, Alfred 219–220, 223, 232, 233
Bauer, Fritz 118, 216, 281
Bay, Michael 55
Bellah, James Warner 153–155, 158, 172
Benedek, Laszlo 43
Benkert, Volker 15, 16, 17
Bennett, Compton 127, 129, 134, 176
Bergfelder, Tim 61, 183, 297
Bergman, Ingrid 23, 68
Bertram, Hans 28
Bessière, Irène 60
Betz, Johannes W. 14
Biskind, Peter 69
Bliersbach, Gerhard 49, 143, 145, 238
Bogart, Humphrey 23, 146
Böll, Heinrich 121, 175
Borchert, Ernst Wilhelm 31

Borries, Achim von 12
Borsche, Dieter 234, 239
Borzage, Frank 29
Boulting, Roy 86
Brando, Marlon 35–43, 45, 207, 209, 218, 231–232, 271
Brandt, Willy 288, 291
Braun, Wernher von 19, 283, 285–287, 290
Bredow, Wilfried von 49
Breen, Joseph 30
Bridges, Elizabeth 19
Brinckmann, Christine Noll 252
Broch, Hermann 237
Bronfen, Elisabeth 51, 288, 290
Bruch, Volker 12, 15
Bruller, Jean 297
Brynner, Yul 158
Buchholz, Horst 283
Burgdorf, Wilhelm 116

C

Camper, Fred 245
Canaris, Wilhelm 32–33, 95, 142–143
Cargnelli, Christian 60
Carradine, John 29
Carroll, Leo G. 87
Carter, Erica 32–33, 50, 92, 130, 143
Chaffey, Don 283
Chaplin, Charles 29, 94
Chapman, James 52
Chomsky, Marvin J. 20–21
Chruschtschow, Nikita 217
Churchill, Winston 11, 67, 96–97, 100, 102, 114, 136, 138, 147, 149–150, 160, 177, 258
Clare, Diane 257
Clarke, David 250
Clift, Montgomery 36, 39, 288
Clouzot, Henri-Georges 263
Coletti, Duilio 146, 297
Cooke, Paul 50

1 Im Personenregister sind die Autor:innen von Filmkritiken und Zeitungsartikeln nicht aufgeführt.

Coward, Noël 65, 67, 70, 182, 287
Crofts, Stephen 52
Cukor, George 233
Curtiz, Michael 23, 113

D

Daff, Alfred E. 233
Daly, James 285
Davis, John 183, 198
Dean, James 41, 209
Dearden, Basil 31, 68, 134
Dellmann, Sarah 53–54
Deppe, Hans 119
Dettmar, Ute 238
Diehl, August 27
Dietrich, Marlene 288
Dillmann, Claudia 15, 225
Dmytryk, Edward 30, 35–36, 39, 42–44,
51, 68, 126, 146, 207, 218, 277
Doherty, Thomas 30
Domnick, Hans 224
Douglas, Kirk 77–78
Dove, Patrick 184
Dwan, Allan 69, 156

E

Ebbrecht, Tobias 22–25, 27, 51, 98–99,
124–125, 130, 135, 142, 170, 207, 273–
274, 291–292
Eberwein, Robert 51
Eden, Anthony 179, 192, 198
Eder, Jens 23–24, 98–99
Eichmann, Adolf 216, 277, 280–281, 291
Eisenhower, Dwight D. 75–76, 102, 112,
116, 136
Ekberg, Anita 193
Elsaesser, Thomas 47, 52, 58, 129, 244
Elisabeth II. 193, 197
Elvey, Maurice 149
Etheridge, Brian C. 62, 71, 93, 106–107,
110
Evans, Vincent B. 228, 284

F

Farrar, David 31, 162,
Farrow, John 63, 69, 135, 150, 153, 155–
156, 165, 166, 172, 176, 189, 202, 214,
295
Fay, Jennifer 30, 60–61
Fehrenbach, Heide 61, 220–221

Felmy, Hansjörg 41, 49, 255–256
Ferrer, Mel 231
Figge, Maja 32, 50, 130
Finch, Peter 132, 146, 184, 191, 193–194,
197, 216, 292
Fischer-Schweder, Bernhard 279
Fleming, Victor 24
Fontaine, Joan 220
Ford, Harrison 293
Ford, John 159, 162
Foucault, Michel 146
Frank, Anne 209
Frank, Horst 41
Frei, Norbert 16, 18, 43, 66–67, 71, 84,
107, 112, 117–118, 137, 139–140, 200,
216, 241, 280, 287
Freitag, Jan 15
Friend, Charles 177, 183
Fuhrmann, Wolfgang 52, 56–57, 59, 60
Fujiwara, Chris 228
Fuller, Samuel 133

G

Gable, Clark 208
Garland, Judy 288
Garncarz, Joseph 10, 47, 68, 113, 126,
141, 176–177, 202, 209, 215–216, 223,
278
Gavin, John 233, 239–240, 243, 247, 249,
251, 253
Geer, Andrew 151–154, 156, 158–163,
165, 167, 172
Gemünden, Gerd 60
Geraghty, Christine 259, 261
Gèze, Amédée 222
Gilbert, Lewis 146, 177, 178
Goebbels, Joseph 29–30, 74, 149, 232,
241
Goergen, Jeanpaul 9
Goldman, Eric A. 36
Goring, Marius 127–129, 131, 204–205
Göth, Amon 21
Gradinari, Irina 129, 238
Grass, Günter 241–242
Grayson, Charles 228
Green, Harry G. 106–107
Gronich, S. Frederick 211
Guback, Thomas 47
Guinness, Alec 183
Gyssling, Georg 30

H

Haak, Sebastian 39, 182
 Hake, Sabine 61, 244
 Halle, Randall 61
 Halliday, Jon 215, 234, 243, 246
 Hamilton, Guy 69, 178, 259
 Handloegten, Henk 12
 Hansen, Rolf 12
 Harlan, Veit 28
 Harnack, Falk 15
 Harper, Sue 131, 178–180, 196, 205, 259,
 264, 267–268, 270
 Harryhausen, Ray 283
 Hart, Basil Liddell 72
 Harwood, Henry 183, 198
 Hasse, O. E. 32–33, 36, 92, 95, 142
 Hathaway, Henry 34, 70–72, 78, 80, 85,
 94, 97, 99, 124, 127, 133, 139, 160, 175–
 176, 273, 292, 295
 Hauser, Johannes 46
 Havardi, Jeremy 19, 51, 177
 Hawkins, Jack 183–184
 Hawks, Howard 157
 Heckroth, Hein 184
 Hembus, Joe 48–49
 Henreid, Paul 23
 Herbert, Ulrich 12–13, 16, 17, 44, 65–67,
 115, 119, 136, 138, 216–217, 279
 Hess, Dean 242
 Hess, Rudolf 200
 Heydrich, Reinhard 21, 29
 Hickethier, Knut 29, 48, 50, 142–144,
 225, 231, 297
 Higson, Andrew 52–53
 Hirschbiegel, Oliver 23, 94
 Hißnauer, Christian 48, 49
 Hitchcock, Alfred 68, 152, 220
 Hitler, Adolf 15–17, 19, 37, 38, 42, 44, 65,
 72, 74, 76–77, 82, 84–86, 88–91, 94, 96,
 98, 113–116, 119, 122, 143, 148, 152, 155,
 163, 178, 188–190, 193, 198, 200, 203, 285
 Hjort, Mette 57, 60
 Hoffmann, Kurt 233
 Holden, William 183
 Horak, Jan-Christopher 60
 Hosch, William L. 72
 Höß, Rudolf 281
 Hudson, Rock 226–227, 244
 Hugo, Philipp von 251
 Hunter, Kim 193

J

Jacobsen, Wolfgang 202
 Jäger, Hanns Ernst 184
 Jarvie, Ian 46
 Jaspers, Karl 9, 19
 Johnson, Nunally 24, 73–74, 76–77, 85,
 108, 125
 Johnson, Van 146
 Johnston, Eric 77, 213
 Johnston, Joe 26, 27
 Judt, Tony 217, 258
 Jugert, Rudolf 130
 Jürgens, Curd 92, 146, 204, 207–208,
 275, 283–286

K

Kaack, Hans-Jürgen 147–148, 150
 Kadelbach, Philipp 12, 15, 17
 Kaes, Anton 58, 60
 Kalatosow, Michail 223
 Kanzog, Klaus 50
 Kapczynski, Jennifer M. 32, 50, 61, 85,
 92, 97–98, 231, 249, 251
 Käutner, Helmut 10, 32, 71, 141, 203,
 208, 244
 Kazan, Elia 39
 Keitel, Wilhelm 88, 98, 116
 Kellermann, Henry 74–77
 Kellog, Ryan 157
 Kent, James 31
 Kershaw, Ian 66–67, 71, 88, 136, 152,
 177, 179, 195, 216, 229, 241, 247
 Kessler, Frank 53–54
 King, Henry 69
 Kinski, Klaus 234
 Kirst, Hans Hellmut 121–122, 139–140,
 142–143, 175, 211, 215, 228
 Klemperer, Werner 288
 Knight, Castleton 149
 Knight, G. S. 212
 Knightley, Keira 31
 Koch, Lars 61, 113
 Koepnick, Lutz 60
 Köppen, Manuel 241, 253
 Kosinski, Joseph 55
 Koster, Henry 231–232
 Koszyk, Kurt 103
 Kramer, Stanley 63, 233, 275, 282, 287–
 288, 291
 Krause, Eberhard 255

Kreimeier, Klaus 28, 47, 49, 68, 141, 254
Krüger, Hardy 62, 180, 208
Kubaschewski, Ilse 142
Kubetzky, Thomas 72
Kubrick, Stanley 222
Kuhn, Marius 52, 57, 59–60
Kuhn, Markus 50
Küpper, Thomas 238
Küstlers, Hanns Jürgen 72
Kusters, Paul 58

L

Lamprecht, Gerhard 181
Lancaster, Burt 275, 288, 290, 292
Lang, Fritz 29
Lang, Walter 158
Langsdorff, Hans 11, 147–152, 161, 181,
183–186, 188–192, 194, 198–199, 201,
203–207, 216, 274, 292
Lean, David 10, 177, 182, 183, 259, 271
Lechtenbrink, Volker 278
Lee, Bernard 184, 191
Lee, Jack 133
Leuwerik, Ruth 255–256
Lewis, Geoffrey E. 108
Lieb, Peter 83
Lieven, Albert 31–32
Litvak, Anatole 29, 34, 74, 133, 292
Livesey, Roger 181
Loewy, Ronny 15
Loiperdinger, Martin 10, 46, 61, 222
Lowry, Stephen 28

M

Maase, Kaspar 43, 55
MacArthur, Douglas 156
MacDonald, David 86
Mackendrick, Alexander 177
MacMillan, Harold 195, 258
Magilow, Daniel H. 19
Magnani, Anna 233
Major, Patrick 23, 33–34, 55–56, 62, 71,
73–74, 77, 88, 98, 101, 109–110, 112,
116, 119, 179
Mallick, Terrence 27
Mallory, Bolton 153
Mann, Thomas 119, 228, 281
Manstein, Erich von 67, 97
Marischka, Ernst 215
Marker, Chris 144–145, 211

Marlay, Oscar 219
Marquart, Axel 257
Martin, Dean 39
Martínez, Matías 21
Marton, Andrew 279
Mason, James 34, 40, 78, 81–83, 87, 90,
92, 94, 96, 98, 100–101, 104–105, 122,
126, 130, 173, 206
Mature, Victore 193
May, Paul 10, 134, 142–144, 210, 215,
239
McCarthy, Joseph 100, 157
McCloy, John 75, 107–109, 117
McDaniel, Hattie 24
Meeuf, Russell 156
Melville, Jean-Pierre 130, 134, 297
Mensing, Hans Peter 72
Merziger, Patrick 47, 210
Messemer, Hannes 283
Meyer, Jan-Henrik 59, 296
Milestone, Lewis 222, 230, 252
Millington Drake, Eugene 148
Mills, John 257, 259–260, 263, 266
Mitchum, Robert 207–208
Mitscherlich, Alexander 15, 50
Mitscherlich, Margarete 15, 50
Moeller, Robert G. 9, 10, 17, 21, 50, 95,
98, 122, 126, 229, 279, 295
Moffat, Ivan 208
Möller, Olaf 225
Moltke, Johannes von 49–50
Mommson, Hans 281
Monroe, Marilyn 193
Montgomery, Bernard 72–73, 79, 86,
101–102, 113
More O'Ferrall, George 133, 183
Mruwka, Gunther 285
Mühl-Benninghaus, Wolfgang 30
Murphy, Robert 52, 178, 194, 259, 268
Murton, Lionel 189

N

Naficy, Hamid 52
Neeson, Liam 21, 293
Nieland, Justus 60
Nienaber, Bernd 251
Ninkovich, Frank 75, 111, 192
Niven, David 193
Noa, Manfred 56
Noethen, Ulrich 12

Nolan, Christopher 97
 Norman, Leslie 179
 Nye, Joseph S. 54, 55, 56, 220

O

O'Toole, Peter 292–293
 Odin, Roger 60
 Offenbach, Jacques 181
 Omasta, Michael 60
 Orenstein, Sidney 107
 Osborne, John 194–195
 Oswald, Gerd 279
 Ott, Wolfgang 209

P

Pabst, Georg Wilhelm 15, 250
 Paulsen, Arno 32
 Peck, Gregory 69–70
 Petersen, Wolfgang 14, 15
 Pichel, Irving 30
 Pietzcker, Ivo 13
 Placke, Heinrich 229
 Poiger, Uta G. 55, 61
 Porter, Vincent 131, 178–180, 196, 205,
 259, 264, 267–268, 270
 Powell, Dick 146, 157, 207, 273
 Powell, Michael 11, 29, 63, 132, 136, 147,
 150–151, 176, 177, 179–184, 187–197,
 202–204, 206–207, 215–216, 218, 278,
 295
 Pressburger, Emeric 11, 29, 63, 132, 136,
 147, 150–151, 176, 177, 179–181, 183,
 184, 187, 189–191, 192, 194–197, 202,
 203, 206–207, 215–216, 218, 278, 295
 Pulver, Liselotte 233, 244, 247, 249

Q

Quayle, Anthony 184, 198, 258, 261,
 263, 266, 283

R

Rackmill, Milton R. 233
 Radványi, Géza von 129, 202, 216, 224
 Raeder, Erich 148–149, 152, 200
 Rains, Claude 68
 Ramcke, Bernhard 117
 Ramsden, John 31, 62, 134
 Rau, Petra 22, 27, 32, 38, 40–41, 43, 62,
 288
 Rautenberg, Hans-Jürgen 75, 93

Rayner, Jonathan 52, 146
 Reed, Carol 78, 177
 Reichel, Peter 9, 10, 15, 20, 22, 50, 71, 84,
 122, 251, 281–282
 Reinl, Harold 209
 Reisz, Karel 272
 Remarque, Erich Maria 58, 63, 218, 228–
 234, 237–238, 245, 246, 249, 250–252,
 254, 273–274, 281
 Remer, Otto Ernst 118, 120
 Renoir, Jean 26, 98
 Richardson, Tony 194
 Rommel, Erwin 28, 34, 40–41, 56, 70–74,
 76–103, 105–106, 108, 112–116, 118,
 120–126, 130, 133, 143, 147, 149–150,
 160, 162, 164, 170–171, 173, 175, 176,
 206, 257, 271, 283, 292, 295
 Rommel, Lucie 83, 91, 94
 Rommel, Manfred 83
 Ross, Steven J. 30
 Ruman, Sig 26
 Rundstedt, Gerd von 87–89, 94, 112,
 115–117, 121
 Rush, Barbara 36–37
 Rütting, Barbara 233, 240

S

Saint, Tony 14
 Salomon, Ernst von 211
 Saul, Anno 12
 Saunders, Thomas J. 47
 Saunier, Pierre-Yves 59
 Schell, Maria 127–129, 130–131, 141
 Schell, Maximilian 38, 288
 Schenk, Irmbert 58, 225
 Schilling, Tom 15
 Schindler, Oskar 21, 293
 Schirach, Baldur von 200
 Schlesinger, John 272
 Schlinker, Herbert 119
 Schlöndorff, Volker 282
 Schmid, Harald 50
 Schmieding, Walther 49
 Schneer, Charles H. 283
 Schneider, Irmela 25
 Schneider, Thomas F. 229, 230, 250
 Scholz, Anne-Marie 61, 92
 Schröder, Gerhard 224
 Schubert, Klaus von 76
 Schulz, Berndt 157

Schünzel, Reinhold 181
Schüttler, Katharina 15
Schwarz, Hans-Peter 112, 137
Schweinitz, Jörg 24–26, 98–99, 124–125, 170, 185, 206, 237, 252, 273–274, 292
Seeßlen, Georg 49, 52
Segeberg, Harro 50
Segrave, Kerry 46, 77, 210, 213
Sellenthin, H. G. 236
Sewell, Rufus 20
Shaw, Deborah 57, 58, 60, 76–77, 80, 99, 100, 124–125, 135, 219, 283, 293–294
Shaw, Irwin 36, 42
Shaw, Robert 292–293
Shaw, Tony 178
Shelton, William 211–212
Sher, Jack 283
Sherdemann, Ted 155, 158
Shurlock, Geoffrey M. 211–212
Silberman, Marc 50
Siodmak, Robert 222
Sirk, Douglas 29, 47, 58, 63, 98, 213, 215, 218, 225–226, 228–229, 231–232, 234, 237–239, 241–252, 255, 269, 273–274, 277–278, 295
Sirk, Hilde 226
Skarsgård, Alexander 31
Skouras, Spyros 108–111, 183
Sloane, Everett 116
Speer, Albert 200
Spielberg, Steven 20, 275, 293
Spotnitz, Frank 19
Stalin, Josef 105, 156, 217
Stapenhorst, Günther 181, 184
Staudte, Wolfgang 9, 48, 133–134, 139, 145, 216–217, 224, 244, 282
Stein, Miriam 15
Steinbach, Peter 50
Stevens, George 208–209
Stewart, James 29
Stiglegger, Marcus 144
Straub, Jean-Marie 282
Strauß, Franz Josef 121, 140
Strauss, Richard 181
Stroheim, Erich von 26, 28–29, 34, 82, 98
Strölin, Karl 89–93, 95, 98, 108, 112, 114–115, 117
Stuhlmann, Andreas 29, 231
Stummer, Alfons 215
Sutro, John 208

Syms, Sylvia 258, 266, 269

T

Tarantino, Quentin 26–27, 94
Teming, Tobias 17
Thompson, J. Lee 63–64, 184, 213, 218, 257–259, 261, 264, 267–270, 273, 275, 277, 282–286
Thompson, Kristin 47
Thumin, Janet 31
Tiburtius, Joachim 223
Towne, Clair E. 107
Tracy, Spencer 288, 290–291
Treppe, Ludwig 15
Turner, George 219
Turner, Lana 166, 171,
Twist, John 153, 161, 172
Tykwer, Tom 12

U

Udet, Ernst 9
Umgelter, Fritz 278

V

Vander Lugt, Kristin T.
Veidt, Conrad 23, 113

W

Wagenleitner, Reinhold 46
Wallner-Basté, Franz 223
Waltz, Christoph 26–27
Ward Baker, Roy 62, 268, 277
Wayne, John 63, 69–70, 132, 146, 151, 153, 155–159, 161, 163, 165–167, 169–176, 188, 202, 206–207
Weaving, Hugo 27
Weckel, Ulrike 61, 208, 287, 291
Wegerer, Jonas 61
Weidenmann, Alfred 10, 71, 95, 134, 142–143, 145, 209, 215, 228
Weil, David 19
Welles, Orson 31, 68, 152
Wellmann, William A. 69, 157
Wepper, Fritz 278
Werner, Oskar 127
Werra, Franz von 268
Westad, Odd Arne 259
Westermann, Bärbel 48, 84–85, 87–88, 92, 116
Westphalen, Tilman 229, 230, 254

Wicki, Bernhard 141, 213, 278
Widmark, Richard 77–78, 289
Wiggershaus, Norbert 75, 93
Wilder, Billy 26, 28–29, 82, 98, 208
Williams, Melanie 62
Wills, Garry 156
Wirth, Franz Peter 255–256
Wisbar, Frank 41, 49, 146, 209, 239
Witte, Karsten 28
Wohlbrück, Adolf 29, 181

Wulff, Hans J. 85–86, 98, 124, 146, 228
Wyman, Jane 244–245

Z

Zanuck, Darryl F. 73–74, 76, 77, 108, 125
Zetterling, Mai 31–32, 68
Zinnemann, Fred 10, 71, 133, 144, 157
Zuckmayer, Carl 9, 10, 32, 139, 208
Zutavern, Julia 282