

**Autor:** Peter Gleber.

**Titel:** Zwischen gestern und morgen. Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt.

**Quelle:** Franz-Josef Heyen/ Anton M. Keim (Hrsg.): Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt. Mainz 1996, S. 451-520.

**Verlag:** v. Hase & Koehler Verlag, Mainz.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Peter Gleber*

# **Zwischen Gestern und Morgen. Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt**

## **Inhaltsverzeichnis**

<i>Zwischen gestern und morgen</i> .....	2
<b>Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt</b> .....	2
<b>I Die rechtlichen Voraussetzungen für Film und Kino</b> .....	4
<b>II Der Neuaufbau der Filmwirtschaft - von der Section Cinéma zur deutschen     Unternehmertätigkeit</b> .....	14
<b>III Lichtspieltheater zwischen Trümmern und Hochkonjunktur</b> .....	22
<b>IV Es war ja alles kaputt... - Erinnerungen einer Kinobesitzerin an die Aufbaujahre des     Kinos nach 1945</b> .....	30
Aller Anfang war schwer.....	31
Der Kinobetrieb . . . . .	32
Die Besetzung . . . . .	34
Die Technik . . . . .	34
Das Ende kam mit dem Fernsehen . . . . .	35
<b>V Von besatzungspolitischen Beschränkungen zur Amerikanisierung im Kino? - Das     Filmangebot nach Produktionsländern</b> .....	35
<b>VI Von der UFA-Komödie zum Heimatpathos? – Das Angebot in den Kinos nach     Filmerscheinungsformen</b> .....	44
<b>Schlußbemerkung</b> .....	58
<b>Quellen und Literatur</b> .....	60

## Zwischen gestern und morgen<sup>\*</sup>

### Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt

Im Jahre 1995 von Film und Kino der Nachkriegszeit zu sprechen, schließt notwendigerweise die Erinnerung an zwei Jahrestage ein, wenn auch das Beschwören geschichtlicher Stunden nicht zu den vordringlichen Aufgaben des Historikers gehört.

Vor hundert Jahren, am 30. November 1895, veranstalteten Max und Emil Skladanowsky im Berliner *Wintergarten* mit dem Bioskop, einem zwei Filmstreifen alternierend projizierenden Bildwerfer, die erste deutsche Filmvorführung. Einen Monat später, am 28. Dezember 1895, präsentierten die Gebrüder Auguste und Louis Lumière in Paris ihren Erfindungsreichtum der Öffentlichkeit. Die neue Technik ermöglichte es, Filme in Großprojektion mit dem sogenannten Kinematographen zu zeigen, einem kombinierten Aufnahme- und Vorführgerät mit ruckhaftem Filmlauf.

Aus den bescheidenen Anfängen entwickelte sich weltweit sehr schnell eine komplexe Filmindustrie, die sich in Deutschland in der Weimarer Republik zu ihrer vollen Größe entfaltete. Das nationalsozialistische Regime begann, die in der Zeit vor 1933 privatwirtschaftlich fundierte Filmwirtschaft von sich politisch und wirtschaftlich abhängig zu machen. Im letzten Stadium dieser Entwicklung standen die reichsunmittelbaren Filmfirmen mit ihrem zentralen Zusammenschluß im *UFI-Konzern (UFA-Film-GmbH)*. Dieser Staatskonzern war 1945 mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zusammengebrochen. Seine Führungskräfte waren zumeist als politisch belastet außer Aktion gesetzt.

Deshalb bedeutete auch die Kapitulation eine filmwirtschaftliche und filmgeschichtliche Zäsur. Fünfzig Jahre nach der Geburtsstunde der Filmvorführung schienen mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges Filmkultur und -wirtschaft in Deutschland *tot* zu sein. Die Besatzungsmächte haben zunächst jede Funktion von Deutschen im Bereich der Filmwirtschaft verboten. Sie betätigten sich zunächst selbst auf diesen Gebieten. Es begann die Zeit der *reeducation*. Die Aufteilung Deutschlands in Besatzungszonen und

---

<sup>\*</sup> Zwischen Gestern und Morgen ist der Titel eines deutschen (Trümmer-) Films von Harald Braun aus dem Jahre 1947.

die Aufteilung Berlins in Sektoren hatten bewirkt, daß Berlin als Zentrum der deutschen Filmwirtschaft ausfiel. Stattdessen hatten sich, weniger geplant als durch zufällige Begebenheiten veranlaßt, verschiedene Schwerpunkte für die Filmwirtschaft gebildet. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die Entwicklung von Film und Kino in der französischen Zone, wobei besonders der Nordteil, das seit 1947 existente Land Rheinland-Pfalz berücksichtigt wurde.

Bisher gibt es wenige Veröffentlichungen zur Entwicklung von Film und Kino in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der französischen Zone bzw. in Rheinland-Pfalz, eine befriedigende wissenschaftliche Bearbeitung dieses Bereichs fehlt bisher [vgl. Ruge-Schatz, Grundprobleme S. 108]. Es wurden deshalb vor allem wichtige Werke zur (west-)deutschen Film- und Kinogeschichte der Nachkriegszeit herangezogen, die in der anschließenden Literaturliste näher aufgeführt sind. Die *Dokumentation zur Zweibrücker Kinogeschichte* [Lauer, Zweibrücken, 1986] betrachtet das Thema Kino zwar aus der wichtigen lokalgeschichtlichen Perspektive, sie beschränkt sich jedoch auf die wenig differenzierte Bestätigung zeittypischer Denkmuster. Man kann diese Arbeit allenfalls als Quelle bzw. als kompilierten Erlebnisbericht kritisch würdigen.

Auf Anregung von Friedrich P Kahlenberg entstanden an der Universität Mannheim seit 1989 einige unveröffentlichte Projektarbeiten zur empirischen Erforschung des Kinobetriebs und des Spielfilmangebots der Nachkriegszeit in mehreren ausgewählten Städten des südwestdeutschen Raumes [Bernfinger, Mannheim, 1989; Gleber, Ludwigshafen, 1989; Hoffmann, Speyer, 1989; Kratz, Kaiserslautern, 1989]. Auf dieses aufgearbeitete Material wurde hier zurückgegriffen. Da die systematische Erfassung des Spielfilmangebots anhand von Tageszeitungen sehr zeitraubend ist, wurde auf eine Untersuchung anderer Städte - beispielsweise Koblenz, Trier oder Mainz - verzichtet. Der im folgenden vorgenommene Vergleich pfälzischer Städte mit der räumlich und sozialstrukturell eng verbundenen badischen Stadt Mannheim (Amerikanische Zone) zeigt, daß die Unterschiede im Spielfilmangebot der Jahre 1945-1949 vor allem besatzungspolitischen Ursprungs sind.

In den folgenden Kapiteln soll dargestellt werden, welche Gegebenheiten nach dem Krieg auf dem Gebiet des heutigen Rheinland-Pfalz herrschten. Welche Konzepte hatte die französische Militärregierung beim Aufbau der Film- und Kinostrukturen? Welche Ziele

verfolgte die französische Film- und Kinopolitik? Welche Spuren hat sie im Kultur- und Wirtschaftsleben von Rheinland-Pfalz hinterlassen?

Es stellt sich außerdem die berechtigte Frage, wie wichtig Film und Kino in der Nachkriegszeit für die Menschen waren. Denn stärker als im übrigen Westdeutschland lagen im Jahre 1945 die Städte und Dörfer des nördlichen Teils der französischen Besatzungszone in Trümmern [vgl. hierzu Rothenberger, Krieg S. 80ff.]. Die Städte *bluteten* aus allen Wunden. Zigaretten wurden zur Leitwährung der *Schwarzmarktwirtschaft*. Wie viele Deutsche hausten auch Tausende Trierer, Koblenzer, Mainzer und Ludwigshafener in Wellblechbaracken, vegetierten in zugigen engen Behelfsunterkünften. Die Zusammenbruchgesellschaft, deren Erscheinungsbild Ausgebombte und Evakuierte, Trümmerfrauen und Kriegsinvaliden, Hungernde und Hamsterer prägten, haderte vor allem mit ihrem eigenen Schicksal. Das Bedürfnis der Unterhaltung wurde für kurze Zeit übertroffen durch die Sorge um ein Obdach und um eine Mahlzeit. So ist es auch nicht verwunderlich, daß nach Kriegsende im Speyerer Alhambra-Kino zunächst Schweine geschlachtet wurden [Hoffmann, Speyer S. 7]. Trotz dieser Situation wuchsen in der Trümmerzeit bald wieder Träume. Erste Notkinos wuchsen aus den Trümmerwüsten. Bald bildeten sich lange Menschengruppen, um die Gelegenheit wahrzunehmen, Not und Trauer für ein paar Stunden betäuben zu können. Bis dies jedoch geschehen konnte, mußten einige Hindernisse beseitigt werden.

## **I Die rechtlichen Voraussetzungen für Film und Kino**

Schon vor dem Zusammenbruch des Dritten Reiches waren weite Teile Deutschlands in der Hand der Alliierten. Das Gebiet des heutigen Rheinland-Pfalz wurde Zug um Zug von amerikanischen Truppen besetzt. Nur wenige Landkreise an der französisch-pfälzischen Grenze kamen bis zum 8. Mai 1945 unter französische Besatzung.

Sobald alliierte Truppen ein Gebiet besetzt hatten, trat automatisch Besatzungsrecht in Kraft. Das am 24. November 1944 vom obersten Befehlshaber der alliierten Truppen erlassene Gesetz Nr. 191 regelte die Kontrolle über Druckschriften, Rundfunk, Nachrichtendienst, Film, Theater und Musik. Gleichzeitig wurde die Tätigkeit des

Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda untersagt. Für den Film und das Kino in den besetzten Gebieten bedeutete dies nach Paragraph 1:

*Vorbehaltlich anderer Anordnungen oder sonstiger Ermächtigung durch die Militärregierung wird folgendes verboten: Das (...) Erzeugen, Veröffentlichen, Vertreiben, Verkaufen und gewerbliche Verleihen (...) von Lichtspielfilmen jeder Art; (...) auch die Tätigkeit in oder der Betrieb von (...) Lichtspieltheatern (...), Filmlaboratorien, Filmleihanstalten (...), außerdem die Herstellung oder Vorstellung von Filmen (...).*

Es gab also zunächst keine Filmtätigkeit im gesamten Gebiet des ehemaligen Deutschen Reiches mehr. Mit dem summarischen Untersagen jeder möglichen Betätigung Deutscher auf dem Gebiet des Filmwesens entsprach das Gesetz in erster Linie den Absichten und Bedürfnissen der Alliierten zu einer Zeit, in der noch Krieg war. Die Wichtigkeit des alliierten Medienmonopols während des Krieges geht auch aus Paragraph 6 dieses Gesetzes hervor:

*Jeder Verstoß gegen die Bestimmungen dieses Gesetzes wird nach Schuldigsprechung des Täters durch ein Gericht der Militärregierung nach dessen Ermessen mit jeder gesetzlichen Strafe, einschließlich der Todesstrafe bestraft [Gesetz Nr. 191, abgedruckt in: Pleyer, Nachkriegsfilm S. 382f.].*

Vier Tage nach der deutschen Kapitulation änderten die Siegermächte ihre Medienpolitik. Mit der Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1 vom 12. Mai 1945 sollte u.a. die Herstellung von Filmen

*auf Grund einer schriftlichen Zulassung der Militärregierung und in Übereinstimmung mit den Vorschriften solcher Genehmigung und den Bestimmungen und Anweisungen der Militärregierung zugelassen werden. Erlaubt wurde ferner der Vertrieb und die Vorführung gebilligter Filme, vorausgesetzt, daß ein Filmvorführungsschein jeder ausgegebenen und vorgeführten Filmkopie beigefügt ist, und daß die Filmvertriebsstelle von dem zuständigen Nachrichtendienstkontrollamt gebilligt ist und Das Verarbeiten oder Kopieren von Filmen zugelassener Filmproduzenten [Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1, Paragraph 2c, 3d und e, abgedruckt in: Pleyer, Nachkriegsfilm S. 383f.].*

Hiermit war die rechtliche Grundlage für das Wiedererstehen der Filmtheater, die Gründung neuer Verleihfirmen und den Aufbau einer neuen deutschen Filmproduktion in den westlichen Besatzungszonen geschaffen worden. Die Aufhebung eines grundsätzlichen Verbotes deutscher Medientätigkeit war motiviert durch das Anliegen der Alliierten, die Deutschen zur Demokratie zu erziehen (reeducation) und mittels der Medien über die Verbrechen des Nationalsozialismus aufzuklären. Gleichzeitig überwachten jedoch die Sieger das Medium Film, ehemals das bedeutende Propagandainstrument des NS-Regimes unter der Regie von Josef Goebbels, weiterhin besonders streng.

Am 5. Juni 1945 wurden die einzelnen Besatzungszonen geschaffen und gemäß wechselseitiger Vereinbarung der Alliierten zogen sich die amerikanischen Truppen Anfang Juli 1945 zugunsten der französischen Besatzungstruppen aus den Teilen des Rheinlands und der Pfalz zurück. Die von den Alliierten festgelegten Prinzipien wurden von den Franzosen als Basis für die Arbeit der neugeschaffenen Nachrichtenkontrollbehörde am Sitz der Besatzungsbehörden in Baden-Baden genutzt. Im Laufe der Zeit erließen die Franzosen einige Bestimmungen, die das Gesetz Nr. 191 und die Nachrichtenkontrollvorschrift ergänzten. In der Verordnung Nr. 34 [in: JO,16 (1. März 1946) S.117] legten die Besatzer die vollständige Erfassung der Kinoapparate in der französischen Zone fest; in der folgenden Verordnung Nr. 35 [ebenda, S.118] ordneten sie die Ablieferung *von Filmen und zwar von Negativen und Positiven und belichteten und unbelichteten Filmen und von Filmkopien jeden Formats* an.

Es gab in der französischen Zone zwei Verordnungen zur Neustrukturierung der Filmwirtschaft: Das relativ geringe Vermögen der ehemals reichseigenen *UFA-Film-GmbH (UFI)*, die 1942 von den Nazis gegründet worden war, wurde von einem eingesetzten Treuhänder verwaltet. Der ehemalige Angestellte der Auslandsabteilung der *UFA*, Karl Opitz, wurde am 7. Oktober 1947 durch General Pierre Koenig, den Chef der französischen Besatzungstruppen, eingesetzt [vgl. Anordnung Nr. 121, veröffentlicht in JO 262 (1949) S.1969]. Das Amt des Treuhänders endete am 7. Juni 1953 mit der Übertragung des *UFI*-Vermögens in die deutsche Zuständigkeit durch die Alliierte Hohe Kommission.

Ebenso wie in der amerikanischen Zone wurde eine Verfügung [134, in: JO, 293/294 (5. u. 9. August 1949), 2098ff.] *zur Verhinderung übermäßiger Machtanhäufung auf dem Gebiete der deutschen Filmindustrie* erlassen. Hintergrund war das Bestreben, jede Machtkonzentration innerhalb der deutschen Wirtschaft und damit jede Monopolbildung zu vermeiden. Die verschiedenen Zweige der Herstellung, des Vertriebs und der Verwertung (Vorführung) von Filmen sollten entflochten, d. h. getrennt werden. Außerdem wurde der Besitz von Lichtspieltheatern beschränkt auf

- einen Vorführungssaal in einem Landkreis oder Stadtkreis mit einer Bevölkerung bis zu 100 000 Einwohnern
- zwei Säle bei 100 000 bis 200 000 Einwohnern

- drei Säle bei 200 000 bis 500 000 Einwohnern
- vier Säle bei 500 000 bis 1000 000 Einwohnern
- fünf Säle bei über 1000 000 Einwohnern.

Der sich nach Maßgabe des Potsdamer Abkommens (2. August 1945) am 30. August konstituierende alliierte Kontrollrat erließ erst 1947 zwei Vorschriften, die auch das Filmwesen in der französischen Zone betrafen.

Die Direktive Nr. 55 [in: AKD, 16 (1947) S. 286] genehmigte den freien Austausch von Druckschriften und Filmen im Interzonenverkehr. Da aber in der allgemeinen Formulierung den einzelnen Zonenbefehlshabern Ermessensspielräume eingeräumt wurden, konnten Filme aus einer anderen Besatzungszone ohne Schwierigkeiten verboten werden, wenn deren weltanschauliches Konzept unerwünscht war. Dennoch war diese Direktive wichtig für den neuen deutschen Film, um eine Verwertung über die Zonengrenzen hinaus zu ermöglichen.

Erst Ende 1947 wurde mit dem Gesetz Nr. 60 [AKD, 18 (1948) S. 296] die nationalsozialistische Filmgesetzgebung in allen vier Besatzungszonen aufgehoben. Es handelte sich dabei um das Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933 [Reichsgesetzblatt (RGBl.) 1933, 1. S. 483], sowie um das Reichslichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 [RGBl. 1934, I. S. 95]. Tatsächlich waren diese Gesetze bereits durch das Gesetz Nr. 191 außer Kraft gesetzt worden, da es die *Tätigkeit und Amtsgewalt durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* untersagte und alle damit verbundenen Bestimmungen deutschen Rechts aufhob. Es handelte sich hierbei nur noch um eine juristische Bestätigung des seit der Besetzung Deutschlands faktisch Gewordenen.

In der französischen Zone war die Nachrichtenkontrolle Aufgabe der Informationsabteilung des Generaldirektoriums für Verwaltungsangelegenheiten. Das Generaldirektorium unterstand wiederum dem Chef der Militärverwaltung [vgl. Schaubild zur französischen Militärverwaltung, in: Roeber, Handbuch S. 130f.]. Chef der zentralen Informationsabteilung (Direction de l'information) war seit 1945 Jean Arnaud. Sitz der Militärverwaltung war Baden-Baden.

Die Nachrichtenkontrolle hatte anfänglich militärische, abwehrende Aufgaben. Zunächst achtete sie darauf, daß die oben beschriebenen Nachrichtenkontrollbestimmungen eingehalten wurden und daß keine Veröffentlichungen erschienen, die zu Aufruhr und Widerstand gegen die Militärregierung anstachelten oder nationalsozialistische und militaristische Gedanken und Äußerungen enthielten. Später verfolgte sie auch konstruktive, erzieherische Ziele: So setzte beispielsweise der Leiter der Nachrichtenabteilung Hessen-Pfalz, Major Sereau, den pfälzischen Oberregierungspräsidenten mit Schreiben vom 27. April 1946 in Kenntnis,

*(...) daß der Film „Espoir“ von André Malraux an folgenden Tagen für die deutsche Zivilbevölkerung aufgeführt wird: vom 3. bis 9. Mai in Neustadt - Saalbau, vom 10. bis 16. Mai in Speyer - Palast, vom 17. bis 23. Mai in Landau - Corona. Es werden Ihnen Plätze zur Verfügung gestellt werden und wir wären erfreut, wenn diese vor allem für die Führer der politischen Parteien und Gewerkschaften und den Vereinigungen der Naziopfer reserviert würden. (...).*  
[Landesarchiv Speyer, abgedruckt in Hoffmann, Speyer Anhang].

Dieser unter dem deutschen Titel Hoffnung bekannte Spielfilm von 1937/40 vermittelt im dokumentarischen Stil ein Bild des spanischen Bürgerkrieges: *Kontrollgänge, Luftangriffe, Vorbereitungen von Aktionen - durchsetzt mit Schockbildern und plötzlichen Kontrasten* [Filmlexikon Bd. 3, S.1641]. Deshalb war die Nachrichtenabteilung wohl überzeugt, daß der Streifen bestens geeignet sei, bei den Multiplikatoren eine *Anti-Kriegshaltung* zu erzeugen.

Sie informierte über Maßnahmen der Besatzungsmacht und warb um Verständnis bei der Bevölkerung, außerdem sorgte sie dafür, daß demokratisch und antinazistisch eingestellte und fachlich geeignete Deutsche gefunden wurden, die in den Medienbereichen tätig werden konnten.

Entsprechend dieser Richtlinien bestanden für die Section Cinéma zwei spezielle Aufgaben:

Zum einen koordinierte sie politische Maßnahmen zur Beschlagnahme vorhandener Filme. Sie kontrollierte Einfuhr, Verleih und Vorführung von Filmen, die in deutschen Vorführstätten gezeigt wurden.

Zum anderen kontrollierte und lenkte die Section Cinéma den Wiederaufbau des deutschen Film-, Theater- und Konzertwesens. Die Filmdienststelle übte die Kontrolle über alle Sparten der Filmwirtschaft aus. Sie ergriff in Durchführung des allgemeinen

Nachrichtenverbots Besitz vom reichsunmittelbaren und vom privaten Filmvermögen. Sie schloß Betriebe und erteilte Lizenzen zur Ausübung von Tätigkeiten auf dem Gebiet der Filmtheaterwirtschaft, des Filmverleihs, der Filmproduktion und der Filmbearbeitung. Die Section Cinéma verbreitete nicht nur Kulturfilm, als Abteilung der Direction de l'information produzierte sie auch Wochenschauen und - bei den Deutschen umstrittene - Propagandafilme.

Der Section Cinéma unterstand die Festsetzung von Verleihbedingungen und das Recht, französische Filme den deutschen und anderen ausländischen Filmen vorzuziehen [vgl. hierzu Roeber, Handbuch S. 90]. Jeder Film, der in den Besatzungszonen produziert, verliehen oder vorgeführt wurde, mußte schriftlich durch einen einkopierten Filmvorführschein *gebilligt* sein.

Bis zur Gründung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft im Jahre 1949 entschied sie auch, ob deutsche Vorkriegsproduktionen (Reprisen), deutsche Produktionen, die halbfertig in den Filmstudios lagen (Überläufer), aber auch deutsche Nachkriegsproduktionen zur Vorführung gelangen konnten. Dabei waren vor allem politische Maßstäbe relevant. Es waren demnach Filme verboten,

- die die NS-Ideologie, den Faschismus und Rassismus verherrlichten;
- die Krieg und Militarismus idealisierten;
- die die deutsche Geschichte verfälschten;
- die die Wehrmacht verherrlichten;
- die Verachtung für die Alliierten, ihre Regierungen und ihre politischen Führer hervorriefen oder sie lächerlich machten;
- die den deutsche Rachedgedanken förderten;
- die religiöse Gefühle oder religiöse Bräuche kritisierten oder lächerlich machten;
- die Gedanken oder Taten von deutschen politischen Führern idealisierten, deren Ansichten imperialistisch waren;
- deren Produzent, Regisseur, Produktionsleiter, Autor, Drehbuchautor, Darsteller, Komponist oder Musikbearbeiter Mitglied oder Förderer der NSDAP war.

**Tabelle 1: Zensur von Spielfilmen nach Besatzungszonen**

<b>Filme</b>	<b>Franz. Zone</b>	<b>Amerik. Zone</b>	<b>Brit. Zone</b>
Freigegeben	888	845	1182
Verboten	39	0	339
Nicht vorgelegen	951	1033	351
Doppelentscheide	0	0	6
Gesamtzahl	1878	1878	1878

[Auswertungen von Pleyer, *Nachkriegsfilm* S. 27. Eine Liste der gesamten deutschen Filme vor 1945 mit den Zensurentscheidungen der Besatzer liegt ebenda, S. 427ff. vor].

Tabelle 1 zeigt die Prüfungstätigkeit der Section Cinéma im Vergleich zu den anderen westlichen Filmbehörden. Die britischen Zensurbehörden zeigten die größte Prüfungsaktivität unter den Westalliierten. Daß bei den französischen Behörden nur wenige Produktionen verboten wurden und bei der amerikanischen Zensur keinem einzigen Film die Freigabe verweigert wurde, lag sicher daran, daß strittige Produktionen kaum eingereicht wurden, während bei den Briten die meisten deutschen Produktionen einer Prüfung unterzogen wurden.

Daß diese Zensurmaßnahmen in der Praxis nicht besonders dogmatisch gesehen wurden, beweisen die Spielpläne der Kinos. So liefen 1945/46 in Ludwigshafen und 1946 in Kaiserslautern folgende Produktionen des prominenten NS-Propagandaregisateurs Veit Harlan, die von der französischen Militärregierung verboten waren: *Verwehte Spuren* (1938) und *Die goldene Stadt* (1942) [vgl. Kratz, *Kaiserslautern* S. 58L; unveröffentlichter Spielplan Ludwigshafen 1946/47 zusammengestellt von Karl-Friedrich Michel.

1949 verzichteten die Alliierten auf ihre Zensurgewalt. Die Einstufung der Filme unter den Gesichtspunkten des Jugend- und Feiertagsschutzes als öffentliche Aufgabe übernimmt seither die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK). Dieses Gremium besteht aus Vertretern der Filmwirtschaft, des Bundesministeriums des Innern, der Kultusministerien der Länder und sowie aus Repräsentanten der Kirchen und Jugendorganisationen.

Weiteres Lenkungsorgan ist die 1951 in Wiesbaden gegründete Filmbewertungsstelle (FBW). Diese Länderbehörde beurteilt die von Verleih und Herstellung eingereichten Kultur-, Dokumentar- und Spielfilme. Ein Bewertungsausschuß, dem von den Ländern benannte unabhängige Gutachter angehören, vergibt die Prädikate *wertvoll* und *besonders wertvoll*, durch die die jeweils prämierten Filme steuerliche Vorteile erhalten.

Wie schon oben erwähnt, mußten nach 1945 auch alle in der Filmwirtschaft tätigen Personen eine Genehmigung der Nachrichtenkontrollbehörde der Militärregierung vorweisen.

Für Produzenten und Verleiher von Filmen galten die besonders strengen Lizenzierungsvorschriften. Lizenzen wurden nur an (natürliche) Personen, nicht aber an Konzerne und Gesellschaften vergeben, dadurch konnte Privatinitiative gefördert und Machtkonzentration ausgeschaltet werden. Antragsteller, die ein Gesuch zur Betätigung in der Filmwirtschaft stellen wollten, mußten folgendes beifügen:

- einen Personalfragebogen der Militärregierung
- einen Personalfragebogen der Nachrichtenkontrolle
- einen Geschäftsfragebogen der Nachrichtenkontrolle

Den Fragebogen der Militärregierung mußten auch alle Angehörigen des Öffentlichen Dienstes ausfüllen (abgebildet in Rödel, Entnazifizierung S. 267ff.). Auf dem Personalfragebogen der Nachrichtenkontrolle wurden 19 Fragen gestellt, die sich zum Teil auch auf den Bogen der Militärregierung wiederfanden, wie etwa Fragen nach der Zugehörigkeit zu Parteien, Verbänden, unpolitische Verbänden und Vereinen, nach der Berufstätigkeit, den Einkommensquellen und der Finanzlage. Außerdem mußte der Antragsteller darüber Auskunft geben, ob er die NSDAP unterstützt und welche Geschäftsunternehmen er betrieben hat.

Durch den Geschäftsfragebogen informierte sich die Nachrichtenkontrollbehörde über Name, Adresse, Struktur der geplanten Firma, Kapital, früheres Bestehen und die Namen der Mitarbeiter. Daneben gab es auf die Arbeitsgebiete des Unternehmens bezogene Fragen: Wer eine Lizenz zur Filmherstellung haben wollte, mußte Auskunft über Titel und Inhalt des Filmprojektes, über den Kostenvoranschlag, die voraussichtliche Drehzeit und die Länge des Films geben.

Die Lizenzierungsverfahren für Hersteller und Verleiher von Filmen basierten also auf einer aufwendigen politischen Eignungsprüfung, die gegenüber der fachlichen Qualifikation Vorrang hatte, wobei letztendlich die Durchführbarkeit dieses umfassenden Kontrollanspruches an den pragmatischen Erfordernissen scheiterte. Daraus erklärt sich

die vielbeklagte Kontinuität zur NS-Zeit für den Bereich der Filmschaffenden. *Ist das Können entscheidender oder die Gesinnung?* fragte schon 1946 die Ludwigshafener Tageszeitung *Die Rheinpfalz* [Nr. 42, 27.2.1946 S. 3] in ihrer Schlagzeile zum von den Zeitgenossen verfolgten Fall des prominenten NS-Propagandaregisseurs Veit Harlan. Im Jahr der Gründung der Bundesrepublik mußte sich Harlan einem Prozeß unterziehen, in dem er beschuldigt wurde, er habe mit seinen Filmen Rassenwahn verbreitet. Harlan wurde, wie so viele, freigesprochen mit der Begründung, daß die NS-Verbrechen auch ohne Propaganda verübt worden wären und die Beleidigung von Juden durch die Filme des Regisseurs als Werturteil straffrei sei. Nach Prozeßende (...) *rauschte lang anhaltender Applaus durch den Saal, als sei ein Vorhang gefallen.* [IFW 17 (1949) S.17]. Als Folge dieses Musterprozesses setzte sich endgültig das Können gegenüber der Gesinnung, die Kontinuität gegenüber dem Neuanfang durch.

Für die Filmwirtschaft im Nordteil der französischen Zone bzw. in Rheinland-Pfalz war besonders die Registrierungspflicht wichtig. Sie betraf alle, die Filmtheater betreiben, Filme kopieren, entwickeln und vorführen wollten. Dabei mußten der Fragebogen der Militärregierung und ein Registrierungsformular ausgefüllt werden. Im Unterschied zum Lizenzierungsverfahren, das von der Section Cinéma in Baden-Baden ausgeführt wurde, waren hier zunächst die Sections Cinéma der Militärregierungen in Neustadt an der Weinstraße (Provinz Hessen-Pfalz) und in Bad Ems (Rheinland-Hessen-Nassau) zuständig.

Wurde die Registrierung eines Deutschen, der ein Lichtspieltheater betreiben wollte, durch die Section Cinéma vorgenommen, so war dies die erste Hürde. Danach mußten Anträge für die Zulassung von Lichtspielbetrieben mit einem umfangreichen Katalog an Unterlagen der Kulturabteilung der Provinzialregierungen in Neustadt und Koblenz vorgelegt werden, wobei die letztendliche Entscheidungsbefugnis ausschließlich bei den zuständigen Militärbehörden in Neustadt und Bad Ems lag.

Da dieser umfassende Kontrollanspruch der Besatzungsbehörde jedoch an den pragmatischen Erfordernissen der Kinowirtschaft scheiterte, konnten teilweise vor Ort unzerstörte Kinos kontinuierlich weiterbetrieben werden, sofern ihre Inhaber nicht durch Aktivitäten im Dienste des nationalsozialistischen Unrechtssystems belastet waren. Das war beispielsweise in Speyer der Fall [Hoffmann, Speyer S. 8]. In Ludwigshafen, wo alle

Lichtspieltheater zerstört waren, kam es dagegen zu umfangreichen und zeitraubenden Neugenehmigungsverfahren [StadtA Lu, ZR I., 2462, Betrieb von Lichtspieltheatern].

Auch wenn das Lichtspieltheater in alter Regie weiterlief, mußten die Betreiber eine Registrierung und eine Genehmigung des Spielbetriebs beantragen. Dies wurde Karl M., dem Pächter eines Speyerer Kinos zum Verhängnis. Nach Prüfung des Fragebogens durch die Zentrale Säuberungskommission (ZSK) in Neustadt wurde M. am 27. April 1946 als politisch belastet befunden. In einem Schreiben der Abteilung Wirtschaft, Handel und Verkehr des Oberregierungspräsidiums Hessen-Pfalz vom 24. Juli 1946 an den Speyerer Oberbürgermeister Hettinger wurde M. zur Zahlung eines Sühnebetrages an den Wiedergutmachungsfonds der Behörde verpflichtet. Gleichzeitig sollte, so der zuständige Präsidialdirektor,

*die Leitung des Kinotheaters (...) in andere Hände überführt werden und ist hierfür Herr Adolf E., Speyer, vorgesehen. Der Einfachheit halber bitten wir zunächst Herrn Adolf E. als kommissarischen Leiter einzusetzen und können dann alle notwendigen Verhandlungen in Ruhe erledigt werden [StadtA SP, VIII, C4b].*

M. war nach eigenen Angaben seit 1933 oder 1934 Parteigenosse gewesen, jedoch ohne eine aktive Rolle gespielt zu haben. Er habe erfahren, daß die Gewerkschaft massiv gegen ihn vorgehe. Oberbürgermeister Hettinger erklärte dazu gegenüber dem Regierungsoberpräsidium, M. habe sich in 34 Jahren bedeutsame Verdienste um das Lichtspielwesen erworben. Er bezweifelte zudem die Rechtmäßigkeit und die Mittel der politischen Säuberung: Das Vermögen Ms. dürfe nicht einfach enteignet werden, sondern müsse treuhänderisch verwaltet werden, bis die Sache geklärt sei:

*Ich halte mich deshalb nach wie vor nicht für befugt, Herrn E. als kommissarischen Leiter einzusetzen, weil ich in einer derartigen Handhabung einen ungesetzlichen Eingriff in die Vermögenswerte des Betroffenen erblicke [StadtA SP, VIII, C4b vom 25. August 1946].*

Wie der Fall weiterging, ist aus den Akten nicht zu erkennen, weil es möglich war, die Entscheidung der ZSK anzufechten. Da die Entnazifizierungsentscheidungen mit zunehmendem Abstand vom Kriegsende immer milder ausfielen [Rödel, Entnazifizierung S. 278f.] und M. weiterhin als Besitzer des Speyerer Kinos aktenkundig wurde, scheinen die Säuberungsmaßnahmen auch in diesem Ausnahmefall ohne Ergebnis geblieben zu sein.

## II Der Neuaufbau der Filmwirtschaft - von der Section Cinéma zur deutschen Unternehmertätigkeit

Ähnlich wie in der britischen und amerikanischen Besatzungszone war das filmwirtschaftliche Geschehen in der französischen Zone am Sitz der Militärregierung in Baden-Baden gebündelt. Für das relativ geringe Vermögen des ehemaligen *UFI*-Konzerns wurde der Treuhänder Karl Opitz eingesetzt.

Anders als in der britischen und amerikanischen Besatzungszone war die Filmsituation im französischen Bereich zum Zeitpunkt der Besetzung dadurch charakterisiert, daß sich dort außer Filmtheatern keine filmischen Produktionsanlagen von nennenswerter Bedeutung befanden. Damit waren andere Voraussetzungen für die weitere Entwicklung in der Filmwirtschaft der französischen Zone gegeben. Initiative und Anfangsentwicklung wurden vorwiegend aus Kreisen der französischen Filmwirtschaft bestimmt.

Die französische Filmdienststelle in Baden-Baden hieß *Section Cinéma*, ihr Leiter war der französische Filmoffizier Marcel Colin-Reval. Er war in den ersten Jahren mit seiner fundierten Filmerfahrung die bestimmende Persönlichkeit in der französischen Zone. Colin-Reval war lange Jahre Chefredakteur der führenden französischen Fachzeitschrift *Cinématographie Française* sowie Leiter mehrerer Filmtheater in Frankreich. In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg besuchte er als Journalist öfter die deutschen Filmproduktionsstätten in Berlin. Seine fachliche Versiertheit in allen Filmsparten, seine Kenntnis der deutschen Filmszene und nicht zuletzt Deutschlands überhaupt brachten ihm als Filmoffizier der französischen Besatzungszone in Deutschland und Österreich den Rang eines Capitaines der französischen Armee ein. Marcel Colin-Reval verstand es, sein Wissen als Leiter der Section Cinéma bei der Reorganisation der deutschen Film- und Kinowirtschaft in der von Franzosen besetzten Zone zu nutzen. Colin-Reval gründete dort u.a. folgende Filmwirtschaftsorganisationen:

- den besatzungseigenen Filmverleih *Rhein-Donau*, Baden-Baden
- die *Internationale Film Allianz (IFA)*, Baden-Baden
- die *Internationale Filmunion (IFU)*, Baden-Baden
- die *UNITEK* (Filmtechnik), Baden-Baden

- die privatwirtschaftliche französische Wochenschau *Blick in die Welt*, Baden-Baden
- die *Neue Verlagsanstalt*, Baden-Baden
- die *Merkur Filmtheatergesellschaft*, MainzEr initiierte zudem die Gründung des *Pallas Filmverleihs*, Baden-Baden.

Neben dem unbedeutenden UFI-Komplex schuf Colin-Reval zusammen, mit der *Union Générale Cinématographique*, Paris (UGC) einen von französischen Interessen dominierten privatwirtschaftlichen Filmkomplex. Die UGC war eine französische Staatsgesellschaft, die auch das in Frankreich unter dem Einfluß der deutschen Besatzungsmacht im Zweiten Weltkrieg zusammengefaßte UFI-Filmvermögen verwaltete.

Sein persönliches Engagement skizzierte Colin-Reval 1948, am Ende seiner Tätigkeit als Leiter des Filmwesens, gegenüber der Fachpresse:

*Ich fand damals ein Gebiet vor, in dem es im Gegensatz zu anderen Zonen nur wenige Kopien, weder Ateliers, Kopieranstalten noch Verleihbetriebe gab. Außerdem waren zahlreiche Theater zerstört. Das erste, was ich tun mußte, um einen normalen Spielbetrieb in Gang zu bringen, war die Beschaffung von Kopien. Zusätzlich übernahm die Section Cinéma die wenigen in der französischen Zone vorhandenen Filme verschiedener Verleihfirmen, die hier Ausweichbüros unterhielten, bildete den Rhein-Donau-Filmverleih [1945] und beauftragte dies Unternehmen mit dem Verleih der vorhandenen und importierten, durch Militärstellen neuzensierten deutschen Filme. Außerdem wurden durch dies Unternehmen die nun ebenfalls nach Deutschland gebrachten deutsch untertitelten Filme der jüngsten französischen Produktion verliehen. (...) Im November 1946 wurde dann die Internationale Filmallianz (IFA) als Verleih GmbH gegründet. Damit war der Übergang des Verleihbetriebes von französischen Dienststellen an deutsche Privatinitiative endgültig abgeschlossen. (...) [IFW, 52 (1948) S. 561].*

Im Unterschied zur britischen und amerikanischen Zone kam es hier im Verleihsektor relativ früh zu einer Privatisierung der Besatzungsmonopole, wenn auch französisches Kapital die IFA dominierte. Es begann zunächst

*mit Versuchen zur gemeinsamen Arbeit deutscher und französischer Filmleute. Dies führte zu einer weitgehendem Anpassung an die französischen Verhältnisse. Ein Teil der in der französischen Zone arbeitenden Unternehmen ist in deutsch französischem Besitz. Eine Teilung der Geschäftszweige besteht nicht, die einzelnen Firmen können sich mit Produktion, Verleih und Theaterbetrieb beschäftigen [Kohn-Brandenburg, Film S.1576].*

Die IFA hatte u.a. eine Zweigstelle für den nördlichen Zonenteil in Neustadt an der Weinstraße, das für kurze Zeit bis 1948 zu einem wichtigen Filmstandort in der französischen Zone avancierte. Über die IFA liefen anfangs alle Filmabrechnungen der Filmtheater in der französischen Zone, außerdem betätigte sie sich als Treuhandstelle in

der Sequesterverwaltung von Filmtheatern. Im Verleihsektor der französischen Besatzungszone nahm die *IFA* eine beherrschende Stellung ein. Ihr Angebot umfaßte neben französischen Filmen auch alte und neue deutsche Produktionen. Die Rechte an diesen Filmen aus der NS-Zeit waren ebenso wie die Erlöse aus ihrem Verleih Eigentum des treuhänderisch verwalteten UFI-Konzerns. Mehrheitlicher Kapitaleigner des *IFA*-Verleihs war mit 51 % die französische UGC. Weitere 35 Prozent waren im Besitz der Rex-Film-Gesellschaft, Berlin, weitere 14% hielt die Wochenschaugesellschaft *Blick in die Welt*, an der ebenfalls französisches Kapital beteiligt war. Generaldirektor der *IFA* war Marcel Colin-Reval, deutscher Repräsentant in der *IFA* war zunächst Kurt Zobel und Henry Freund leitete die Verleihabteilung. Kurt Zobel gründete Ende 1949, nach seinem Ausscheiden als Direktor bei der *IFA*, die *Allianz-Film-GmbH*. Er übernahm einen Teil der von ihm mitaufgebauten *IFA*. Das neue Unternehmen, das sich die leitenden Kräfte der *IFA* in Düsseldorf, Hamburg, Frankfurt, München und Berlin gesichert hatte, setzte seinen Verleihschwerpunkt beim neuen deutschen Film [vgl. IFW, 48, (1949) S. 654; vgl. auch AZ, 274 (25.11.1949) S. 5]. Fortan beschränkte sich die *IFA* auf den Verleih französischer Filme, deren Beliebtheit jedoch zurück ging. Als Colin-Reval die Überleitung der *IFA* in rein deutsche Hände sowie eine Änderung der Verleihstruktur zugunsten anderer ausländischer und deutscher Filme den Marktbedingungen der jungen Bundesrepublik angleichen wollte, konnte er sich nicht durchsetzen und trat zurück. Die Filmwoche stellte jedoch fest,

*daß die durch den Aufsichtsrat (...) erfolgte Ernennung von zwei französischen Geschäftsführern als Nachfolger von M. Colin-Reval (...) schwerlich die Probleme der IFA einer zweckdienlichen Lösung zuzuführen scheint [IFW, 7 (1950) S.115].*

Mit der Gründung der *Pallas-Filmverleih GmbH*, Frankfurt am Main, als Nachfolgegesellschaft der *IFA* setzte sich das zukunftsweisende Konzept des ehemaligen französischen Filmoffiziers Colin-Reval gegen die staatlich-französischen Interessen durch. Der immer noch mehrheitlich der UGC gehörende neue Verleih wurde nun von Hans Ehrt geleitet und gab sein auf französische Filme beschränktes Verleihkonzept auf. 1965 ging die *Pallas* in den Besitz der Bertelsmann-Gruppe über.

Unabhängig von französischer Beteiligung war der seit 1948 in Neustadt an der Weinstraße ansässige *Prisma-Filmverleih*. Josef Kanngießner gründete als Lizenzträger zusammen mit Oskar Mertz als Verleihchef die GmbH mit einem Stammkapital von

zunächst 100 000 DM. Kanngießler war bereits vor dem Krieg als Verleihvertreter bei der *Deutschland-Film* in Frankfurt am Main tätig und kam nach dem Krieg über die *Rhein-Donau-Film* zur *IFA*. Er verstarb bereits im September 1949, ein Jahr nach Gründung der *Prisma*. Bis dahin hatte die *Prisma-Film* das Verleihgeschäft auf die britische und amerikanische Zone ausgedehnt und den Zentralsitz nach Frankfurt am Main verlegt. Neustadt blieb bis 1955 Sitz einer Filiale. Kanngießlers Nachfolger Franz Sulley konnte zusammen mit Mertz einen Mitarbeiterstab von Fachleuten versammeln, die Geschäftsverbindungen in die Schweiz, Österreich, Schweden, Frankreich und in Übersee hatten. Neben dem Verleih neuer deutscher Trümmerfilme war die *Prisma* zunehmend erfolgreich mit einem breitgefächerten internationalen Filmangebot [vgl. hierzu Gewerbekartei, Ordnungsamt Neustadt, sowie IFW 43 (1948) S. 436; 37 (1949) S. 478; 44 (1949) S. 598. Zum gesamten Verleihbereich vgl. Roeber, Handbuch, insbes. S.101f.; Hauser, Neuaufbau S. 487ff.].

Die einzige Produktionsgesellschaft in der französischen Zone wurde am 8. März 1947 unter dem Namen *Filmunion AG* mit einem Kapital von einer Million Reichsmark und mit dem Sitz in Baden-Baden gegründet. Die Eintragung in das Handelsregister erfolgte am 9. Juni 1947. Das Ziel der Firma war zunächst die Tätigkeit auf allen Gebieten der Filmwirtschaft. Am 27. September 1947 wurde der Name mit Eintrag vom 14. Januar 1948 in *Internationale Filmunion AG (IFU)* geändert. Gründer der Gesellschaft waren André-Georges Halley des Fontaines, Paris, als Repräsentant der *UGC*, die *Filmwochenschau* Baden-Baden, die Wochenschau der französischen Zone, die von Marcel Colin-Reval als *Blick in die Welt* weitergeführt wurde, die *Rex-Film Bloemer & Co.*, Berlin, später in Personalunion mit der *Schönbrunn-Film GmbH*, sowie die *Rex-Film GmbH*, Baden-Baden und weitere drei Privatpersonen. Vorstandsvorsitzender der *IFU* war zunächst der Filmoffizier Colin-Reval mit Alleinvollmacht. Neben ihm war u.a. Ernst Müller, Baden-Baden, Mitglied des Vorstandes. Ernst Müller nannte sich später Ernest Müller und war Geschäftsführer der *Rex-Film-Bloemer & Co*, Berlin und der *Schönbrunn-Film GmbH*, Wien. In der Zeit nach 1947 wurde der Vorstand mehrfach umbesetzt. Bei der Hauptversammlung vom 22. November 1948 wurde Raimond Cossevin, von der französischen *UGC*, zum Vorsitzenden des Vorstandes gewählt. Von deutscher Seite kam August Kaufmann, Baden-Baden, als weiteres Mitglied hinzu, André-Georges Halley des Fontaines wurde zum Vorsitzenden des Aufsichtsrates ernannt [Bilanz der *IFU AG* zum

31. Dezember 1947, in: JO, 257 (5. April 1949) S. 790]. Dr. Friedrich Grell rückte für Kaufmann nach. Dieser Vorstand wurde wiederum durch die beiden Prokuristen Dr. Berger und Hans Kehl ersetzt. Nach der Umwandlung der *IFU AG* in eine GmbH war Dr. Schmidt, der vorher im Verleihverband wirkte, Geschäftsführer. Er blieb in dieser Position, bis die Kopieranstalt *Hadeko* in Neuß die *IFU GmbH* im Jahre 1965 aufkaufte. Bis dahin hatte sich die *IFU* in der bundesdeutschen Filmwirtschaft als wichtiges Unternehmen mittlerer Größe behauptet [vgl. Roeber, S.103f., S. 344f.; Hauser, S. 487ff.]. Auch heute noch besteht die *IFU Remagen* als filmtechnischer Betrieb.

Zum Besitz der *IFU* gehörte in der unmittelbaren Nachkriegszeit die *UNITEK*, die Filmtheater und Produktionsfirmen technisch überwachte und technische Apparaturen beschaffte, sowie einige Filmtheater in verschiedenen rheinland-pfälzischen Städten unterhielt. Durch die *Wiesbadener Beschlüsse* von 1948 trat am 1. Oktober 1948 in der französischen Zone die *Monopolanordnung* in Kraft, die sogenannten Dekartellisierungsbestimmung der Alliierten. Unternehmer durften nicht mehr in verschiedenen Sparten tätig sein. Deshalb beschränkte sich die *IFU* fortan auf ihre bisherige Hauptfunktion, die Filmproduktion. In den sowjetischen und amerikanischen Besatzungszonen hatte es mit Babelsberg, Johannesthal und Geiseltal bereits vor 1945 bekannte Produktionsstätten gegeben. Die Franzosen mußten dagegen mit großem Aufwand Produktionsfirmen schaffen. Bereits 1947 wurde in Teningen bei Freiburg das erste Filmsynchronisationsstudio der *Filmunion AG* durch General Laffon eingeweiht. Leiter der Werkstätten war Dr. Berger, der durch seine Tätigkeit bei der *Tobis* und der Berliner *Paramount*-Filiale bekannt war [vgl. hierzu Quelle, 3 (1947) S. 130]. Daneben wurde bereits im Herbst 1948 ein nach modernsten Gesichtspunkten angelegtes weiteres Synchronisationsatelier auf Schloß Calmuth bei Remagen eingeweiht, das schnell auf Hochtouren arbeitete; im gleichen Jahr entstand bereits ein Kopierwerk. Probleme bereitete die Rohfilmbeschaffung. Vor dem Krieg lagen nicht nur die meisten Filmfirmen in Berlin und Umgebung, auch der größte Rohfilmproduzent, die *AGFA-Werke*, befand sich in Wolfen in der sowjetischen Zone. Um das Kopierwerk zu betreiben, mußten die Franzosen Rohfilmmaterial aus ihrem Heimatland importieren. Die reorganisierte *IFU* verlegte zunehmend das Schwergewicht ihrer Tätigkeit von Baden-Baden nach Remagen. Auf dem zunächst für 99 Jahre gepachteten Gelände, das 1950 käuflich erworben wurde, begann man noch 1948 mit dem Bau eines Filmproduktionsateliers. Colin-Reval, der die

Konzeption von Remagen als Filmoffizier angeregt hatte, machte sich keine Illusionen über deren Zweck:

*(...) die absonderlichsten Vermutungen wurden mit diesem Projekt schon verbunden. Ich bin zu sehr Realist und Fachmann, um nicht zu wissen, daß man in Remagen keinen Ersatz für Berlin schaffen kann. Kein Mensch denkt daran, mit dieser Anlage München übertrumpfen oder Konkurrenz machen zu wollen. Regen soll weder Babelsberg noch Geiselgasteig ersetzen oder in den Schatten rücken, sondern hier soll eine Produktionsstätte von zwei Tonfilmhallen entstehen, aus der vielleicht einmal jährlich 3 bis 5 Filme hervorgehen werden, die sich weniger die dekorative Massenszenerie und äußere Quantität als die innere Qualität zum Ziele setzen. Die nahe Lage zu den rheinischen Städten Bonn, Köln, Düsseldorf mit ihrem regen Theaterleben ermöglicht eine Verpflichtung der dortigen Bühnenkräfte für Filmzwecke. Die Rhein-Ufer-Bahn soll bis in unmittelbare Nähe dieser Produktionsstätte herangeführt werden, so daß die Verbindung mit den rheinischen Theaterstädten denkbar günstig wird. (...) [IFW 52 (1948) S. 561].*

Bei der Gründung hatten also keine hochfliegenden Pläne eine Rolle gespielt, sondern eher handfeste praktische und politische Gründe wie der französische Unterstaatssekretär für Informationswesen einräumte: Man weiß (...)

*ganz genau, welche wichtige Rolle das Kino bei der Neuerziehung des Volkes zu spielen hat, und aus diesem Grunde haben wir Wert darauf gelegt, in Deutschland die Mittel zu schaffen, die uns in die Lage versetzen werden, in Zukunft einen tief wirkenden Einfluß auf die Deutschen auszuüben [RHPF, 8 (23.10.1946) S.1].*

Einfluß auf die Kinogänger in Rheinland-Pfalz übten auch die Wochenschauen aus. Zunächst wurde eine in Frankreich aus dem Filmmaterial der französischen *Actualités Françaises* kompilierte besatzungseigene Filmwochenschau Baden-Baden vertrieben. Durch die Initiative von Marcel Colin-Reval entstand 1947 in Baden-Baden die privatwirtschaftlich organisierte Nachfolgeorganisation *Blick in die Welt*. Die Wochenschau wurde zunächst von der IFA, später unter dem Namen *Deutsche Filmwochenschau Blick in die Welt GmbH* vom Pallas-Filmverleih bzw. danach vom Costantin-Verleih vertrieben.

Ebenso wie die Wochenschau lief auch die deutsche Filmpresse zunächst auf regionaler Ebene an, entsprechend der Aufteilung in Besatzungszonen. Unter dem Einfluß von Marcel Colin-Reval, der von Beruf Filmfachjournalist war, entstand in Baden-Baden die *Neue Verlagsanstalt GmbH* mit Publikationen, die sich mit diesem Medium beschäftigen. Hier erschien 1946 die erste deutsche Filmfachzeitschrift nach dem Kriege, die *Neue Filmwoche*, sie wurde im Juni 1949 in *Illustrierte Filmwoche* umbenannt. Die *Neue Filmwoche* war vor allem eine Fachzeitschrift für die Filmwirtschaft, aber auch für interessierte Cinéasten. 1947 wurde die *Film-Revue* ins Leben gerufen. Ihr erster Chefredakteur war Dr. Kurt Wortig. Diese Zeitschrift richtete sich weniger an das

Fachpublikum, sondern an die durchschnittlichen Kinobesucher, die etwas über ihre Lieblingsstars wissen wollten. Nach Gründung der Bundesrepublik ging sie schließlich in einer Illustrierten auf. Das Fachblatt *Neue Filmwoche* weitete sich zunächst nach Zusammenschluß der drei westlichen Besatzungszonen auf das gesamte Westdeutschland aus. Während nach 1949 andere Fachblätter sich zum Fürsprecher einer Sparte entwickelten - das von den Amerikanern gegründete *Filmecho* (Wiesbaden) wurde zum Presseorgan des Hauptverbandes deutscher Filmtheater und *Der neue Film* (Hamburg) widmete sich den Verleihinteressen - ließ die durch die französische Filmwirtschaft beeinflusste Filmwoche keine verbandsorientierten Interessen erkennen. Mit der zunehmenden Filmkrise in den fünfziger und sechziger Jahren kam es etappenweise zur Fusion der drei Besatzungsgründungen unter dem Titel *Film-Echo/Filmwoche vereinigt mit Filmblätter* [Roeber, Handbuch S. 522, IFW 52 (1948) S. 561]. 1947, in der Blüte des Zeitschriftenwesens vor der Währungsreform, wurde in Baden-Baden die Zeitschrift *Die Quelle* gegründet. Hinter diesem Titel verbarg sich eine anspruchsvolle Zeitschrift für Theater, Musik und Film in der französischen Zone. Sie enthielt im einen Teil kurze Meldungen aus der Kulturszene der Besatzungszone, im anderen Teil waren größere Aufsätze namhafter Journalisten, Regisseure, Musiker etc. abgedruckt. Diese intellektuelle und analytische Auseinandersetzung mit drei Kunstformen fand 1948, nach der Währungsreform, keinen marktfähigen Leserkreis mehr und verschwand aus dem Zeitschriftenangebot.

Zur Filmpolitik der Besatzungsregierung in Baden-Baden gehörte auch die Errichtung und Entwicklung der Kinolandschaft in der französischen Zone. Hierbei mußte die *Section Cinéma* einen Mangel an gut ausgebildeten Filmvorführern beheben. Zur professionellen Schulung und zur Durchführung der Prüfungen wurde die Filmvorführschule Eich mit drei Nebenstellen und den Betriebsrechten an den Filmtheatern Eich und Moosheim (Süd-Württemberg). Diese Filmtheater waren keine gewerblichen Kinos, sondern dienten internen praktischen und theoretischen Schulungszwecken bei der Vorföhrausbildung. Daß das Filmfachinstitut seinen Hauptstützpunkt im kleinen rheinhessischen Ort Eich, etwa zwanzig Kilometer nördlich von Worms, hatte, war wohl eher ZUFALL. Der zuständige regionale Filmoffizier Landeau suchte den Ort aus. Die ländliche Gemeinde bot den Vorteil, daß sie zentral in der Nähe der Ballungszentren Ludwigshafen/Frankenthal und Mainz lag und von Zerstörung verschont worden war. Deshalb konnte der Betrieb schon

1947 in der ehemaligen Schule der Spargelgemeinde aufgenommen werden. Offiziell wurde die Bildungsstätte jedoch am 27. Mai des folgenden Jahres [vgl. hierzu AZ, 41 (25. Mai 1948) S. 3.] in Anwesenheit hoher französischer und deutscher Funktionäre eröffnet, ein Artikel der regionalen Wormser Allgemeinen Zeitung berichtet: (...)

*Alles deutet darauf hin: Eich erlebt seinen großen Tag, einen Schritt näher zur Berühmtheit .... Wieder macht der Mann von der Wochenschau eine seiner ungemein aufregenden Verrenkungen und nimmt Schußrichtung auf ein großes weißes Schild an der roten Sandsteinwand. „Höhere Technische Fachschule für das Filmwesen“ steht da gemalt. Und darunter „Centre technique du cinéma“. Eich ist mit einem Schlag berühmt geworden. Die einst schlichte Volksschule hat sich in eine modern eingerichtete Fachschule verwandelt. Ein geräumiger, sonniger Lehrsaal für das praktische Studium. Auf Tischen in zweckmäßig ausgestatteten Schränken und teilweise fest auf den Boden montiert ist alles nötige Lehrgerät vorhanden. Von der Leydener Flasche unseligen Gymnasial-Angedenkens und den Influenzmaschinen aller Spielarten über Tongeräte, Umspuler, Lautsprecheranlagen und Kino-Schalttafeln bis zum kompletten Filmvorführgerät verschiedenster deutscher und ausländischer Herkunft. Und dazwischen in weißen Arbeitskitteln Lehrer und Schüler.*

*Drüben in der mustergültig ausgestatteten Vorführerkabine des neuen Kinos erwerben sich die neu herangebildeten Vorführer die ersten Lorbeeren. Eine Freude, in solchen Räumen zu lernen! Ein alter, verkommener Saal hat sich nach den Plänen unserer Wormser Architekten Dipl.-Ing. Liselotte Blank und Heiner Saxer in ein Großstadtkino en miniature verzaubert: Warmtoniger Glaswollbelag an den Wänden erhöht die Akustik; aus störenden Deckenträgern sind indirekte Lichtbänder geworden. Unter 205 bequemen Klappsesseln steigt das Parkett langsam nach hinten an. Ein echtes Kinogong mit schmalzigen Vibraphontönen, dann öffnet sich der schwere, rote Samtvorhang vor der Leinwand. (...) In der kurzen offiziellen Eröffnungsfeier begrüßte M. Landeau, der verantwortliche Offizier und Organisator der Schule, die Ehrengäste: Vertreter der französischen Militärregierungen Baden-Baden, Koblenz, Mainz und Worms, Vertreter der französischen Pathé-Film-Gesellschaft sowie Vertreter der deutschen Landesregierung und ihrer kommunalen und städtischen Behörden. Er erwähnte den Mangel an fachlich vorgebildeten Kinovorführern und das große interzonale Interesse, das diese bis jetzt einzige deutsche Fachschule dieser Art (deren auch Frankreich bis heute keine besitzt) bereits gefunden habe. 170 Schüler der drei Westzonen sind bereits gemeldet. Die Meldungen aus der russischen Zone werden nach Klärung der Einreise ebenfalls bestätigt. Directeur d'information, General Hepp, Baden-Baden, (...) umriß im Hinblick auf die hohe Verantwortung des Filmvorführers die große moralische und technische Aufgabe des neugegründeten Instituts (...).*

Der zeitgenössische Bericht endet mit einer Mischung aus Witz, Stolz und

Lokalpatriotismus: (...)

*Soll ich von Brausen berichten und allem sonstigen sanitären Komfort? Oder den guten Privatquartieren der Schüler? Oder den Sorgen des Bürgermeisters der neuen Filmstadt Eich, bis dies alles vollendet war? Alles ist vorbildlich schön und gut geworden. Und kein graues Haar über der Stirn des örtlichen Filmoffiziers und seines Bürgermeisters ist umsonst gewesen [Flimmerwand und guter Ton, in: AZ, 43 (1. Juni 1948) S. 3. Der gesamte Artikel ist auch mit mangelhafter Quellenangabe abgedruckt in: Reuter-Matejka, Eich, S. 2471.].*

Bereits in den letzten Tagen des folgenden Jahres war es mit dem Traum von der neuen Filmstadt vorbei, wie es die Frankfurter Neue Presse (26.11.1949) meldete: *Die Filmfachschule Eich bei Worms wird Ende November aufgelöst. Das Lehrmaterial dieser*

*Schule, die seit 1947 Filmvorführer ausbildet, wird nach Remagen verlegt* [Frankfurter Neue Presse 26.11.1949]. Das Filminstitut in Eich wurde mitsamt den Nebenstellen aus Mitteln des in der Nachkriegszeit treuhänderisch verwalteten *UFI*-Konzerns finanziert. Gewinne warf der Verleih von Reprisen, von Filmen aus der NS-Zeit ab. In *UFI*-Besitz befanden sich ferner einige wenige ehemalige *UFA*-Paläste, darunter die beiden Ludwigshafener Großkinos Rheingold und Pfalzbau mit umstrittenen *UFI*-Pachtrechten und der *UFA-Palast* Koblenz [Roeber, S.102].

Zur *IFU*, dem von Marcel Colin-Reval gegründeten und zunächst unter maßgeblichem Einfluß der französischen Filmwirtschaft stehenden Konzern, gehörten anfänglich, durch Beteiligungen an der *Gloria-Filmtheater GmbH*, Mainz, und der *Pfälzischen Theaterbetriebs GmbH*, Ludwigshafen, verschiedene Filmtheater in Koblenz, Trier, Kehl, Mainz und Ludwigshafen. Durch die Wiesbadener Beschlüsse von 1948 trat am 1. Oktober 1948 in der französischen Zone die Monopolanordnung in Kraft, die sogenannte Dekartellisierungsbestimmung der Alliierten. Deshalb wurden die Filmtheater in *IFU*-Besitz durch Ausgründung und Zusammenfassung mit anderen Filmtheatern in die schon erwähnte *Merkur-Filmtheater GmbH* überführt. Diese Kinogesellschaft und der *Pallas-Filmverleih* wurden 1965 von der *Bertelsmann-Gruppe* übernommen. Die *Merkur-Filmtheatergesellschaft* war vom Filmoffizier Colin-Reval zusammen mit dem deutschen Staatsangehörigen Hans Ehrh, dem späteren Geschäftsführer und Gesellschafter der *Pallas Film GmbH*, gegründet worden.

### **III Lichtspieltheater zwischen Trümmern und Hochkonjunktur**

Kino wurde in der Nachkriegszeit schnell zu einem populären Zeitvertreib und zur Therapie für vom Krieg hinterlassene Wunden und Trümmer. In den westlichen Zonen verdreifachte sich die Zahl der Kinobesucher von 150 Millionen im Jahr der Kapitulation auf 467 Millionen im Gründungsjahr der Bundesrepublik.

Die Ende 1944 im Deutschen Reich vorhandenen 6484 Theater wurden durch Kriegseinwirkung drastisch reduziert. Bis Ende 1945 konnten nur 1150 Kinos im Gebiet der westlichen Besatzungszonen wiedereröffnet werden. Diese Zahl verdoppelte sich

dann 1946 auf 2125 und stieg bis zur Gründung der Bundesrepublik langsamer an [Kahlenberg, Film S. 467].

Die Lage in der französischen Zone schilderte der Filmoffizier Colin-Reval:

*Über 100 Filmtheater mußten [1945] neu oder zum Teil neu wieder aufgebaut werden. Auf Betreiben der Section Cinéma wurden die damals noch sehr knappen dazu benötigten Materialien freigegeben und über 20 Brocklin-MIP-Maschinen aus Frankreich nach Deutschland gebracht [IFW 52 (1948) S. 561].*

Bereits 1946, ein Jahr später, waren es in der französischen Zone schon 440 Kinos - mehr als das Vierfache als im Kapitulationsjahr.

**Tabelle 2 Die Entwicklung des Filmtheaterbestandes in den Westzonen 1945 und 1946 im Vergleich**

Zone	Einwohner 1945		Kinos 1945		Kinos 1946	
	Anzahl in Mio	%	Anzahl	%	Anzahl	%
Franz.	5,9	13,0	100	8,7	****440	20,7
Us.	17,2	38,0	*345	30,0	*****	
Brit.	.22,3	49,0	**705	61,3	*****	
Insges	45,4	100,0	***1150	100,0	***2125	100,0

[Quelle: Einwohnerzahl nach Klessmann, Staatsgründung S. 67; \*Hauser, Neuaufbau S. 365; \*\*errechneter Wert; \*\*\*Kahlenberg, Film S. 467; \*\*\*\*RHPF, 8 (1946) S. 1; \*\*\*\*\*keine Angaben].

Nachdem es in der französischen Zone 1945 eine relativ geringe Anzahl von Kinos gab, wurden 1946 stärkere Anstrengungen zum Aufbau von Filmtheatern unternommen, als in den beiden anderen Westzonen, sodaß bald eine größere Kinodichte bestand.

In der größten Stadt der französischen Zone, in Ludwigshafen, war das ehemalige UFA-Theater *Rheingold* als einziger Kinosaal erhalten geblieben. Noch 1945 begann wieder ein vorläufiger Betrieb. Als erstes ortsfestes Theater mit Vollprogramm eröffnete im Oktober 1945 der vormalige *UFA-Palast Pfalzbau*. Ende 1946 gab es in Ludwigshafen schon wieder vier Spielstätten, 1949 war die Zahl auf 10 Spielstätten angewachsen [vgl. auch Gleber, Ludwigshafen S. 3; Einwohnerbuch Ludwigshafen 1947/48 und 1949/50]. In Zweibrücken lief der erste Film erst im März 1946 über die Leinwand, bis zum Ende des Jahres entstanden drei notdürftig hergerichtete Filmtheater [Lauer, Zweibrücken S. 70 u. Statistik der Kinos im Anhang]. In Kaiserslautern gab es bereits seit Mai 1945 ein

unregelmäßiges Programm in den zwei Kinos *Union* und *Central*. Bereits im Oktober des Jahres kam ein drittes Kino hinzu, bis 1950 änderte sich die Zahl der Lichtspieltheater nicht mehr, dagegen wuchs das Filmangebot [Kratz, Kaiserslautern S. 27ff.]. Zwei Kinos gab es bereits 1947 in Speyer, drei Jahre später waren zwei weitere Spielstätten genehmigt [Hoffmann, Speyer S.17]. In den fünfziger Jahren nahm die Zahl der rheinland-pfälzischen Lichtspieltheater nochmals rasch zu. Ebenso, wie in der gesamten Bundesrepublik erfolgte in Rheinland-Pfalz bis 1959 ein enormes Anwachsen der Theaterbestandes (vgl. Tabelle 3) und des Sitzplatzaufkommens. Danach kam es bis in die 70 Jahre zu einem unaufhaltsamen *Kinosterben*.

**Tabelle 3 Die Entwicklung des Filmtheaterbestandes 1951-1961**

Jahr	Zahl der ortsfesten Filmtheater		Zahl der Sitzplätze in 100	
	Rheinland-Pfalz	Westdeutschland	Rheinland-Pfalz	Westdeutschland
1951	324	4547	109	1836
1952	339	4853	117	1974
1953	346	5117	121	2083
1954	346	5640	121	2320
1955	433	6239	155	2562
1956	445	6438	160	2658
1957	472	6577	170	2740
1958	517	6789	183	2814
1959	534	7085	187	2926
1960	528	6950	186	2878
1961	510	6666	180	2765

[Quelle: Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft (SPIO), Statistik, Wiesbaden].

In Neuwied gab es in den frühen Fünfzigern drei Lichtspieltheater. In Trier wurde außer den fünf im Jahre 1949 bestehenden Kinos nur ein weiteres bis 1955 eröffnet. In Speyer kam zu den vier Kinos (1948) ebenfalls bis 1956 ein weiteres hinzu. Der Theaterpark von Koblenz entwickelte sich dagegen von neun im Jahre 1950 auf dreizehn Kinos im Jahre 1954. Ebenfalls um vier auf sieben wuchs die Anzahl der Kinotheater in Kaiserslautern zwischen 1950 und 1955. Dem Publikum in der westpfälzischen Stadt standen nun 4600 Kinositze zur Verfügung [Kratz, Kaiserslautern S. 46]. In der Industriestadt Ludwigshafen kam es zu einem Anstieg des Theaterparks von zehn (1949) auf sechzehn (1956). Am größten war in den fünfziger Jahren die Zunahme der Lichtspielbetriebe in der Landeshauptstadt Mainz. Hatte sie noch im Gründungsjahr der Bundesrepublik nur 5

Kinosäle aufzuweisen, so waren es 1954 bereits einundzwanzig. Ende 1949 wurde hier *das größte Filmtheater der französischen Zone, der Gloria-Filmpalast (...) feierlich eröffnet* [IFW, 42 (1949) S. 559]. Nach Sitzplatzaufkommen lag Mainz 1955 in der Spitzengruppe der bundesdeutschen Großstädte an dritter Stelle hinter dem badischen Mannheim. Mannheims Schwesterstadt Ludwigshafen belegte mit 56 Sitzplätzen auf 1000 Einwohner den fünften Rang. Im Rhein-Neckar-Raum bahnte sich bereits ein ruinöser Wettbewerb an, da auch Frankenthal unter den mittleren deutschen Städten die zweitbeste Kinoversorgung vorweisen konnte. Außerdem gab es im Umland von Ludwigshafen ebenfalls eine extrem hohe Kinodichte [StA LU, ZR II, 2462, Filmtheaterstatistik]. 1955 waren die Ludwigshafener Kinos nur zu dreißig Prozent ausgelastet. Nach einer Empfehlung des rheinland-pfälzischen Ministeriums für Inneres und Wirtschaft sollte das Verhältnis der Sitzplätze zur Einwohnerzahl in Städten die Richtlinien von 1 : 25 nicht überschreiten, *da die Überschreitung (...) sehr leicht zu ungeordneten Zuständen führen kann, die im öffentlichen Interesse abzulehnen sind* [StA LU, ZR 1, 2462, Ministerialblatt vom 29. März 1950]. Trotz der relativ höheren Sitzplatzanzahl konnte sich Mannheim in diesem Raum wegen eines von den Filmverleihern garantierten Erstaufführungsrechts gegenüber Ludwigshafen behaupten. Deshalb war es bereits 1952 zu einem *Kinokrieg* gekommen, der ein Jahr später sogar die Gerichte beschäftigte: Die Stadt Ludwigshafen klagte wegen *Verstoßes gegen das Kartellgesetz*. Wie der Krieg ausging, war der Lokalpresse nicht zu entnehmen [vgl. RHPF, 146 (27. Juni 1953) S. 4]. Insgesamt erreichte die Sitzplatzkapazität der rheinland-pfälzischen Kinos, parallel zur bundesweiten Entwicklung, ihren Zenit im Jahre 1959. Die Besucherzahlen waren in Westdeutschland seit 1946 kontinuierlich angestiegen. Eine Ausnahme bildete das Jahr 1948, als die D-Mark eingeführt wurde und die Menschen zunächst wichtigere Konsumbedürfnisse befriedigten. Der durchschnittliche Eintrittspreis für eine Filmvorführung hatte vor dem Krieg 86 Pfennige betragen, er stieg bis 1947 auf über eine (Reichs-)Mark. In der unmittelbaren Nachkriegszeit ließen sich viele Kinobesitzer wegen der Geldentwertung und dem akuten Brennstoffmangel mit Holz und Briketts bezahlen. Nach der Währungsreform pendelte sich der Eintrittspreis wieder beim Vorkriegsniveau ein, nach einem regelmäßigen Anstieg kletterte er bereits 1953 wieder über eine Mark. Das führte dazu, daß sich auch die Bruttoeinnahmen der Filmtheater bis 1958 aufwärts entwickelten, zumal die Belastung durch die Vergnügungssteuer sank. Unter der Besatzungsherrschaft

lag die effektive Belastung bei 25 Prozent, Mitte der Fünfziger Jahre betrug sie nach jährlichen Rückgängen 16 Prozent [Angaben nach Roeber, Filmwirtschaft S. 333]. Die französische Militärregierung betrachtete die Vergnügungssteuer als willkommenes Instrument, um durch Steuererleichterung oder gänzliche Befreiung französischer Filme die eigenen kulturellen, geistigen und politischen Maßstäbe durchzusetzen. Seit 1951 war es Sache der Filmbewertungsstelle der Länder (FB W), Filme durch Prädikate steuerlich zu begünstigen.

Trotz der insgesamt wirtschaftlich positiven Entwicklung gab es auch kritische Stimmen: So merkte eine eifrige Kinogängerin in der Wormser Allgemeinen Zeitung [274 (25. November 1949) S. 5) an,

*(...) daß gerade die Vorstellungen während des Nachmittages sehr schlecht besucht sind. Manchmal habe ich die Besucher einer Vorstellung gezählt. Ergebnis: Zwanzig bis dreißig Personen. Wäre es unter diesen Umständen nicht angebracht und könnte hier das vielgerühmte soziale Empfinden nicht einmal zur Tat werden, wenn man beispielsweise Arbeitslosen und Unterstützungsempfängern für diese Vorstellungen eine Vergünstigung gewährte?*

Der Besitzer eines Kinos in Engers am Rhein forderte nicht nur aus uneigennütigen Motiven eine Eintrittspreisermäßigung für Jugendliche:

*Wenn ein Kind ab sechs Jahren einem Film beiwohnen darf, dann liegt es an uns, ihm nach und nach die Meinung in geschickter Form einzupflanzen: ‚Ich muß jede Woche einen Film gesehen haben‘. (...) Vom Verleiher und dem verantwortungsbewußten Theaterbesitzer muß gemeinsam ein entsprechender Ausweg gesucht werden, um nicht Gefahr zu laufen, uns von anderen Vergnügungen überrunden zu lassen [IFW 34 (1948) S. 308].*

Schon in den fünfziger Jahren versuchten die Kinobesitzer mit allen Mitteln Konkurrenz auszuschalten. Ein Theatereigner eines nördlichen Ludwigshafener Stadtteils versuchte mit besonderer Energie einen *Ortsfremden* aus Altleinigen fernzuhalten. Er mobilisierte den Schifferstadter *Wirtschaftsverband der pfälzischen Filmtheater*, die städtische Baupolizei und den Oberbürgermeister, der, nach einer von dem Neuling erkämpften Eröffnung, die sofortige Schließung des mißliebigen Konkurrenztheaters wegen verschiedener Sicherheitsmängel anordnete. Erst als der Technische *Überwachungsverein* Kaiserslautern keinerlei Beanstandungen mehr hatte, mußte die Schließungsanordnung widerrufen werden. Der Kampf hatte dem *frischgebackenen* Theaterbesitzer sehr zugesetzt, denn er starb kurz nach der Eröffnung. Seine Nachkommen verkauften an den erbitterten Konkurrenten, der unversehens ein Kino

besaß, dessen Rentabilität er zuvor vor den Behörden hartnäckig in Zweifel gezogen hatte [StA LU, ZR II, 2462, Betrieb von Lichtspieltheatern].

Wer bis 1949 in der Besatzungszeit vorhatte, ein Kino zu betreiben, hatte noch weitere Probleme zu bewältigen. Denn zunächst mußte man bei der zuständigen Militärregierung eine Entnazifizierung und eine Registrierung beantragen. Das galt auch für das geschäftsführende, kaufmännische und technische Personal, sowie für den Inhaber des Saales. Auch die Zulassung der Lichtspielbetriebe war Sache der Abteilungen der *Section Cinéma* in Neustadt und Bad Ems. Die Anträge mußten bei Landratsämtern oder Polizeidirektionen eingereicht werden. Voraussetzung für die Bearbeitung war die Vorlage der folgenden Unterlagen in doppelter Ausfertigung [Rundschreiben der Provinzialregierung Pfalz vom 10. Januar 1949]:

- Gutachtliche Stellungnahme des Bürgermeisters, Landrats bzw. der Polizeidirektion
- Gutachten des zuständigen Wirtschaftsverbandes der Filmtheater
- Befähigungsnachweis und Bescheinigung über die wirtschaftlichen Verhältnisse des Antragstellers durch die Industrie- und Handelskammer
- Bau- und Einrichtungsplan des Kinos
- Personalfragebogen und Säuberungsbescheid des zukünftigen Betreibers
- Pachtvertrag für den Saal
- Stellungnahme zu Bau und Einrichtung durch den Technischen Überwachungsverein
- Bescheinigung über Herkunft (Kaufvertrag o.ä.) der Vorführmaschinen

Die Zerstörung der Kinos ließ die zukünftigen Kinobetreiber nach geeigneten Räumlichkeiten Ausschau halten. Unzerstörte Säle waren jedoch in der Nachkriegszeit begehrte Objekte, was einen Ludwigshafener Hausbesitzer letztendlich dazu bewog,

*seinen Saal, an dessen Erhaltung als Versammlungsraum die Parteien, Vereine, Tanzinstitute u.a. interessiert sind, schon deswegen nicht für den Ausbau als Lichtspieltheater zur Verfügung stellen, weil sich die Interessenten von der Beschaffung der Baumaterialien zu Dacheindeckung und Saalinstandsetzung stark bemüht haben.*

Auch das Fehlen von Vorführmaschinen machte den Besitzern der Lichtspieltheater zu schaffen. Eine Ludwigshafenerin hatte 1944 *die erforderlichen Vorführapparate (...) nach der Zerstörung ihres Theaters nach Friedrichsfeld bei Mannheim ausgelagert (...)*. Zwar waren diese unzerstört geblieben, da Mannheim jedoch in der amerikanischen Zone lag, mußte die Besitzerin bei der Militärregierung einen Antrag zur *Heimholung der ausgelagerten Filmgeräte* stellen. Dafür brauchte die ehemalige Betreiberin wiederum eine Bestätigung, daß ihr Ludwigshafener Kino im Krieg zerstört worden war [Lichtspiele Friesenheim, 11. März 1946, StA LU ZR 1, 2462].

Trotz der knappen Materiallage mußten Sicherheitsauflagen und baupolizeiliche Notwendigkeiten eingehalten werden. Wenn Glühbirnen, Feuerlöschvorrichtungen oder feuerbeständige Türen fehlten, war die ganze Diplomatie des jungen Unternehmers gefragt und jede Hilfe des Amtsschimmels war erbeten:

*Als Behörde haben Sie bestimmt die Autorität und Verbindung, die fehlenden Gegenstände zu besorgen. Deshalb dürfen wir Sie vielleicht bitten, die Beleuchtungskörper für uns zu kaufen und sie uns in Rechnung zu stellen, wofür wir Ihnen dankbar wären [Überprüfung der Lichtspieltheater, 15. Dezember 1947, StA SP, VIII, C4, b].*

Betriebsfähige Kinos wurden zum Teil von der französischen Besatzungsverwaltung eingezogen und für die Truppenbetreuung der Streitkräfte verwendet. In Speyer wurden die Spannungen zwischen Bürgern und Besatzern nicht gerade reibungsloser durch Beschlagnahme:

*Die Hauptvorführzeit am Abend wurde Angehörigen der Besatzungsmacht und ihren Familien vorbehalten (...). Zu den Spätvorstellungen gegen zweiundzwanzig Uhr hätten die deutschen Kinofreunde in Warteschlangen am Kinoeingang den heimkehrenden Soldatenfamilien in der engen Himmels-gasse zum Alhambra-Kino „Spalier gestanden“ [Hoffmann, Speyer S. 9].*



„Capitol“ in Kaiserslautern. 1951

Bis 1949 waren die französischen Militärregierungen in Neustadt und Bad Ems zuständig für den Betrieb von Lichtspieltheatern. Im Jahre 1950 ging die Zuständigkeit auf deutsche Behörden über, die Regierungspräsidien wurden zur letzten Entscheidungsinstanz für Betriebsgenehmigungen. Außerdem trat, was die Anlage und Einrichtung von Kinos betraf, wieder Recht ein, das zur Zeit des Nationalsozialismus gegolten hatte. Entsprechend der Zusammensetzung von Rheinland-Pfalz aus verschiedenen Landesteilen trat in den zwischenzeitlich gebildeten Regierungsbezirken Koblenz, Montabaur und Trier die Polizeiverordnung *über die Anlage und Einrichtung von Lichtspieltheatern und über Sicherheitsvorschriften bei Lichtspielvorführungen* vom März 1937 in Kraft. In der ehemals bayerischen Pfalz galt die entsprechende bayerische Verordnung vom März 1938, in Rheinhessen die Polizeiverordnung vom Juni 1938. Grundsätzlich sollte es nur einem Fachmann gestattet sein, ein Lichtspieltheater zu führen. Besonderer Wert wurde dabei auf eine dreijährige Ausbildung im Lichtspielgewerbe und auf den Filmvorfüherschein gelegt [Ministerialblatt der Landesregierung vom 29. März 1950). Der Filmvorfüherschein war bis zur Einführung des

Sicherheitsfilmes eine von der Polizei geforderte Qualifikation für ein Gewerbe, in dem mit hochbrennbaren Materialien gearbeitet wurde. Zum Berufsbild des Vorführers gehörte außerdem der Umgang mit qualitativ schlechten und abgenutzten Filmkopien, deren Risse oft während der Vorstellung schnell ausgebessert werden mußten, sowie die zeitgemäße Ausstattung der Kinos mit wartungsintensiven Vorführgeräten. Die Ausbildung unterlag bis 1956 der Prüfungsordnung für Filmvorführer, die am 5. Juni 1940 vom Reichsministerium des Innern erlassen worden war. Der Lehrling hatte eine sechsmonatige Lehrzeit bei einem von den Behörden, das war vor 1949 die französische Militärregierung, genehmigten Filmvorführer in einem Filmtheater entsprechender Größe zu absolvieren. Diese Ausbildung konnte auch durch einen zehnwöchigen Intensivlehrgang ersetzt werden. Vor der Abschlußprüfung mußten sich die Absolventen beider Ausbildungswege einem sechswöchigen Filmvorführerlehrgang an einer staatlich anerkannten Schule unterziehen [vgl. IFW 36 (1955) S. 832]. In der französischen Zone, später in Rheinland-Pfalz, war dafür zunächst das Centre Technique du Cinéma in Eich, später die Filmvorführerschule in Remagen zuständig.

#### **IV Es war ja alles kaputt... - Erinnerungen einer Kinobesitzerin an die Aufbaujahre des Kinos nach 1945**

Die *steineklopfende Trümmerfrau*, die nach dem Kriege den maßgeblichen Anteil am materiellen Wiederaufbau geleistet hat, gehört zu den gängigen Klischees von der Nachkriegszeit. Vieles spricht jedoch dafür, daß dieses Bild auch reale Bezüge hat, denn es kam zu einer wirklichen Stärkung der Rolle der Frau in der Gesellschaft. Auf ihr lastete oftmals die Hauptverantwortung für die Familie. Der Anstieg der Frauenarbeit über die Ausnahmesituation unmittelbar nach dem Zusammenbruch hinaus, als Frauen Schwerstarbeit leisten mußten, zeigt, daß langfristig der von der sozialökonomischen Entwicklung bestimmte Trend zur Veränderung nicht aufgehalten worden ist. Andererseits waren Versuche eines veränderten Selbstverständnisses und Selbstbewußtseins der Frauen langfristig wenig erfolgreich. Sie gingen in der Adenauer-Ära bald unter in einer Strömung, die an dominante Traditionslinien anknüpfte und mit dem Appell an die eigentliche Aufgabe der Frau, *das Leben als Gattin und Mutter* [Kleßmann, Staatsgründung S. 58f.]. Vor diesem Hintergrund ist es keineswegs verwunderlich, daß

auch Frau *Theaterbesitzer* - vor dem Kriege eine Seltenheit - bei Theaterbesitzer-Versammlungen nach 1945 dominierte. Schon die Zeitgenossen erkannten die verschiedenen Ursachen:

*Viele Frauen führen heute die Betreiben für ihre gefallenen oder nicht heimgekehrten Männer. Der Krieg hat manche Theaterbesitzerstochter am Heiraten gehindert, so daß sie nach dem Tode des Vaters gezwungen war, den Betrieb allein weiterzuführen. Es gibt aber auch genug Fälle, in denen Ehefrauen während der ‚männerlosen‘ Kriegszeit so starken Anteil an dem Betrieb genommen haben, daß sie sich nach der Rückkehr ihres Gatten nicht wieder ins „Privatleben“ zurückzogen, sondern weiterhin aktiv mitarbeiteten. Daß Frauen in der Männerdomäne der Filmtheaterwirtschaft keine Probleme hatten, wurde auch damals schon anerkennend festgestellt: Die meisten Theaterbesitzerinnen sind vorsichtig, mißtrauisch und völlig illusionslos. In ihren geräumigen Handtaschen liegt neben der Puderdose das Dispositionsbuch, in dem Prozentsätze und Einnahmen fein säuberlich vermerkt sind [IFW 38 (1949) S. 494].*

Eine Frau *Theaterbesitzer* war auch Hedwig Doll, seit 1946 Besitzerin des Lichtspielhauses am Schillerplatz in Ludwigshafen-Oggersheim. Sie kam aus einem bürgerlichen und behüteten Elternhaus und besaß keine Kino- und Geschäftsführungspraxis. Ihr Ehemann, Mitinhaber eines im Krieg zerstörten Ludwigshafener Musikhauses, war noch nicht aus der Gefangenschaft zurück, als sie ihren Wunsch, ein Kino zu eröffnen, in die Tat umsetzte. Nachfolgend beschreibt sie die Anfänge des Lichtspielhauses nach dem Kriege - einem Unternehmen mit etwa 250 Sitzplätzen [Grundlage dieses Kapitels ist eine Zeitzeugenbefragung, die der Autor am 26. April 1994 mit Frau Doll durchführte]:

*Als 1945 alles in Schutt lag, gehörte ich - neben Frau Ida Mücklich in Friesenheim - zu den ersten Kinobetreibern in Ludwigshafen. Dann erst kam Herr Direktor Lutz von der UFA mit den Rheingold-Lichtspielen im Hemshof. Diese Kinos waren zunächst notdürftig instandgesetzte Säle, in denen keine regelmäßigen Programme abliefen. In Ludwigshafen war ja alles kaputt, außer dem Kinosaal des Rheingold. Mein Haus in Oggersheim wurde durch eine Bombe zerstört, die wohl eigentlich die Eisenbahnlinie Ludwigshafen-Mainz oder die BASF treffen sollte, da sonst in diesem Ludwigshafener Vorort nur einige Häuser am Schillerplatz zerstört wurden. Mein Mann war in Kriegsgefangenschaft. Unser Musikgeschäft in der Ludwigshafener Innenstadt war zerstört. Im Erdgeschoß meines Hauses in Oggersheim waren in der Vorkriegszeit Räume als Lichtspieltheater vermietet, da dachte ich, was die Mieter gekonnt haben, das kann ich auch und baute das Kino auf.*

### **Aller Anfang war schwer...**

*Als festes Programm kino haben wir erst im Juni 1946 eröffnet. Doch bis dahin war noch viel zu tun. Ich habe Steine getragen bis zum letzten Ziegel. Jeder Ziegel hat mich eine Mark gekostet. Im Vergleich dazu kostete der billigste Sitzplatz im Kino anfangs dreißig Pfennige. Der teuerste Platz - das war oben die Loge - kostete zwei Mark. Die Bestuhlung - das waren anfänglich einfache Küchenstühle aus Holz - habe ich aus einer Möbelfabrik im Hessischen organisiert. Nachdem ich über die nötigen Papiere der amerikanischen Besatzungsverwaltung verfügte,*

*schickte ich einen Fahrer mit dem Lastwagen los, um die Möbel abzuholen. Auf der Fahrt nach Oggersheim wurde der Laster jedoch bei Worms angehalten: Französisches Militär beschlagnahmte die Ladung am Übergang von der Amerikanischen Zone, angeblich wegen unzulänglicher Papiere. Ich habe von den Besatzungsbehörden nie wieder etwas über den Fall gehört, dabei hab' ich doch alles ordnungsgemäß angemeldet und die Möbel im voraus bezahlt. Aber es half alles nichts, ich mußte es ein zweites Mal riskieren und diesmal klappte es. Die wertvolle Fracht kam unversehrt hier am Schillerplatz an. Da hab ich zu meiner Mutter gesagt: „Wir müssen die Stühle so schnell wie möglich in den Keller schaffen, sonst kommt wieder einer von den Franzosen auf die Idee, sie uns wegzunehmen. 1947 kam mein Ehemann aus der Kriegsgefangenschaft zurück. Zuerst hatte er Schwierigkeiten, die Mechanismen der Nachkriegsgesellschaft bzw. der Besatzungsherrschaft zu begreifen. Schließlich übernahm er, als gelernter Kaufmann, das Kino. Nach einer praktischen Ausbildung in unserem Kino durch einen ausbildenden Filmvorführer, absolvierte er in der Filmvorführerschule der französischen Besatzungszone in Eich, nördlich von Worms einen sechswöchigen technischen und theoretischen Kurs. Dort legte er auch die Abschlußprüfung ab. Nun war es ihm gestattet, selbst Filme vorzuführen und Filmvorführer auszubilden.*

## **Der Kinobetrieb . . .**

*Der Filmvorführer war für die wichtigsten Aufgaben im Kino zuständig. Er ist morgens um 11 Uhr gekommen, beim Programmwechsel mußte er zweimal die Woche - jeweils am Dienstag und Freitag - den Film früh morgens am Bahnhof in Oggersheim abholen. Dann hat er die Filme umgespult, nachgeschaut, ob die Klebestellen stimmen. Das Filmmaterial ist früher oft gerissen und es hing von einem guten Filmvorführer ab, ob die Reparaturen sorgfältig ausgeführt waren. War dies nicht der Fall, so hatte dies Filmrisse und Aufführungsunterbrechungen zur Folge. Wichtig war es deshalb, die geliehenen Filme auf ihre Klebestellen zu untersuchen und sie gegebenenfalls neu zu reparieren.*

*Es gab täglich bis zu fünf Vorstellungen ab 13.30, 16.00, 18.00, 20.00, 22.30h [Kinder- und Jugendvorstellung jeweils Samstag und Sonntag 13.30 und 18.00; Hauptvorstellung täglich 16 und 20.00, sowie Spätvorstellung 22.30 (PG)]. Vor dem eigentlichen Spielfilm wurden Werbedias, dann Kulturfilme als Vorfilme oder die Wochenschau gezeigt. Insgesamt dauerte ein „Programm“ etwa zwei Stunden. In den Pausen führten wir Dias von einer Heidelberger Werbefirma vor. Jede Woche brachte uns ein Bötensjunge neue Reklamedias. Der Umgang mit alten Filmen wollte gelernt sein, begann doch das Filmmaterial allzu schnell zu brennen. Die Filme haben gebrannt wie nichts. Zwei glühende Kohlestäbe mußten so zusammengeführt werden, damit das Bild da war. Wehe das klappte nicht! Wenn es dunkel wurde im Zuschauerraum, haben die gepfiffen „aus sämtlichen Rohren“. Oder aber das Zusammenführen der Stäbe ist zu früh geschehen, dann fing der Film Feuer. Wegen Brandgefahr gab es besondere gesetzliche Vorschriften. Im Kino war deshalb absolutes Rauchverbot. Für Brandfälle gab es drei Notausgänge vom Kinosaal zur Gasse hinaus, einen Ausgang von der Loge zur Gasse, sowie zwei Ausgänge in den Hof und es gab den Eingang von vorne, vom Schillerplatz.*

*Ich weiß es noch, als irgendwann 1946/47 ein Film Feuer fing. Ich rannte in die Vorführkabine und rief: „Raus! raus!“ Dann haben wir die Rolle genommen und sie in den Hof geworfen, wo sie dann abbrannte. Beim Filmmaterial der Fünfziger Jahre ließ dann die Brandgefahr nach. Einmal ist dem Vorführer der Film aus der Spule gehüpft und es entstand ein Filmsalat im gesamten Vorführraum. Daraufhin habe ich den ganzen Abend den Film mit der Hand geführt, damit es wieder weiter ging. Im Kinosaal saßen ja immer über zweihundert Leute drinnen, die den Film sehen wollten. Für eine durchgängige Vorführung benötigte man eine Links- und eine Rechtsmaschine. Zwischen beiden agierte der Vorführer. Während die eine Maschine mit einem Akt - so hieß der Teil eines Films, der auf einer Spule Platz hatte - ablief, bereitete der Vorführer die zweite Maschine mit der folgenden Filmspule vor. Von Zeit zu Zeit mußte er auch die Kohlestifte nachziehen, damit das Bild nicht plötzlich zusammenbrach. War eine Spule*

abgelaufen, dann schaltete er einfach schnell auf die andere um, womit die nahtlose Überblendung von einem Akt zum anderen gewährleistet war. Ein Akt dauerte zwischen einer halben und einer dreiviertel Stunde.

Oft hatte der Filmvorführer erst nachts um ein oder zwei Uhr Feierabend. Von Montag auf Dienstag bzw. von Donnerstag auf Freitag, in der Nacht vor dem Programmwechsel, mußte er die Kopie noch nachts zur Bahn bringen, da der Film bereits am nächsten Tag in einem anderen Kino gezeigt wurde. Das war damals ein harter Job. Doch die haben damals im Verhältnis zu anderen gut verdient, in den frühen 50er Jahren zwischen 900 und 1000 DM im Monat. Das war viel Geld, heute ist das ja gar nichts mehr. Freitags war Zahltag, da hab ich jedesmal mindestens weit über 1000 DM gebraucht, um die fünf Mädchen und den Vorführer zu bezahlen, da habe ich aber noch gar nichts gehabt. Da gab's so gut wie keinen freien Tag im Jahr. Geschlossen waren die Kinos nur am Karfreitag und an Heilig Abend, ansonsten hatten die Vorführer nur wenige Tage Urlaub.

Auch das übrige Personal mußte so gut wie immer da sein. Die Platzanweiserinnen haben noch zwischen ein und zwei Uhr das Kino gereinigt und die Straße gefegt, sonst hätten sich die Nachbarn wieder beklagt. Das war alles sehr, sehr hart und ich mußte als letzte unten bleiben, um das Kino abzuschließen.

Und wenn der Saal überfüllt war, damals war ja der Ansturm viel größer, dann stand der ganze Vorraum voll und sie haben gebrüllt: „Die hott noch Kaade, die hot Kaade, warum gibt se se uns net.“ Ich weiß es noch genau, da bin ich zwei oder dreimal raus und habe gesagt: „Bitte schön! Karten habe ich noch genug, aber 's ist doch kein Platz mehr!“ Die sind im Vorraum stehen geblieben und es blieb uns nichts anderes übrig, als die Türen aufzumachen, damit sie in den Kinosaal konnten.

An der Kasse war ich lange Zeit selbst tätig, bis ich dann eine Kassiererin einstellte, weil es mir zuviel wurde. Ich habe nicht nur die Karten verkauft, da mußte jeder der kam, ein Stück Holz oder noch Brikett mitbringen, damit wir heizen konnten. Neben der Kasse stand ein Korb, dort habe ich mit der schmutzigen Hand das Brennmaterial gesammelt und mit der anderen Hand die Karten verkauft. Außerdem gab es noch Bonbons, die ich verkauft habe. Frau Riebsam von der Druckerei hat mich einmal angerufen und darauf hingewiesen: „Wenn Sie ein paar grüne Latten einsammeln, dann haben die wohl Ihre Besucher vorher im Vorbeigehen an meinem Gartenzaun abgerissen. Bitte geben Sie sie mir zurück.“ Also habe ich die grünen Zaunlatten extra gesammelt und Frau Riebsam konnte sie wieder für ihren Zaun verwenden. Das Spiel ging dann von vorn los.

Auch für die Reklame mußten wir in der unmittelbaren Nachkriegszeit selbst sorgen. In der örtlichen Presse veröffentlichten wir in Anzeigen den Programmwechsel. Für die Fassadenreklame hatten wir einen studierten Kunstmaler engagiert, die schlichten Kinoplakate der vierziger Jahre druckte die ortsansässige Druckerei Riebsam. In den fünfziger Jahren wurden auch die Filmplakate von den Verleihern besorgt. Auch die Wochenschauen wurden dann durch gesonderte Plakate angezeigt. Oft stand die Polizei neben der Kasse und hat aufgepaßt, daß ja keiner unter 18 Jahren hinein ging, die durften nur in die Jugendvorstellungen und die unter 10jährigen durften nur die Kindervorstellungen am Nachmittag besuchen. Manchmal gab es sogenannte geschlossene Vorstellungen für Erwachsene, bspw. gesundheitliche Aufklärungsfilme. Sie sollten über Hygiene, Körperpflege bzw. Geschlechtsleben im „prüdesten“ Sinne aufklären. Von wegen Verhüterli - sowas durfte damals nicht erwähnt werden. Das waren auf keinen Fall solche Sexfilme, wie es sie heutzutage täglich im Fernsehen gibt. Dennoch wurde dabei streng auf die Trennung nach Geschlechtern geachtet. Es gab besondere Vorstellungen für „Männlein und Weiblein“. Dem Kinobesitzer wurde, was das Personal betraf, strengste Auflagen gemacht. Platzanweiserinnen mußten bei einer Vorführung für Männer vor Filmbeginn den Kinosaal verlassen, es durfte nur ein Mann an der Tonregelung bleiben. Ebensolches galt für männliches Personal bei Vorführungen für Frauen. Können Sie sich vorstellen, was das für ein Aufwand war für das Personal. Im Grunde

*haben Männer und Frauen denselben Film gesehen, nur durften sie nicht gleichzeitig in einem Raum sein. Da weiß ich eine amüsante Geschichte. Eine mir gut bekannte Nonne vom Oggersheimer Kloster wollte einmal einen Blick auf diese geheimnisvollen Filme werfen. Ich habe es ihr erlaubt, vom Vorführraum aus zuzuschauen. Da hat sie zu mir gesagt: „Das ist ja gar nicht so interessant, wie ich geglaubt habe, das bekomme ich als Schwester im Krankenhaus jeden Tag umsonst zu sehen.“*

## **Die Besetzung . . .**

*Zur Besetzungszeit mußte das Kinoprogramm von den Behörden des „Gouvernement Militaire“ in Ludwigshafen genehmigt werden. Mit denen hatte ich schon am Anfang Probleme. Für die Eröffnung meines Lichtspielhauses im Juni 1946 hatte ich den deutschen Spielfilm „Wir bitten zum Tanz“ geplant. Das ist eine damals beliebt gewesene Komödie mit Paul Hörbiger und Hans Moser. Alle Werbepлакate waren schon gedruckt, als mich die Behörden dazu zwangen, zur Eröffnung die französische Produktion „Fallensteller“ zu zeigen. Der Film hat dem Publikum nicht gefallen, denn er war nicht deutsch synchronisiert, sondern in französischer Sprache mit deutschen Untertiteln.*

*Ich war auch verpflichtet, mindestens zwei Logenplätze für die französische Besetzung freizuhalten. Die wurden aber von niemandem beansprucht. Einmal kam ein Pfälzer „Krawallo“ und ich habe ihm die beiden Plätze überlassen. Kurz nach Vorstellungsbeginn kam so ein - früher sagte man halt – „Gschlumbes“, das war so ein Unteroffizier mit seiner „Dame“ - und beanspruchte die beiden Plätze. Er reklamierte die beiden Plätze für sich. Ich sagte, es täte mir leid, ich könne während einer Vorstellung keine zahlenden Gäste hinauswerfen, um seinen Anspruch zu wahren. Daraufhin zeigte er mich an. Ich mußte acht Tage lang von morgens sieben Uhr bis nachmittags im Amtsgericht Ludwigshafen bei den Franzosen in einer Gefängniszelle sitzen. Ich kann mich heute noch an den Blick durch die Gitterstäbe in den Hof hinunter erinnern. Ich wußte überhaupt nicht warum das alles. Nur weil ich für diesen eingebildeten ... und für sein „Hürli“ keinen Platz hatte. Irgendwann ist dann meinem Mann der Kragen geplatzt und er hat sich um meine Entlassung bemüht. Die französische Besatzungsmacht hat schließlich behauptet, meine Haft hinter Gittern sei ein Versehen gewesen. Heute kann sich das keiner mehr vorstellen, aber so war das in der Besetzungszeit.*

## **Die Technik . . .**

*1945 begann ich den provisorischen Spielbetrieb mit einer Maschine, die mir mein erster Filmvorführer besorgte. Das reichte aber nicht. Zur Eröffnung des regelmäßigen Programmkinos im Juni 1946 benötigte ich dringend eine zweite Maschine. Es gab nur eine einzige Vorführmaschine in der gesamten Besatzungszone und die stand in Emmendingen bei Freiburg. Es war ein Problem, die Maschine aus dem französischen Südbaden durch die amerikanische Zone nach Ludwigshafen zu bringen. Die französischen Besatzungsbehörden in Ludwigshafen und Neustadt stellten sich stur. Da ich in der Vorkriegszeit mit meinen Eltern oft in Baden-Baden war, beschloß ich, selbst zu den dort ansässigen obersten Besatzungsbehörden zu reisen. Nach mehrmaligen hartnäckigen Versuchen habe ich glücklicherweise einen „Brückenpaß“ über die Rheinbrücke bekommen. Inzwischen war ich den Besatzungsbehörden in Neustadt wohl bekannt. Überall hat es geheißen: „Die Dame mit dem großen Hut ist wieder da“. So konnte ich mit meinem Auto nach Baden-Baden aufbrechen. Kein Mensch glaubt mir das heute, aber es ist wahr. Nachdem ich zweimal vergeblich zum französischen Hauptquartier gepilgert bin, hat es beim dritten Anlauf geklappt. Die Franzosen sind ja sehr höflich, besonders dann, wenn es um eine junge Dame geht. Durch meine Hartnäckigkeit wurde ich zu General Koenig [Pierre Koenig, dem Chef der französischen Besatzungstruppen in Deutschland, (PG)] vorgelassen und habe ihm erklärt, was ich brauche. Koenig hat mir eine „Passage“ zugesichert. Ich habe das einzige*

*Linksgerät in Emmendingen kaufen können. Dort bekam ich dann einen „Deblockageschein“, um das Gerät über die amerikanische Zone nach Oggersheim zu bringen. So konnten wir unsere Vorführungen ohne Unterbrechungen machen und überblenden. Jeder, auch Herr Direktor der Ludwigshafener UFA-Theaterbetriebe, Lutz, fragte damals erstaunt: „Sagen Sie mal, wie kommen denn Sie zu dieser Maschine.“ Ich habe ihm geantwortet: „Ich bin einfach hingefahren und habe hartnäckig gewartet und gewartet.“ Alle anderen Kinos in Ludwigshafen hatten nur eine Maschine und mußten nach jedem Akt pausieren.*

## **Das Ende kam mit dem Fernsehen . . .**

*Kino war damals in der Nachkriegszeit eine personal- und kostenintensive Sache. Aber es gab ja damals kein Fernsehen, da hatte jeder, wenn überhaupt, ein Radio. Noch Ende der fünfziger Jahre hätten wir nie daran gedacht, unser Kino aufzugeben, wir hatten gerade das zweite Oggersheimer Kino in der Bahnhofstraße 11 - das Weiße Rössl - übernommen. Die Stadt war Eigentümerin des Hauses und verlangte eine kaum bezahlbare Miete. Wir planten deshalb das Kino in unser Haus in die Schillerstraße zu verlegen. Dazu kam es aber nicht. Denn in den sechziger Jahren gelangte das Fernsehen zum Durchbruch. Die Betreiberkosten - besonders für den Unterhalt und das Personal stiegen beträchtlich, die Besucherzahlen sanken dagegen kontinuierlich. Zuerst haben wir unser gemietetes Kino geschlossen. Dann bot uns Mitte der sechziger Jahre der „Konsum“ einen Mietvertrag an, der mehr einbrachte, als der gesamte Kinobetrieb. Das war für uns der Anlaß, auch unser Stammkino am Schillerplatz zu schließen. Das Kinosterben war vorprogrammiert. Zu Hause hatten es die Leute bequem, da hatten sie ihre Ruhe, konnten rauchen, essen, trinken und dabei fernsehen, sooft sie wollten.*

## **V Von besatzungspolitischen Beschränkungen zur Amerikanisierung im Kino? - Das Filmangebot nach Produktionsländern**

Die Angebotspalette der Kinos in der französischen Zone unterlag, was die Herstellerländer von Spielfilmen betrifft, besonders vor der Bildung der Trizone (1948) besatzungspolitischen Beschränkungen und unterschied sich deshalb von den anderen Besatzungsgebieten. Um dieser Problematik gerecht zu werden, wurden in diesem Kapitel bisher unveröffentlichte lokale Untersuchungen des südwestdeutschen Raumes [Berninger, Mannheim, 1989; Gleber, Ludwigshafen, 1989; Hoffmann, Speyer, 1989; Kratz, Kaiserslautern, 1989] verwendet, die das Kinoangebot mit besonderer Tiefenschärfe rekonstruiert haben. In die Betrachtung wurde die badische Großstadt Mannheim mit einbezogen. Sie gehörte in der Nachkriegszeit zur amerikanischen Zone und bot somit ein kontrastreiches Substrat zur jenseits des Rheines liegenden Großstadt Ludwigshafen und zu den Städten Speyer und Kaiserslautern, die allesamt in der französischen Zone lagen. Es wäre wünschenswert gewesen, in die Betrachtung auch andere Städte in Rheinland-Pfalz mit einzubeziehen. Da die genannten Arbeiten jedoch ausgedehnte Archiv- und

Presserecherchen als Grundlage benötigten, war es nicht möglich, Koblenz, Trier oder Mainz zu berücksichtigen. Signifikante Abweichungen von den Ergebnissen der pfälzischen Städte sind jedoch nicht zu erwarten, da die Programmgestaltung der Kinos zwischen 1945 und 1950 in ihren Grundzügen stärker von besatzungspolitischen Einflüssen, als von regionalen Gegebenheiten beeinflusst worden ist.

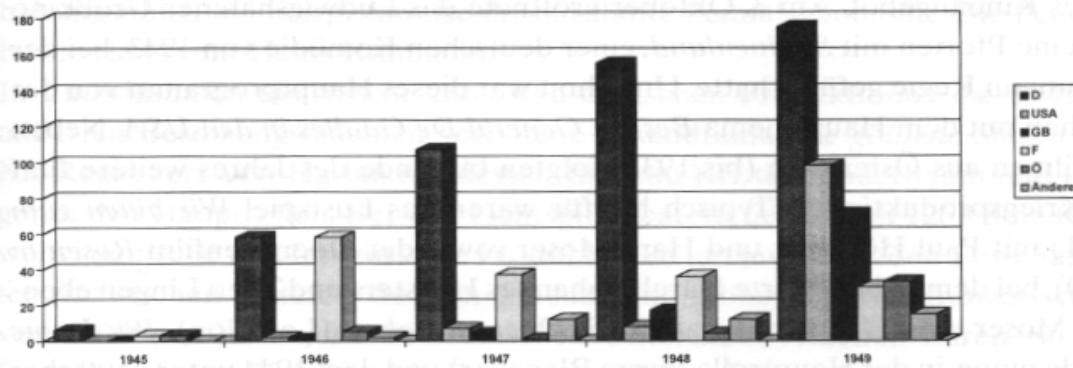
Im Jahr der Kapitulation 1945 gab es sowohl in Mannheim als auch in Ludwigshafen ein mageres Kinoangebot. Am 3. Oktober eröffnete das Ludwigshafener Großkino Pfalzbau seine Pforten mit *Sophienlund*, einer deutschen Komödie von 1943, bei der Heinz Rühmann Regie geführt hatte. Umrahmt war dieses Hauptprogramm von der Wochenschau mit dem Hauptthema *Besuch General De Gaulles in den USA*. Neben drei Spielfilmen aus Österreich (bis 1938) folgten bis Ende des Jahres weitere fünf deutsche Kriegsproduktionen. Typisch hierfür waren das Lustspiel *Wir bitten zum Tanz* (1941) mit Paul Hörbiger und Hans Moser sowie der Operettenfilm *Rosen in Tirol* (1940), bei dem neben Marte Harell, Johannes Heesters und Theo Lingen ebenfalls Hans Moser eine Hauptrolle hatte. Mit *Oberst Chabert* (Le colon), *Pik Dame* (La dame de pique, in der Hauptrolle Pierre Blanchar) und dem 1944 unter deutscher Besatzung hergestellten Streifen *Der Nachtigallenkäfig* (La cage aux rossignols) gelangten erstmals drei französische Filme in die Ludwigshafener Kinos.

In der Schwesterstadt Mannheim eröffnete am 12. Oktober das Palastkino mit dem amerikanischen Spielfilm *Abbé Lincoln in Illinois* (1940). Hier folgten weitere 17 amerikanische Produktionen.

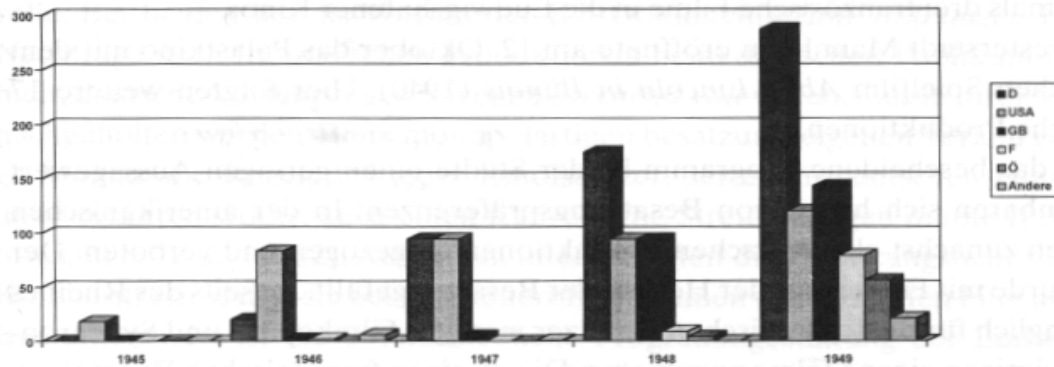
Wenn auch das bescheidene Programm beider Städte einen geringen Aussagewert hat, so offenbaren sich hier schon Besatzungspräferenzen: In der amerikanischen Zone wurden zunächst alle deutschen Produktionen eingezogen und verboten. Der Spielplan wurde mit Filmen aus der Heimat der Besatzer gefüllt. Jenseits des Rheines war es anfänglich für die französischen Besatzer mangels Filmkopier- und Synchronstudios schwieriger, eigene Filme anzubieten. Die wenigen französischen Exemplare, die es gab, waren behelfsmäßig mit deutschen Untertiteln versehen. Man setzte deshalb zu Beginn vor allem auf Reprisen. Hierbei handelte es sich um deutsche Filme aus der *NS-Zeit*, meist unverfängliche Lustspiele, die schon in der Kriegszeit viele Anhänger gefunden hatten und deshalb auch zur *Stunde Null* den erwünschten Erfolg garantierten. Zur

Aufführung gelangten auch sogenannte *Überläufer*. Das waren Filme, die noch 1944/45 kurz vor der Kapitulation geplant und konzipiert worden waren und in der Nachkriegszeit nach einigen Zensur- und Schnittauflagen der Besatzer uraufgeführt wurden [vgl. Bauer, Spielfilm Almanach S. 584, Kahlenberg, Film S.466]. Bei jeder Vorstellung wurde vor Beginn des Spielfilms eine deutsche Fassung einer in Frankreich zusammengestellten Wochenschau gezeigt, die im wesentlichen Frankreich-Werbung betrieb. Die Reprisen und *Überläufer* dienten also in der unmittelbaren Nachkriegszeit als Publikumsmagnet, der unterschwellig durch das Beiprogramm die erwünschte erzieherische Komponente bekam. Sowohl in Ludwigshafen, als auch in Mannheim kam es 1946 zu einer starken Angebotsausweitung: In Mannheim wurden 113 Filme in neun Lichtspieltheatern gezeigt. Allmählich gaben die Amerikaner deutsche Spielfilme nach eingehender Prüfung auf nationalsozialistisches Gedankengut frei. So ist es zu erklären, daß neben 83 amerikanischen und zwei britischen auch zwanzig deutsche Produktionen gezeigt wurden. Letztere waren, außer dem von deutschen Konzentrationslager handelnden Dokumentarstreifen *Die Todesmühlen* (1945) von Hans H. Burger, ausnahmslos leichte Unterhaltungsfilme, wie beispielsweise die berühmte Pennälerkomödie *Die Feuerzangenbowle* (1944) mit Heinz Rühmann.

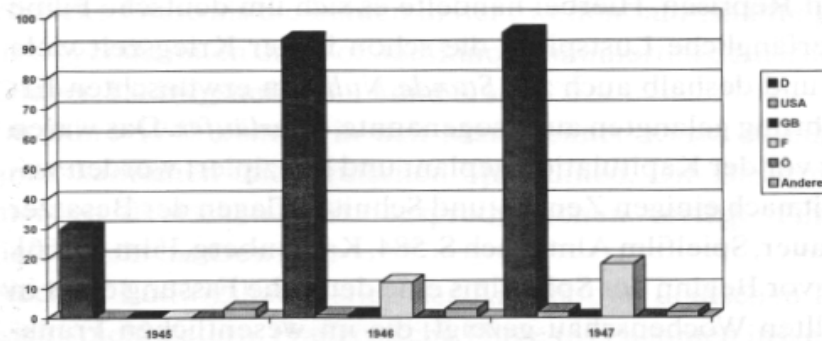
Spielfilmangebot in Ludwigshafen 1945–46 [Quelle: Gleber . . ., Ludwigshafen]



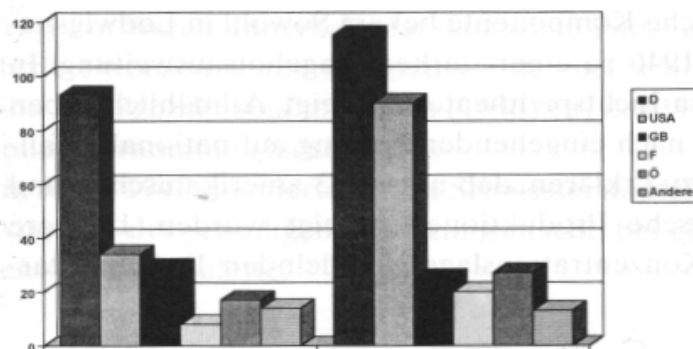
Spielfilmangebot in Mannheim 1945–49 [Quelle: Berninger . . ., Mannheim]



Spielfilmangebot in Kaiserslautern 1945–47 [Quelle: Kratz, Kaiserslautern]



Spielfilmangebot in Speyer 1949/50 [Quelle: Hoffmann, Speyer]



In Ludwigshafen überrascht unter den deutschen Produktionen das 1949 von den alliierten Besatzungsmächten verbotene Sittendrama *Die goldene Stadt* (1942) des NS-Regisseurs Veit Harlan mit dessen Ehefrau Kristina Söderbaum und Paul Klinger in den Hauptrollen. Bei vier Lichtspieltheatern ließen sich 126 Filme feststellen, wobei deutsche und französische Produktionen mit jeweils 58 den Löwenanteil stellten. Inzwischen hatte die Section Cinéma eine größere Menge französischer Filme vervielfältigen lassen, die mit deutschen Untertiteln versehen waren. So liefen im Ludwigshafener Pfalzbau mit *Eine einzige Liebe* (*Un seul amour*) und *Der Oberst des Kaisers* (*Pontcarral*) hintereinander zwei Filme mit Pierre Blanchar in der Hauptrolle. Bei beiden lief als Vorfilm der KZ-Dokumentarfilm *Todeslager*. Da sich die Nachfrage nach französischen Produktionen beim deutschen Publikum in Grenzen hielt, deutsche Vorführungen dagegen *brechend voll* waren, mußte ihrer Verbreitung nachgeholfen werden. Beim monopolartigen besatzungseigenen Verleih galt für einige Monate die Regel, daß jeder Kinobesitzer, der einen deutschen Film ausleihen und vorführen wollte, auch einen französische Streifen zeigen mußte [Lauer, Zweibrücken S. 72 und S. 82]. Außerdem intervenierten die Besatzungsbehörden bei den Kinobesitzern, damit sie bei der Neueröffnung einen französischen Film aufführten. Bemerkenswert ist die unterschiedliche Programmgestaltung der Ludwigshafener Kinos. Die beiden unter dem direkten Einfluß der französischen Besatzung stehenden *UFA*-Theater in der Ludwigshafener Innenstadt zeigten 1946 deutlich mehr französische Filme als die beiden in der zweiten Jahreshälfte gegründeten Vorstadtkinos in Oggersheim. In den Vorstadtkinos dominierten deutsche Kriegsproduktionen [vgl. Gleber, Ludwigshafen S.14 und S.16].

Im Jahre 1947 kam es in den Mannheimer Kinos zu einem Gleichstand zwischen amerikanischen und deutschen Spielfilmen. Die Besatzer hatten die Freigabe der meisten deutschen Vorkriegsproduktionen verfügt. Filme aus anderen Ländern fielen nicht ins Gewicht.

Auch in Ludwigshafen stieg das Angebot an deutschen Produktionen (107) in den Lichtspieltheatern. Französische Filme (37) nahmen insgesamt an Bedeutung ab, obwohl mit dem Melodram *Im Fieber der Liebe* (*Fièvre*, 1941) und dem spannenden Kriminalfilm *Der Mörder wohnt Nr. 21* (*L'assassin habite au 21*) bekannte Streifen im Angebot waren.

Innerhalb der deutschen Filme etablierten sich 25, die vor 1938 produziert worden waren. Gespielt wurde auch schon die erste (ost-)deutsche Produktion *Die Mörder sind unter uns* (1946), bei der Hildegard Knef die weibliche Hauptrolle übernommen hatte.

Im Jahre 1948 stagnierte in den Schwesterstädten Mannheim und Ludwigshafen das Angebot der jeweiligen Besatzungsmacht, bei gleichzeitiger Steigerung der gesamten Angebotspalette.

In der Mannheimer Kinoszene kam es zu einem signifikanten Anstieg deutscher (174) und britischer Produktionen (94), bei gleichzeitiger Stagnation des amerikanischen Angebots (94). Auch in Ludwigshafen steigerte sich die Aufführung deutscher Produktionen um 50% (155). Es entwickelte sich mit 17 Filmen erstmals ein bemerkenswertes britisches Filmangebot, wogegen der französische Anteil stagnierte (36). 1949 war für Mannheim und Ludwigshafen das Jahr der Verdoppelung des Filmangebotes (Ludwigshafen 1948: 232/ 1949: 422; Mannheim 375/706). In beiden Städten hatte das mit der stärksten Eröffnungswelle von Kinotheatern seit 1946 zu tun.

Diese Angebotsausweitung hatte eine Angleichung des Angebotsmusters der beiden Schwesterstädte zur Folge. In Mannheim/Ludwigshafen führten deutsche Produktionen (287/175), das sind nicht mehr nur Kriegsproduktionen, sondern zunehmend auch Filme, die vor 1938 und nach 1945 produziert worden sind. Produktionen aus der Mitte der Dreißiger trainierten vor allem die Lachmuskeln, wie zum Beispiel *Alles weg'n dem Hund* (1935) mit Weiß Ferdl oder *Mädchenräuber* (1936) mit Pat und Patachon oder waren beschwingte Musikfilme, wie *Der Kaiserwalzer* (1932) mit Paul Hörbiger in der Hauptrolle. In Ludwigshafen stellten 68 Nachkriegsfilme die größte Gruppe unter den deutschen Produktionen dar. Es waren vor allem sogenannte *Zeitfilme*, die die NS-Zeit (*Morituri*, 1948), die Nachkriegszeit (wie der 1948 gedrehte Kriminalfilm *Blockierte Signale*) oder beides (*Zwischen gestern und morgen*, 1947) thematisierten, aber auch leichte Unterhaltungstreifen, wie der Zirkusfilm *Tromba* (1949) und die Verwechslungskomödie *Zwölf Herzen für Charly* (1949) mit Heli Finkenzeller. Interessant verlief die Entwicklung ausländischer Filme. Im französischen Ludwigshafen erhöhte sich die Zahl amerikanischer Filme (98) und nahm den zweiten Platz ein, wobei es bezeichnend ist, daß auch der Spitzenreiter in den Ludwigshafener Kinos, *Das Lied von Bernadette* (1943), aus amerikanischer Produktion stammt. Mannheimer Kinos spielten 120 amerikanische Filme,

das ist nur ein dritter Platz im gesamten Angebot. In Mannheim (143), aber auch in Ludwigshafen (71) gewannen verstärkt britische Produktionen, wie der Kassenschlager *Die Madonna der sieben Monde* (1944) in der Gunst des Publikums. Französische Filme stiegen im Mannheimer Angebot enorm an und lagen an vierter Stelle (79), im Ludwigshafener Angebot waren dagegen weniger französische Produktionen (30) als im Vorjahr vertreten. Dort fielen sie hinter österreichische Spielfilme (33) an die fünfte Stelle zurück.

Insgesamt war das Spielfilmangebot sehr viel bunter als in den Vorjahren. Das relativ gesehen geringere Gewicht französischer Filme in Ludwigshafen und die prozentual schwächere Akzentuierung amerikanischer Filme in Mannheim stellt eine interessante Entwicklung dar. Es liegt die Vermutung nahe, daß die Politik der Besatzer zwischen 1945 und 1947, die jeweiligen Heimatproduktionen künstlich zu fördern, zu einer Übersättigung der Zuschauer geführt hat. Sicherlich haben zwei Daten des Jahres 1948 die Palette des Kinoprogramms in Ludwigshafen und Mannheim geprägt: Die Währungsreform im Juni und der Beginn des freien trizonalen Filmaustauschs im Oktober 1948. Die Währungsreform beeinflusste das Verhalten der Kinogänger, da sie nun mit dem *wertvollen* Geld sparsamer umgingen und sich beim Kinobesuch stärker als bisher von ihrem Interesse leiten ließen. Das konnte nicht ohne Wirkung auf die Angebotspalette bleiben. Der trizonale Filmaustausch bedeutete zudem das Ende der Abgrenzungspolitik der Franzosen gegenüber der britisch-amerikanischen Bizone. Die Kinobesitzer konnten nun britische und amerikanische Filme verstärkt auch in der französischen Zone ausleihen und sie ihrem Publikum anbieten. Ebenso wurden französische Filme vermehrt auch in den Kinos der beiden anderen Zonen gezeigt. Das Interesse der Besucher an einem breiten internationalen Filmangebot war da, nach einer langen Phase der Beschränkungen durch Nationalsozialismus und danach durch französische Besatzungsbehörden.

Trotz der Internationalisierung des deutschen Filmangebotes seit 1949 war immer noch eine Dominanz deutscher Filme in Ludwigshafen und Mannheim festzustellen, mit zunehmender Tendenz zum deutschen Nachkriegsfilm. Dabei läßt sich, ebenso wie 1946-48 auch, ein Unterschied zwischen innenstädtischen Bereichen und Peripherien feststellen: In den Vorort-Kinos wurden deutsche Produktionen, davon besonders

Reprisen, stärker favorisiert als in der City. In den Innenstadtkinos wurden dagegen immer höhere Angebotsquoten für ausländische Filme erreicht als an der Peripherie [vgl. dazu die Einzelauswertungen der Jahre 1946-49, in: Gleber, Ludwigshafen S.17ff.].

Vergleicht man die Entwicklung des Filmangebots in Ludwigshafen mit der in Kaiserslautern (1945-1947), so fällt auf, daß in Kaiserslautern wesentlich mehr deutsche Reprisen angeboten wurden und dafür weniger französische Filme (1945: 30 Reprisen/keine französischen Filme; 1946: 93/12; 1947: 95/18). Die Stärke deutscher Reprisen im Kapitulationsjahr und die grundsätzliche Bipolarität zwischen deutschen und französischen Filmen im Filmangebot in den Jahren 1946/47 ist jedoch auch in Kaiserslautern sichtbar.

Auch die Buntheit des Spielfilmmarktes in Speyer (1949/50) steht in keinem grundsätzlichen Gegensatz zur Situation in Ludwigshafen. Es läßt sich, nach Produktionsländern geordnet, die gleiche Rangfolge wie in Ludwigshafen feststellen.

Bei den Untersuchungen zu Ludwigshafen, Speyer und Kaiserslautern lassen sich trotz gewisser Abweichungen drei Phasen des Filmangebotes in der französischen Zone beobachten:

- Die Dominanz deutscher Reprisen mangels filmischer Alternativen zu Beginn der Besatzungszeit.
- Die Bipolarität zwischen deutschen Filmen und französischen Produktionen 1946/47 in der Angebotspalette.
- Die Diversifikation des Angebotes durch das Auftreten britischer und amerikanischer Produkte nach dem Fall der Zonengrenzen für den Filmverleih im Jahre 1948. Es bahnt sich die Entwicklung der fünfziger Jahre an, wo das Spielfilmangebot mehrheitlich durch deutsche und amerikanische Produkte bestimmt wird.

Wie zu Beginn bereits angedeutet, hätte man diese drei Phasen wohl mit geringen Abweichungen auch in anderen Städten in der französischen Zone bzw. in Rheinland-Pfalz feststellen können. Der Vergleich zwischen Ludwigshafen und Mannheim stellt klar: Außer der räumlichen Einbindung, der Sozialstruktur u.a. bestimmt vor allem die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Besatzungszone das Spielfilmangebot

verschiedener Städte zwischen 1945 und 1950. Mit Sicherheit lassen sich die drei herausgefilterten Phasen auch in Mainz oder Trier, in Koblenz oder Neuwied beobachten.

Der am Beispiel von Ludwigshafen nachgezeichnete Angebotsunterschied zwischen Zentrum und Vororten zugunsten deutscher Produktionen läßt auch Schlüsse auf den ländlichen Raum zu. Man kann davon ausgehen, daß Untersuchungen im überwiegend ländlichen und kleinstädtischen Bereich von Rheinland-Pfalz eine noch eindeutigere Dominanz deutscher Filme ergeben hätte als bei den hier vorliegenden Untersuchungen des städtischen Raumes [vgl. hierzu auch Loiperdinger, Amerikanisierung S. 54].

Die Normalisierung des Filmangebotes 1949/50 führte zu einem Ende der Sonderstellung des Filmangebotes in der französischen Zone. In den fünfziger Jahren gab es insgesamt in Rheinland-Pfalz keine signifikanten Abweichungen zur allgemeinen Entwicklung in Deutschland, so daß beim Filmangebot getrost der Bundestrend skizziert werden kann. Es kam insgesamt zu einem starken Anstieg amerikanischer Produktionen, was sich bereits in Spielfilmangebot von Speyer im Jahre 1950 widerspiegelt. In Deutschland verbreitete sich das Schlagwort von der *Amerikanisierung* des deutschen Kinos. Verbunden damit wurde vor einem amerikanischen Kulturimperialismus gewarnt. Unterzieht man jedoch die Entwicklung in Deutschland in den fünfziger Jahren einer kritischen Prüfung, so kann man eher von einer Bipolarität der Angebotsstruktur sprechen. Deutsche und amerikanische Produktionen beherrschten gleichermaßen den Markt. Zwar dominierten die Amerikaner mit einem Angebot, das zeitweise doppelt so hoch war, wie das deutsche, den Filmverleih in der Bundesrepublik, dafür waren einheimische Filme beliebter und standen bedeutend länger auf dem Spielplan. Ein in den Filmbüchern [52/53 (1960), abgedruckt in Loiperdinger, Amerikanisierung S. 55] veröffentlichtes Untersuchungsergebnis stellte nur für die Jahre 1950/51 einen höheren Spielplananteil amerikanischer Filme fest. Ansonsten waren deutsche Produktionen führend. Der Blick auf die Entwicklung im Jahre 1950 in Speyer zeigt, daß auch in dieser Phase die Anzahl deutscher Filme keineswegs zurückging, sondern sogar leicht anstieg. Das insgesamt steigende Angebotsvolumen führte jedoch zu einer stärkeren Akzentuierung der US-Filme, deren Anzahl drastisch zunahm [Hoffmann, Speyer S. 24].

Es ist zu vermuten, daß die Anzahl deutscher Produktionen auf den Spielplänen rheinland-pfälzischer Kinos eher stärker war als im Bundesdurchschnitt, da Rheinland-

Pfalz vor allem ländliche Räume aufweist und dort, wie schon weiter oben angeführt, die Tendenz zum deutschen Film stärker war als in Großstädten [Loiperdinger, Amerikanisierung S. 54]. Davon ausgehend konnte man also von einer Amerikanisierung in Rheinland-Pfalz weniger sprechen, als im übrigen Bundesgebiet. Unklar ist jedoch der Einfluß der Stationierung alliierter Streitkräfte und deren Kinovorlieben auf die Struktur der rheinland-pfälzischen Angebotspalette: Das Programm des Kaiserlauterer *Central*-Kinos weist für das Jahr 1955 mehr als die Hälfte amerikanische Produktionen auf. Selbst französische Filme wurden öfter gespielt als deutsche Spielfilme [Kratz, Kaiserslautern S. 88]. Diese Entwicklung stellt bundes- und landesweit wohl eine Ausnahme dar im geschäftlich erfolgreichsten Jahr für den deutschen Film. Das Bild der Überschwemmung des deutschen Marktes mit amerikanischen Produktionen und somit der Begriff Amerikanisierung muß für die Epoche zwischen 1950 und 1955 stark relativiert werden, denn:

*Entscheidend (...) ist die tatsächliche Nutzung des Kinoangebotes durch die Zuschauer selbst. Erst in den sechziger Jahren hat die Stunde Hollywoods geschlagen, aber - wohlgemerkt im Fernsehen [Loiperdinger, Amerikanisierung S. 53 und S. 60].*

## **VI Von der UFA-Komödie zum Heimatpathos? – Das Angebot in den Kinos nach Filmerscheinungsformen**

*Spielfilme sind den meisten Historikern - nicht nur in der Bundesrepublik - als historische Quelle suspekt [Wilharm, Lizenzfilme S.187]. Dabei reflektieren Filme dominierende Bewußtseinslagen (...) der Gesellschaft und der Zeit, in der und für die sie gemacht wurden [ebenda S.188].* Da sich dieser Beitrag vor allem mit dem Spielfilmangebot und nicht mit der Produktion von Filmen beschäftigt, stellt sich hier eine andere Frage: Wie sah die inhaltliche und künstlerische Palette des Filmangebotes in der Nachkriegszeit von 1945 bis 1955 aus? Welche verschiedenen Filmerscheinungsformen (Genres) setzten sich in diesen Jahren durch? Wie waren die Filme gestaltet, die die Zeitgenossen in viel größerer Zahl als heute in die Kinos strömen ließen? Diese Fragen geben nicht zuletzt Antworten auf die Mentalitäten, auf die Ängste und Sehnsüchte der Menschen in der Trümmerzeit und in der frühen Bundesrepublik. In der Besatzungszeit muß die Aussagekraft naturgemäß wegen der Angebotsregulierung durch die französische Section

Cinéma eingeschränkt werden. Neben den deutschen Produktionen wurden für die unmittelbare Nachkriegszeit französische und für die Epoche der frühen Bundesrepublik amerikanische Produktionen herangezogen. Als Instrumentarium zur Differenzierung des Spielplans wurden als *Schubladen* sogenannte Filmerscheinungsformen oder Genres herangezogen, in die die gezeigten Filme *gepackt* wurden: Es wurde die Einteilung in folgende acht Genreklassen gewählt:

- Filmkomödien und Lustspiele
- Musikfilme
- Heimatfilme (seit 1950)
- Melodramen und Schicksalsfilme
- Abenteuerfilme
- Western-Filme
- Kriminalfilme
- Dokumentarfilme

Bisher wurde nachgewiesen, daß deutsche Reprisen aus der Zeit vor der Kapitulation und Überläufer die größte Gruppe auf dem Spielplan der Kinos in der Zeit von 1945 bis 1950 bildeten.

Die Abwesenheit von NS-Propaganda war eine niedrige Hürde der französischen Besatzer bei der Bewertung der Filme aus der NS-Zeit. Denn eindeutige Propaganda-Filme, wie *Hitlerjunge Quex* (1933), *Jud Süß* (1940) und der aufgrund des nahenden Zusammenbruchs nicht mehr verbreitete Durchhaltefilm *Kolberg* (1945), stellten eine verschwindende Minderheit unter der riesigen Auswahl an NS-Filmen dar. Die letztendlich vom Reichspropagandaministerium vertretene Strategie der subtilen Beeinflussung hatte auf die technisch bewährte und weltberühmte *UFA*-Qualität gesetzt und das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer ausgenutzt. Das Publikum sollte kinofreudig erhalten werden, politische Einflußnahme wurde im Rahmenprogramm, etwa durch regelmäßig gezeigte Wochenschauen geübt. Gleichzeitig beinhalteten die Filme systemstabilisierende, allgemein akzeptierte, konservativ-autoritär getönte Normen und Werte, zu deren Kanon es gehörte, *Politik* erst gar nicht zu thematisieren und trotzdem unterschwellige Einflußnahme zu bewirken. Ein *harmloses* Lustspiel, wie *Quax, der Bruchpilot* (1943), mit Stars, wie beispielsweise Heinz Rühmann, hatte in der Kriegszeit die Funktion, der Bevölkerung ein Ausbrechen aus dem Bombenalltag zu ermöglichen. Damit wurde das Durchhaltevermögen und der Widerstandswille der Deutschen merklich

gesteigert. Die gleichen Gründe führten diese Filme in der Nachkriegszeit zum Erfolg: Die Menschen der Trümmerzeit vergaßen den grauen, deprimierenden und von Not geprägten Alltag, wenn sie die Stars der *guten, alten UFA-Zeit* wiedersahen. Für die Besatzer hatte dies keineswegs unerwünschte Folgen: *Harmlose* Komödien rissen nun die zahlreich in die Kinovorstellungen strömenden Deutschen aus der Lethargie und förderten ihren Aufbauwillen. Im Beiprogramm wiesen regelmäßig gezeigte Wochenschauen und gelegentlich auf dem Programm stehende Dokumentarstreifen auf die Verantwortung der Deutschen für die nationalsozialistische Gewaltherrschaft hin: *Der wohl deprimierendste in der Zweibrücker Kinogeschichte ist der KZ-Film „Die Lager des Grauens“* [Lauer, Zweibrücken S. 83]. Der Film wurde im Juni 1946 gezeigt. Bereits ab April des gleichen Jahres lief in Ludwigshafen der Dokumentarfilm *Todeslager* als Beiprogramm [Unveröffentlichter Kino-Spielplan 1946 von Ludwigshafen, zusammengestellt von Karl-Friedrich Michel]. Ein Zweibrücker Kino zeigt aktuell zum Geschehen am 25.10.1946 den Vorfilm *Nürnberger Prozeß* [Lauer, Zweibrücken S. 83]. Auf Betreiben der Direction de l'information wurde in der gesamten französischen Zone der Propagandafilm *Un an après* gezeigt. In Frankreich rief die Produktion unter dem Titel *Les Français en Allemagne* positive Reaktionen hervor, während er bei den Deutschen umstritten war, sie reagierten teilweise mit Ablehnung. Der Film führte den Besiegten die moralischen und materiellen Folgen ihrer totalen Niederlage vor. Zur schonungslosen Bilanz waren die Deutschen 1947 noch nicht in der Lage, sie konnten den Film deshalb kaum akzeptieren [vgl. auch Ruge-Schatz, Grundprobleme S.108].

Obwohl die französischen Besatzer erst 1946 mit der *Aufarbeitung der Vergangenheit* mittels des Mediums Kino begannen, taten sie dies umso nachhaltiger, als sich in der amerikanischen und britischen Zone bereits 1946/47 der Wille zu Umerziehung und Entnazifizierung durch den Film erschöpft hatte. 1948 und 1949 spielte der deutsche Nachkriegsfilm zunehmend eine wichtige Rolle und er begann im Laufe der fünfziger Jahre die Reprisen und Überläufer zu ersetzen. Die im neuen deutschen Spielfilm mitwirkenden Schauspieler und die verantwortlichen Regisseure hatten jedoch ihre *Grundausbildung* und ihre wichtigsten Erfolge in den zwölf Jahren des *Tausendjährigen Reiches* erfahren. Besonders Namen wie Wolfgang Liebeneiner, Robert A. Stemmle, Arthur Maria Rabenalt und Josef von Baky drückten diese personelle Kontinuität aus [vgl. Kochenrath, Kontinuität S. 286ff.]. Dennoch war die Kontinuität zunächst eingeschränkt,

gab es doch Lizenzierung und Zensur durch die alliierten Besatzer. In der französischen Zone genügte, wie in allen westlichen Zonen, die Abwesenheit von NS-Propaganda, der Film galt als Ware zur Unterhaltung. In allen Besatzungszonen wurde dagegen streng darauf geachtet, daß nichts verbreitet wurde, was die alliierten Besatzer kritisierte. Der Nachkriegsfilm wurde vor allem durch den Mangel an technischen Voraussetzungen, wie Rohfilm, Studios und Kamerawagen geprägt, es mußte improvisiert werden. So entstand aus der Not etwas Neues, das aber in filmischer Kontinuität zum Alten stand: der Trümmerfilm. Fast alle zwischen 1946 und 1950 gedrehten Filme zeichneten sich durch Zeitnähe aus, indem sie entweder den Nationalsozialismus oder die Gegenwart der Nachkriegszeit behandelten. Das Trümmergenre forschte jedoch nicht tiefgreifend nach den Ursachen und den Tätern des Nationalsozialismus. Die Story des ersten deutschen Films *Die Mörder sind unter uns* (1946) von Wolfgang Staudte stellte sich noch am ehesten der Vergangenheit. Die DEFA-Produktion (*Deutsche Film AG*, (Ost-)Berlin) kam erst ein halbes Jahr nach der Premiere in Berlin in die Kinos der französischen Zone. In Ludwigshafen wurde er im Mai 1947 gezeigt, das war jedoch immer noch zwei Monate früher als die Aufführung in den beiden anderen westlichen Besatzungszonen. Der Film entlarvt einen Nachkriegsfabrikbesitzer als Massenmörder, läßt aber offen, ob und wie er bestraft werden soll.

*Auch bei Staudte haben sich die Täter und die Mitläufer in Opfer verwandelt, in Menschen, die leiden (...). Wenn man den Bildern statt der Story glaubt, dann ist Deutschland im Jahre 1946 kein Fall für Handelnde oder für den Staatsanwalt. Nur der Psychiater könnte vielleicht helfen (...) [Seidl, Lüge S. 74].*

Die nachfolgenden Trümmerfilme gehen noch weniger offen mit der deutschen Vergangenheit um, als Staudte. Die Täter werden verdunkelt, entpersonifiziert, der Wirklichkeit entrückt, als das Böse schlechthin dargestellt. Die Streifen der unmittelbaren Nachkriegszeit sind somit nur eingeschränkt kritisch. Sie beschränken sich meist auf die Bewältigung des privaten Schicksals Einzelner, wie *In jenen Tagen* (1947), der erste Film von Helmut Käutner, beweist. Er bestärkte die Sicht vieler Deutscher von der Ohnmacht des Einzelnen gegenüber dem Nationalsozialismus [vgl. Wilharm, Lizenzfilme S. 193ff.]. Diese verklärte Erinnerung an die NS-Zeit reichte aber doch, um vor allem nach der Währungsreform zunehmendes Desinteresse und Ablehnung des Trümmergenres zu bewirken. Dabei verzichtete der Trümmerfilm auf allzu realistisches Zeigen von Ruinen,

Not, Gewalt und Schlachtszenen. Die Realität in ihrem ganzen Ausmaß zu zeigen, das war den Deutschen noch nicht zuzumuten:

*„Bloß nicht wieder Ruinen“ stöhnte das Publikum schon beim zweiten Nachkriegsfilm, denn es will Illusionen, es will die Wahrheit und die Folgen einer Entwicklung nicht länger sehen, als es dazu gezwungen ist [IFW 22 (1949) S. 250].*

Viele deutsche Cineasten flüchteten sich deshalb lieber zu den Überläufern oder sie begeisterten sich an einem neu aufkommenden Trivialfilmgenre. Der Heimatfilm *Schwarzwaldmädel* (1950) mit Sonja Ziemann und Rudolf Prack, dem Traumpaar der *Fuffziger*, brach 1950 alle Zuschauerrekorde und zeigte damit den deutschen Filmemachern den Weg zum Erfolg. Der Trümmerfilm, den man insgesamt gesehen künstlerische und inhaltliche Wagnisse nicht völlig absprechen kann, war nicht mehr gefragt. [Zum Film in der Trümmerzeit vgl. Pleyer, Nachkriegsfilm S. 51ff.; Kahlenberg, Film S. 467ff.; Glaser, Kulturgeschichte S. 119ff; Kreimeier, Westdeutscher Film S. 290ff.; Seidl, Lüge S. 71fE; Wilharm, Lizenzfilme S. 193ff]. Zum deutschen Filmangebot in den Theatern der französischen Zone gab ein *versierter Kinobesucher* den folgenden *treffenden Vers* [IFW 1 (1949) S. 3] zum besten:

*Er kann nur prahlen oder wimmern,*

*Er lebt in Schlössern und in Trümmern,*

*Doch nie in deinen oder meinen Zimmern*

*Er sollte sich ums Leben kümmern!*

In der französischen Zone spielten für kurze Zeit - vor allem in den ersten zwei Jahren - neben den deutschen Reprisen und Überläufern auch Produktionen aus Frankreich eine wichtige Rolle. Unter den Produktionen der Besatzer dominierten ebenfalls solche aus der Kriegszeit. Frankreich war 1940-1944 teils besetzt und stand teils unter der Herrschaft des autoritären Vichy-Regimes. Während der Okkupationszeit sorgten die Zensur-Instanzen der deutschen Militärverwaltung und der Regierung Marschall Pétains dafür, daß der französische Film sich von politisch verfänglichen Themen fernhielt. Dem *dekadenten* Vorkriegsfilm, zu welchem man die Werke des kritischen poetischen Realismus, namentlich von Marcel Carné rechnete, suchten die neuen Machthaber andere *Werte* entgegenzusetzen. Anders als im für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit stehenden republikanischen Frankreich galten nun die Werte Arbeit, Familie und Vaterland. Carnés

Kollegen Jean Renoir, Julien Duvivier und Jacques Feyder waren deshalb in die USA emigriert. Daher war in dieser Phase Evasion - erzwungene Flucht aus der Realität - die Devise des französischen Films. Neben einigen wenigen Propagandafilmen widmeten sich die meisten dem neuen Stil ästhetizistischer Wirklichkeitsferne, wo es einige Regisseure dennoch zu bedeutenden Leistungen brachten.

Im Gegensatz zu den deutschen Reprisen bestach das Angebot an französischen Kriegsproduktionen nicht nur durch technische Qualität, sondern vor allem durch die anspruchsvollere Themenauswahl. Die *Franzosen dichten Filme* beschrieb es in der Nachkriegszeit der Filmexperte Johannes Eckardt (in: IFW 11 (1949) 5.1681:

*(...) Der französische Film hat (...) die Tradition seiner Romanciers fortgesetzt. Daher haben auch die Dichter Frankreichs im Film eine neue künstlerische Möglichkeit erschaut, ihre Erlebnisse zu gestalten, und haben sich um den Film ernstlich bemüht, sei es daß sie Drehbücher schrieben, sei es, daß sie sich selbst an der Regie mit betätigten. Ich erinnere nur an André Gide, (Jean) Giraudoux, (Paul) Claudel, (Jean) Anouilh, (Jean) Cocteau, (Jean-Paul) Sartre. Der französische Film hat aus dieser Verbindung mit den führenden Dichtern des französischen Volkes seit je sich bestrebt, ernste Probleme des menschlichen Lebens aufzugreifen.*

Stars des französischen Films waren u.a. Jean Marais, Jean-Louis Barrault, Jean Gabin, Pierre Blanchar, Tino Rossi, Danielle Darrieux, Vivienne Romance, Andrée Clement, Michèle Morgan, Marie Mauban, Blanchette Brunoy, aber auch schon die junge Simone Signoret. Die Qualität des französischen Films war in Deutschland unbestritten. Im Jahre 1948 wurde Carnés *Die Kinder des Olymp* (Les enfants du paradis, 1943-1945) in einer Umfrage bei den westdeutschen Kinotheaterbesitzern zum künstlerisch besten Film gekürt.

*Die Menschen dieses Films sind Komödianten, die mitten in der bunten Pariser Lebewelt um 1850 stehen. Der stille schwärmerische Pantomimenspieler Baptiste und der draufgängerisch-pathetische Sprechschauspieler Frédéric entflammen für die gleiche Schöne. Aus diesem eifersüchtig entbrannten Widerstreit der Herzen entwickelt sich eine buntbewegte Handlung, in der sich gleichnishaft die Tragikomödie des Lebens spiegelt. Die schönsten Hoffnungen der Liebenden bleiben unerfüllt, weil die Menschen zu kompliziert, zu eigenwillig sind [IFW 42 (1948) S. 402]. Die Kinder des Olymp, zu dem Jacques Prévert das Drehbuch schrieb, leitete eine neue Nachkriegsepoche des französischen Films ein, die von Regisseuren verschiedener Richtungen, wie Robert Bresson, Jacques Tati und Alain Resnais geprägt wurde. Der Film wurde seit 1943 unter schwierigsten Bedingungen von Besatzung und Krieg in Studios in Nizza und Paris gedreht und im März 1945 in der befreiten Hauptstadt aufgeführt.*

Die Auswahl französischer Filme in den Nachkriegskinos von Rheinland-Pfalz hatte ihre Schwerpunkte in den Sujets Krimi, Melodram und Abenteuerfilm [vgl. das Angebot der IFA, in: IFW, 42 (1948) S. 402ff. und die lokalen Untersuchungen zum Spielfilmangebot in

Ludwigshafen und Speyer, bes. Hoffmann, Speyer S. 31 und S. 36]. Gerade die Debütanten der Kriegsjahre widmeten sich dem Genre des subtilen Kriminalfilms. In Deutschland wurde besonders Robert Bresson bekannt mit *Die Damen vom Bois du Boulogne* (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945), einem psychologischen Drama, das Bresson von allen Äußerlichkeiten, aber auch von allen sozialen Elementen abstrahierte. Henri-Georges Clouzot debütierte 1942 mit dem geschickt gemachten Kriminalfilm *Der Mörder wohnt Nr. 21* (L'assasin habite au 21). Bei Clouzot stellte die Überprüfungscommission nach der Befreiung Frankreichs Kollaboration mit den Deutschen fest, da er in seinem gesellschaftskritischen Film *Der Rabe* (Le corbeau, 1943) die Franzosen zu negativ dargestellt habe. Er bekam für zwei Jahre Berufsverbot, jedoch gelangte schließlich sein Erstlingswerk in der französischen Zone zur Aufführung.

Schicksalsfilme waren in den Kriegsjahren in Frankreich sehr erfolgreich und damit *die sicherste Kapitalanlage für die Produzenten* [Toeplitz, Film S. 1399]. Dieses Genre schaffte es, Leute zu Tränen zu rühren, um sie schließlich durch ein *Happy End* zu trösten. Was in der Kriegszeit in Frankreich erfolgreich gelang - die durch Krieg und Gewalt verwundeten Seelen zu trösten - wurde auch in der Nachkriegszeit für Deutsche zur gern genutzten Therapie. So verwundert es nicht, daß die rheinland-pfälzischen Kinos in der Nachkriegszeit viele solcher *Tränendrüsenproduktionen* anbieten konnten. Mehrfach lief in Ludwigshafen *Der blaue Schleier* (Le voile bleu, 1942). Er liefert die rührende Story eines Kindermädchens, das sich bei der Erziehung fremder Sprößlinge verzehrt. Als sie im Alter einsam und krank wird, erfährt sie von den ehemaligen Zöglingen Unterstützung, Dankbarkeit und Liebe. Melodramatisch geht es auch bei *Im Fieber der Liebe* (Fièvre, 1941), der ebenfalls sehr einträglichen Produktion von Jean Delannoy zu:

*Ein leidenschaftlicher Künstler, Tenor von Beruf, verfällt dem magischen Zauber einer fremden Frau und findet nach tragischer Erkenntnis seines Irrtums endlich in die Ordnung seiner Welt zurück [IFW, 42 (1948) S. 404].*

Delannoy war als Regisseur u. a. für den Schicksalsfilm *Der ewige Bann* (L'Eternel retour, 1943) und später für die Krimireihe Kommissar Maigret verantwortlich. Obgleich bereits in den dreißiger Jahren mit kommerziellen Filmen hervorgetreten, war er neben Jean Cocteau prägend für den französischen Film in der Kriegsphase.

Das Lob, das deutsche Kulturkritiker dem französischen Film zollten, der in den rheinland-pfälzischen Nachkriegskinos gespielt wurde, scheint durchaus ehrlich gemeint, wenn man auch die Kontrolle der Tagespresse durch die französischen Besatzungsbehörden mit einbeziehen muß. So zeigte sich der Kulturkritiker der Ludwigshafener Tageszeitung *Die Rheinpfalz*, Dr. Fritz Staudinger als uneingeschränkter Freund der französischen Filmkultur. Seiner Meinung war die Ankündigung des französischen Streifens *Oberst Chabert* (Le colon) als Großfilm (nach dem Roman von Balzac)

*(...) sowohl was die Handlung, als auch die künstlerische Gestaltung betrifft, vollauf gerechtfertigt. Wer unbeeindruckt von nationalem Übereifer die Entwicklung der französischen Kunst und somit auch der Künstler verfolgt hat, dem ist es bekannt, daß Frankreich über bedeutende Schauspieler verfügt [RHPF, 28.11.1945, S. 6]. Auch Der erste Ball - ebenfalls aus Frankreich - war für ihn eine (...) wunderbare Produktion (...). Sehen wir von der Tatsache ab, daß für viele Theaterbesucher der französische Text unverständlich war, so entschädigte und entzückte dafür eine Handlung, die vor allem das Verdienst eines tüchtigen Spielleiters und auch sehr braver Darsteller war. Auch der Mann an der Kamera darf ein besonderes Verdienst für seine prächtigen Aufnahmen für sich beanspruchen. Da die Handlung des Filmes an und für sich nicht gerade alltäglich ist, dürfte es sich schon einmal lohnen, in das Kino in den Pfalzbau zu gehen [RHPF, 8.12.1945, S. 4]. Auch der Film Die verlorene Frau war seiner Meinung eine hervorragende Leistung, zumal der Zeitpunkt der Aufführung in den Ludwigshafener Kinos (1946) gut gewählt sei: Die tiefgreifende Geschichte dreier Menschen bestimmt den Inhalt und wird mit großer Realistik dargestellt. Die Handlung entbehrt nicht einer gewissen Aktualität und wirkt dadurch um so mehr [RHPF, 29.6.1946, S. 5].*

Auch wenn niemand ernsthaft den Qualitätsstandard der in der Besatzungszeit angebotenen französischen Filme in Frage stellen oder einzelne kommerzielle Erfolge leugnen kann - noch 1948 belegten die beiden französischen Streifen *Der Graf von Monte Christo* (Teil 1 u.11,1942) und *Carmen* (1943) Platz eins und zwei der *Film-Hitparade* der französischen Zone – so wurden die Produktionen unserer westlichen Nachbarn nur zögerlich von den deutschen Kinogängern akzeptiert. Viele Deutsche sahen lieber die in der Weimarer Republik und der NS-Zeit produzierten *UFA*-Streifen. Der hohe Anteil französischer Filme im Jahre 1946 - in Ludwigshafen waren es fünfzig Prozent - ist vor allem auf die rigiden Regeln der *IFA* zurückzuführen, die - wie schon erwähnt - die Kinobesitzer gezwungen haben, neben einem deutschen Film mindestens einen französischen Film zu zeigen. Das bereitete wiederum Probleme, weil es Anfang 1946 noch keine Filmbearbeitungsateliers und -synchronisationsstudios gab und deshalb alle französischen Streifen in Originalsprache, meist ohne deutsche Untertitel gezeigt wurden. Deshalb waren Aufführungen von Filmen aus Frankreich meist nur spärlich besucht oder es kam zu *merkwürdigen* Reaktionen der Zuschauer, so daß der Filmkritiker der

Rheinpfalz in den Jahren 1945 und 1946 mehrfach über das mangelnde Sensorium der Kinobesucher klagte:

*Ein erschütterndes Frauenschicksal bildet (...) den Inhalt des französischen Filmes im Film-Theater im Pfalzbau. Man ist ergriffen von der spielerischen Gestaltung dieses Dramas und es ist nur erstaunlich, mit welcher komischer Haltung ein Teil des Publikums das tragische Ende dieses Filmes aufnahm. Etwas Pietät darf und muß man trotz aller Nüchternheit der Zeit doch schon verlangen [Besprechung zu Liebesschloß (Lunegard), in: RHPF, 23.2.1946, S. 5].*

In der Besprechung des Films *Die Satansboten*, (Les visiteurs du soir, 1942) von Marcel Carné meinte der Rheinpfalz-Kritiker:

*Den nur auf Lachen eingestellten Besuchern der Kinovorstellung möchten wir doch empfehlen, einen Zirkus oder ein Lachkabaret zu besuchen, da ihr Geld dort besser angelegt ist und sie andererseits nicht die anderen Zuschauer belästigen und stören [RHPF, 12.1.1946, S. 5].*

Doch nicht nur Sprachprobleme, sondern auch die Schatten der Vergangenheit hinderten viele Deutsche daran, die Begegnung mit der französischen Filmkunst zu genießen. Auf der Wormser Filmwoche im Juni 1948 der Reißer *Das Boot der Verdammten* (Les maudits, 1947) vorgestellt. Er schildert die Flucht einer Gruppe von Nazi-Offizieren und Kollaborateuren in einem U-Boot, die einen französischen Arzt in ihrer Gewalt haben. Dem Redakteur der Allgemeinen Zeitung gefiel die Vorstellung überhaupt nicht:

*Gehen wir zu dem (...) Sinn und Zweck dieser Filmwoche über, nämlich Bande der Verständigung und der Freundschaft mit unseren französischen Nachbarn zu knüpfen. Unter diesem Aspekt schien (...) der Film (...) in einem solchen Programm ungeeignet. Das kam auch entschieden zur Sprache (...) zeigt doch (...) „Les maudits“ besonders in den letzten Phasen eine Tendenz, die situationsmäßig - wie erwähnt, ging es bei dieser Festwoche um die deutsch-französische Verständigung - nicht angebracht schien (...) [AZ, 46 (11. Juni 1948) S. 5].*

Französischer Film und deutsche Zuschauer, das war also keineswegs Liebe auf den ersten Blick, sondern reservierte Annäherung. Das Interesse am französischen Film begann zudem nach der Währungsreform (1948) zu stagnieren, als die große Zeit der Hollywoodproduktionen kam und die Boomzeit des deutschen Nachkriegsfilms begann.

Anders in der Trümmerphase der unmittelbaren Nachkriegszeit standen im Deutschland der fünfziger Jahre wieder ausreichend Geldmittel, Filmstudios und Filmmaterialien zur Verfügung, mit der der deutsche Film wieder an die überzeugende technische Qualität der UFA-Zeit der dreißiger Jahre anknüpfen konnte. Nicht völlig grundlos galt der Film der Fünfziger als *der Film der Adenauer-Ära und des CDU-Staates* [Kreimeier, Westdeutscher Film S. 285]. Der restaurative Charakter dieses Zeitabschnitts trat im Film besonders stark zutage. Neue, kritische Strömungen waren bis in die sechziger Jahre gering, anders als

bei Theater, Literatur (Gruppe 47), bildender Kunst und Musik. Das schnelle Wachstum der deutschen Filmindustrie war nur mit massiver finanzieller Unterstützung des Staates möglich geworden. Es war vor allem die Kontinuität von Regisseuren des ehemaligen NS-Filmimperiums, die dem deutschen Film in der Wirtschaftswunderzeit zu jener technischen Perfektion zurück verhalf, wie es der Zuschauer aus *UFA*-Zeiten gewohnt war. War die personelle Kontinuität beim Film schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit bezeichnend, so galt dies in besonderem Maße für die Jahre nach Gründung der Bundesrepublik [vgl. Kochenrath, Kontinuität S. 286ff.]. Regisseure verbotener Propagandafilme, wie Veit Harlan und Alfred Braun, die für *Jud Süß* (1940) und *Kolberg* (1945) verantwortlich waren, wurden rehabilitiert und als nicht verantwortliche Werkzeuge des Hitler-Regimes bezeichnet. Auch im Themenbereich kehrte man wieder zu Altbewährtem zurück. Fast ein Viertel der deutschen Spielfilmproduktion machte das neue Genre des Heimatfilms aus. Der Heimatfilm war eine Mischung aus traditionellem Lustspiel, Musikfilm und Melodram. Der schon erwähnte Publikumsrenner *Schwarzwaldmädel* (1950) war der Auftakt zu einer Reihe von ähnlichen Landschaftsfilmen. Bei diesem Genre dienten unberührte Landschaften quer durch die Bundesrepublik und Österreich als Hintergrund (Oberbayern, Schwarzwald, Lüneburger Heide, Salzkammergut und Wachau) von Liebe und Leid der Trivialfilme. In dieser vorgegaukelten Traumwelt befand sich unterschwellig ein politisches und soziales Weltbild, das patriarchalische, hierarchische, agrarromantische und antiurbane Vorstellungen beinhaltete. Doch auch tagespolitische Probleme kamen nicht zu kurz: Der Film *Grün ist die Heide* thematisierte die Eingliederung der Heimatvertriebenen und *rehabilitierte* dabei kurzerhand den ostelbischen Landadel.

Auch die klassischen Filmsparten der Vorkriegszeit waren beim Film der Nachkriegszeit vertreten. Lustspiele, billige Verwechslungskomödien und Musikfilme waren in der Nachkriegszeit wieder gleichermaßen bei Produzenten und Kinobesuchern beliebt. Melodramen und Problemfilme stellten soziale Konflikte dar, die der Nachkriegsgesellschaft kaum gerecht wurden. Eheprobleme, unvollständige Familien, Generationenprobleme und Waisenschicksale gab es nur bei Grafen, bei Chefärzten (*Dr. Holl*, 1951; *Dr. Sauerbruch*, 1954] oder bei Kirchenfürsten (*Die Nachtwache*, 1951) und reichen Geschäftsleuten. Auch den Großen der Geschichte widmete sich dieses Genre: *Königin Louise* (1956), *Ludwig II.* (1954) oder *Sissi* (1955) von Österreich, sogar *Gustav Stresemann* (1956) mußten als autoritäre Helden herhalten. Stets wurden die Halbgötter

in Weiß oder die Staatslenker mystisch verklärt. Sie waren allen Problemen gewachsen und opferten sich in einsamer Melancholie für die Allgemeinheit. Staatslenkerfilme, Arztfilme huldigten einem obrigkeitsbetonten, monarchistischen, wie auch patriarchalischen Personenkult und Pathos, die als Wegweiser in einer Zeit der Orientierungsprobleme dienten [Zur Problematik des Films in der frühen Bundesrepublik vgl. Kahlenberg, Film S. 472ff.; Glaser, Kulturgeschichte S. 257ff.; Kleßmann, Zwei Staaten S. 45ff.; Kreimeier, Westdeutscher Film S. 290ff.; Seeßlen, Verräter S.122ff.; Wilharm, Spuren S. 11 ff.].

Zwischen 1949 und 1964 machten Heimat-/Touristenfilme und Lustspiele fast die Hälfte der deutschen Spielfilmproduktion aus [Osterland, Gesellschaftsbilder S. 72]. Dies bestätigen auch die lokalen Untersuchungen zum deutschen und österreichischen Spielfilmangebot in Speyer und Kaiserslautern: Lustspiele, Musikfilme und Melodramen waren die am meisten aufgeführten Genreklassen. In Speyer spielten zudem Krimis eine wichtige Rolle [vgl. Hoffmann, Speyer S. 29ff.; Kratz, Kaiserslautern, S. 88f.].

Mit dem Aufkommen zeitloser Trivialfilme verschwand der zeitnahe Trümmerfilm völlig aus den Spielplänen. Dies hing natürlich auch mit der Währungsreform und den Marktbedingungen der Filmbranche zusammen. Schließlich war Film eine käufliche Ware. Welcher Kinobesucher wollte schon mit seinem eigenen Elend, mit den Trümmern und Erschwernissen des Alltags konfrontiert werden? Wer wollte sich nach dem kläglichen Scheitern der Entnazifizierung durch die Alliierten mit der deutschen Vergangenheit und einer eventuell verbrecherischen Verstrickung beschäftigen? Der Werbeslogan der *Fuffziger* lautete deshalb nicht überraschend: *Mach Dir ein paar schöne Stunden, geh ins Kino!* [Kleßmann, Zwei Staaten S. 47]. Es dominierten zeitlose Trivialfilme, wie sie auch in den Dreißiger Jahren hätten Triumphe feiern können. Schöne Landschaft, idyllische Bürgerlichkeit und geordnete patriarchalische Verhältnisse waren Gegebenheiten, die durch den Krieg zerstört worden waren. In einer Zeit, in der sich in Frankreich die Nouvelle Vague entwickelte und Filme wie Resnais KZ-Film *Nacht und Nebel* (1955) entstanden, den die westdeutsche Diplomatie bei den Festspielen in Cannes verhinderte, baute der deutsche Nachkriegsfilm eine Gegenwelt zur Wirklichkeit auf. Er war *unpolitisch* und restaurierte zugleich konservative Werte der bürgerlichen Gesellschaft. Gewiß hat man auf einige Nuancen aus der Zeit des Nationalsozialismus verzichtet, wie beispielsweise

antisemitische Tendenzen und antiwestliche Einstellung. Aber die Grundmuster der Unterhaltung aus der Zeit des Nationalsozialismus waren gleichgeblieben: Heimatfilme, Melodramen, Antikommunismus, Verehrung autoritärer Systeme und Personen, Verehrung der deutschen Wehrmacht, Betonung des deutschen Gemütes, Verwechslungs- und Bauernschwänke und das Arztmilieu. Einige Grundmuster leben bis heute in den deutschen Fernsehserien - als Nachfolger der Trivialfilme - weiter, wie zum Beispiel: Arzt-, Pfarrer- und Heimatgenre. Das Medium Film war nicht nur eine gut verkäufliche Ware, sondern auch ein Politikum. Es erreichte mit seinem Trivialcharakter breite Konsumentenmassen und sagt somit viel über den Zustand der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft aus, die Vergangenheit verdrängte und unpolitischem Biedermeier frönen wollte.

Neben den deutschen Spielfilmen wurden in den rheinland-pfälzischen Kinos der fünfziger Jahre vor allem US-Produktionen gezeigt. Untersuchungen des Kinoangebots in einigen pfälzischen Städten ergaben, daß neben dem Western auch Abenteuerfilme und Krimis vorherrschten [vgl. hierzu Hoffmann, Speyer S. 30 und S. 33; Kratz, Kaiserslautern S. 88; Lauer, Zweibrücken S. 85f.].

Im Krimigenre dominierten Produktionen der sogenannten *Schwarzen Serie*, einer Filmrichtung, die schon in den vierziger Jahren Verbreitung gefunden hatte. Diese Streifen sind von einem extremen Pessimismus beherrscht und zeigen eine Welt, die bestimmt ist durch Immoralität und Kriminalität. Im *Film noir* arbeiteten auch viele Emigranten aus Deutschland, die bereits die negative Großstadtsicht und die diffuse Bedrohung als Muster des deutschen Films kannten und das amerikanische Genre dahingehend beeinflussten. [vgl. Seeßlen, Verräter S. 118]. Ein gutes Beispiel für die *Schwarze Serie* ist die Produktion von Billy Wilder, wo hemmungsloser Egoismus das Geschehen bestimmte: In *Boulevard der Dämmerung* (Sunset Boulevard, 1950) nutzt ein junger Autor die Eitelkeit eines alternden Hollywood-Stars aus, der selbst vom Ehrgeiz besessen ist. In *Reporter des Satans* (The big Carnival, 1951) läßt ein Reporter einen Verunglückten sterben, um dadurch eine große Story zu bekommen. Auch Alfred Hitchcock steuerte einige berühmte Filme bei: In *Ein Fremder im Zug* (Strangers on the Train, 1951) wird ein Mann (gespielt von Cary Grant) gedrängt, einen Mord zu begehen, weil man ihn sonst glaubwürdig eines anderen Mordes bezichtigen wird. In *Das Fenster zum Hof* (Rear Window, 1954) sitzt ein

an den Rollstuhl gefesselter Sensationsfotograf - gespielt von James Stewart - immer am Fenster. Durch das Beobachten gegenüberliegender Wohnungen klärt er schließlich, indem er Hinweise sammelt, einen Mord auf. Das künstlerische und zugleich kommerzielle Prinzip dieser Filmform war es, den Zuschauer in eine nervöse, gereizte Stimmung zu versetzen, um ihn schließlich durch die dunkle Welt der Verbrechen und der primitiven Instinkte zu fesseln.

Unterhaltung brachten amerikanische Abenteuerfilme in rheinland-pfälzische Lichtspielhäuser. 1955 liefen in Kaiserslautern u.a. zwei zeitgenössische Streifen, die diese Filmform charakterisieren: Douglas Sirks *Wenn die Ketten brechen* (Captain Lightfoot, 1955) zeichnet als historischer Abenteuerfilm einige Episoden aus dem irischen Freiheitskampf zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach. *Ein Hitzkopf steigt zum Helden auf und küßt, wenn er einmal nicht reitet und schießt, die temperamentvolle Tochter des Rebellenchefs* [Filmlexikon, Bd. 9 S. 4250]. Den Kriegsabenteuerfilm *Der Seewolf* (The Sea Chase, 1955) inszenierte John Farrow. Er beschreibt das Milieu von Flüchtlingen an Bord eines deutschen Handelsfrachters, der 1939 von Sydney aus versucht, in den heimatischen Nordseehafen zu gelangen. Das zeitgenössische Abenteuergenre zeichnete sich weniger durch eine authentische und realistische Handlung aus als durch Unterhaltsamkeit ohne Tiefgang, verpackt in einer mehr oder minder spannenden, um einen *Helden* gruppierten Story.

Eine amerikanische Sonderform des Abenteuerfilms brachte Hollywood den deutschen Zuschauern näher - den Western. Diese Filmgattung thematisiert die Ereignisse der Westkolonisation in den USA im 19. Jahrhundert: Kampf gegen Faustrecht, Gesetzlose und Indianer, Goldrausch und Eisenbahnbau, Bürgerkrieg und die großen Trecks nach Westen. Literarische Vorlage ist der Wildwestroman. Mitakteur ist die Landschaft der westlichen USA bzw. New Mexicos. Die Dramatik der Wildwestfilme, wie diese Gattung damals auch genannt wurde, erwächst aus der Spannung der Gegensätze: Ansprüche der Gemeinschaft, Faustrecht und Gesetz, Gewalt und Zärtlichkeit, Wildnis und Zivilisation. Im Mittelpunkt steht der gute mythisch verklärte Held, der einsam im Namen des Gesetzes oder in Selbstjustiz das Böse bekämpft und dabei die gesellschaftliche Ordnung wiederherstellt. Höhepunkt ist der meist stattfindende Schlußkampf, aus dem der edle Held, der schnellere Schütze, als Sieger hervorgeht.

Im Kino der *Fuffziger* war *Zwölf Uhr mittags* (High Noon, 1952) ein bis heute klassisches und berühmtes Beispiel für dieses Genre mit Grace Kelly und Gary Cooper in den Hauptrollen. Gleichzeitig war es der Durchbruch für seinen Schöpfer, Fred Zinnemann - er erlangte dafür mehrere Oskars. In einer von Kaltem Krieg und Antikommunismus geprägten Phase diente dieser Western dem Regisseur jedoch auch dazu,

*eine „Botschaft“ vorzutragen, die deutlich die Enttäuschung der isolierten amerikanischen Linken widerspiegelt: die obligate Einsamkeit des Westerners bildet hier den Vorwand, das verantwortungsbewußte Individuum und die als feige und korrupt dargestellte Menge einander polemisch gegenüberzustellen [Gregor, Film S. 412].*

Weitere berühmte Hollywood-Klassiker waren Robert Aldrichs *Vera Cruz* (1954) mit Burt Lancaster und Gary Cooper in den Hauptrollen und Otto Premingers *Fluß ohne Wiederkehr* (River of no Return, 1954) mit US-Star Marilyn Monroe.

Wie kaum ein anderer hat sich Anthony Mann diesem Genre gewidmet. In seinem 1955 in Kaiserslautern mehrfach gespielten Film *Über dem Todespaß* (The far Country, 1954) verliert um 1900 ein Abenteurer und Einzelgänger auf der Suche nach Gold in Alaska seine Herde und seinen Freund und *mausert sich unter Einfluß eines geliebten Mädchens zum sozial empfindenden Sheriff* [Filmlexikon, Bd. 8 S. 3919]. James Stewart spielt hier einen typischen Anthony-Mann-Helden, der pragmatisch, gelegentlich aufbrausend, mißtrauisch und verletzlich ist. Ähnlich konzipiert waren auch Manns andere Streifen geringeren Anspruchs, wie *Winchester 73* (1950), *Nackte Gewalt* (The Naked Spur, 1953) und *Der Mann aus Laramie* (The Man from Laramie, 1955). Auch die zeitgenössischen rheinland-pfälzischen Kinogänger waren, eingeengt in die gesellschaftlichen Normen der *Fuffziger*, fasziniert von den melancholischen Bildern eines *Wilden Westens*, in die die Trauer über das Hinscheiden eines freien, unkonventionellen Lebens eingeflossen war.

Die Ambivalenz des zeitgenössischen Urteils über diese typisch amerikanische Filmgattung läßt sich in der Tageszeitung *Die Rheinpfalz* [18 (1950) S.10] nachlesen:

*Die Jugend zwischen 12 und 60 wird (...) ihre helle Freude haben. Die Amerikaner verstehen es wie kein anderes Filmland, Revolverfilme zu machen. In einer anderen Ausgabe steht dagegen zu lesen: Warum so viele Wildwest-Filme in den Speyerer Lichtspielhäusern? [RHPF, 198 (1950) S. 4].*

Den Kinozuschauern gefiel das Westerngenre. Nach zwölf Jahren der Abschottung durch die NS-Kulturpolitik und nach den Verleihbeschränkungen in der französischen Zone erfreute sich der *Wildwest*-Film durch seine Fremdheit und Exotik einer ungebrochenen

Beliebtheit in den Fünfzigern. Die meisten Deutschen hatten in der Nachkriegszeit noch nie fremde Länder gesehen, der Wunsch zu verreisen, war für die Mehrheit unerfüllbar. Umso mehr Erfolg hatten Kinofilme, die dem Besucher die Möglichkeit gaben, dem tristen Alltag durch Imagination in die Ferne zu entfliehen. Hollywood bot den Kinogängern in den Fuffzigern zudem Stars, wie Marlon Brando in *Die Faust im Nacken* (On the Waterfront, 1954), James Dean in *Jenseits von Eden* (Fast of Eden, 1955), Grace Kelly, Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor. Sie brachten internationales Flair in immer luxuriöser ausgestattete deutsche Kinotheater und wurden zunehmend - neben den alten deutschen *UFA*-Stars - auch die Leinwandidole des jüngeren deutschen Kinopublikums [Zum US-Film vgl. Gregor, Film S. 295ff. und S. 407ff.].

## Schlußbemerkung

*Ja, wir haben den deutschen Film vor Hitler geliebt! Wie das übrige gebildete Europa wandte er sich den Quellen der Literatur, der Musik und Poesie sowie der Philosophie des ehemaligen Deutschlands zu, das noch nicht von Macht- und Weltherrschaftsgelüsten ergriffen war (...)*  
[Altman, *Der deutsche Film vor Hitler*, in: *Ouelle*, 2 (1947) S. 61].

Mit diesem Satz begann der französische Filmkritiker und Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus, Georges Altman, seine Ausführungen über den deutschen Film vor Hitler. *Es gab keine Seele mehr im deutschen Film, wie es keine Seele mehr in Deutschland gab. Die Schatten senkten sich auf die Kunst wie auf das Leben eines Volkes.* Seine Kritik endete mit einem Hoffnungsschimmer, der die Nachkriegszeit in Deutschland erhellen sollte:

*(...) alles, was einst die poetische und soziale Größe des deutschen Films ausmachte, ist gewiß nicht völlig tot. Wenn das Leben in Freiheit wiederkehrt, findet auch die Kunst zu ihren Quellen zurück. Warten wir ab [ebenda S. 68].*

Rückkehr des deutschen Filmes, ja der deutschen Kultur zu den Wurzeln der anspruchsvollen Kunst des 20. Jahrhunderts lautete auch die Losung der französischen Besatzer. Wer hätte die Deutschen besser auf den Pfad der Tugend zurückführen können, als die Vertreter der *Grande Nation*, der Kulturnation *par Excellence*.

*Die Kulturpolitik in der französischen Zone war, insgesamt betrachtet, vor allem eine Politik der Besatzungsmacht. Ihr Ziel war eine geistige und damit auch eine politische Umgestaltung Deutschlands [Ruge-Schatz, *Grundprobleme* S.110].*

Das galt insbesondere für Film und Kino. Während die sowjetischen Besatzer Film in erster Linie als Propagandainstrument betrachteten, waren Amerikaner und Briten der Ansicht, der Spielfilm sei vor allem eine *industriell hergestellte Ware*, die in den Kinos mit größtmöglichem Gewinn an den Kunden gebracht werden sollte [vgl. Pleyer, Nachkriegsfilm S. 37]. Die Franzosen perzipierten das Medium Film als kulturelles Erziehungsinstrument. Denn der Film war aufgrund seiner technischen Möglichkeiten *in der Lage, den Betrachter in größtmöglicher Intensität in seinen Bann zu ziehen, Einfluß auf Gefühls- und Willensbildung zu nehmen* [ebenda S.13].

Ebenso wie die gesamte Kulturpolitik gab es in der Filmpolitik der französischen Besatzer zwei Richtungen. Einerseits sollte das deutsche Kinopublikum durch ein französisches Filmangebot mit einer anspruchsvollen Themenpalette auf die künstlerische Qualität und damit auf die Überlegenheit der *civilisation française* hingewiesen werden.

Entnazifizierung und Überwindung des Faschismus wurden als vorwiegend geistig-kulturelles Problem angesehen, das über die Maßnahmen der politischen Säuberungen hinausreicht. Andererseits gab es Vertreter, die zu einer pragmatischen Kinopolitik neigten. Sie wollten die in der Besatzungszeit für den Wiederaufbau schädliche, zunehmend lethargisch-depressive Grundstimmung der Deutschen angesichts totaler Niederlage und Zerstörung bekämpfen. Wenn es sein mußte, sollten auch Lustspiele, qualitativ schlechtere und unterschwellig reaktionäre NS-Produktionen für den Massengeschmack das Programm bereichern. Verständigung statt Konfrontation - das war zunehmend die Devise der Kulturpolitik der französischen Besatzungsregierung und die Voraussetzung für die Weiterentwicklung der deutsch-französischen Beziehungen [vgl. Ruge-Schatz, Grundprobleme S.110].

Angesichts der Funktion als *Seelenröster*, Nachrichtenübermittler (Wochenschauen) und als Propagandainstrument kann kaum bestritten werden, daß Film und Kino in der Nachkriegszeit weit mehr als ein Kulturfaktor waren. Vielmehr war dieser Kultursektor auch ein Wirtschaftsfaktor. Die französischen Besatzer fanden hier schlechtere Voraussetzungen für den Aufbau einer Filmwirtschaft vor, als die Briten, Amerikaner und Sowjets in ihren Zonen. Es gab bei Kriegsende in dem ländlich dominierten Gebiet ohne Metropolen, außer den größtenteils zerstörten Kinotheatern, keinerlei Grundlagen für Film und Kino. Angesichts dieser 1945 herrschenden spezifischen Voraussetzungen mußte die

Section Cinéma enorme Anstrengungen zum Neuaufbau der Filmwirtschaft leisten. Die führende Funktion hatte dabei der Chef der Filmabteilung, Marcel Colin-Reval. Er und seine Behörde haben hier innerhalb weniger Jahre enorme Anstrengungen unternommen, um die Lichtspielstätten wieder in Gang zu setzen. Die in der französischen Besatzungszone lizenzierten Produzenten und Verleiher hatten mangels struktureller Voraussetzungen für die Gesamtentwicklung der westdeutschen Filmwirtschaft kaum nennenswerte Bedeutung. Rheinland-Pfalz wurde zur filmwirtschaftlichen Provinz. Außer den heute noch existenten *IFU*-Studios in Remagen gab es dort keine wichtigen Filmproduktionszentren. Die in Neustadt an der Weinstraße gegründete *Prisma*-Filmverleihgesellschaft wanderte nach 1948, mit Gründung der Trizone, nach Frankfurt am Main ab. Im Bereich der Filmtheater hatten sich mit wenigen Ausnahmen kleine private Unternehmen durchgesetzt.

1948, nach dem Wegfall der Zonengrenzen, spätestens aber ein Jahr später, nach der Gründung der Bundesrepublik, hörte die Sonderentwicklung der Film- und Kinoszene auf. Das Publikum orientierte sich am Geschmack der westdeutschen Metropolen. Wenn auch aktuelle Filme in den vorwiegend ländlich-kleinstädtischen Gebieten erst mit mehrwöchiger Verzögerung gezeigt wurden, wies das Kinoangebot in Rheinland-Pfalz kaum Unterschiede zur übrigen Bundesrepublik auf. Einerseits gab es einen zeitlich verzögerten Trend zur Amerikanisierung des Kinos, andererseits feierte auch in Ludwigshafen, Koblenz, Mainz und Trier der westdeutschen Trivialfilm Triumphe. Insofern beschreibt eine Denkschrift des Stadtbauamtes Speyer aus dem Jahre 1949 (Hoffmann, Speyer, Titeileil das kleinstädtische Kinoangebot etwas drastisch: (...) *Das einzige, was die Speyerer Kinos mit guten Kinos gemeinsam haben, wird wohl sein, daß es in ihnen auch dunkel ist (...)*).

## **Quellen und Literatur**

### **Akten und Adreßbücher**

Adreßbuch der Stadt Koblenz 1950, 1951/52, 1954, 1959;

Einwohnerbuch der Stadt Ludwigshafen 1947/48, 1949/50, 1953, 1956;

Adreßbuch der Stadt Mainz 1949,1952,1954/55;

Adreßbuch der Stadt Neuwied 1950,1952;

Adreßbuch der Stadt Speyer 1956;

Adreßbuch der Stadt Trier 1949/50,1952,1955,1957;

Stadtarchiv Ludwigshafen, (StA LU) Bestand ZR I, 2462; ZR 11, 2462;

Stadtarchiv Speyer, (StA SP) Bestand VIII, C4b;

### **Zeitungen und Zeitschriften**

Allgemeine Zeitung, Worms, (AZ), Jahrgänge 1946-1949;

Amtsblatt des französischen Oberkommandos in Deutschland (Journal officiel),  
(Abkürzung im Text: JO);

Amtsblatt des Kontrollrats in Deutschland, (Abk.: AKD);

Die Filmwoche (identisch mit *Neue Filmwoche* bzw. ab Juni '49 *Illustrierte Filmwoche*).

Filmzeitschrift der französischen Zone, (Abk.: IFW), Jahrgänge 1948-1955;

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film in der französischen Zone, (Abk.: Quelle),  
Jahrgänge 1947/48;

Die Rheinpfalz, Ludwigshafen, (Abk.: RHPF), Jahrgänge 1946-1955;

### **Aufsätze und Monographien**

Georges Altman, Der deutsche Film vor Hitler, in: Die Quelle, 2 (1947), S. 61ff.;

Alfred Bauer, Deutscher Spielfilmalmanach 1946 -1955, Bd. 2, München 1981;

Alfred Bauer, Deutscher Spielfilm -Almanach 1929 -1950, Bd.1, 2. Aufl., München 1976;

Stefan Berninger/Bernd Dieterle/Frank Dzierzk/Michael Kremer/Peter Martin/Sigrid Roßteutscher/ Martina Sauer/Claudia Scherer/Gerd Teynor/Claudia Wertheim, ... und das Leben geht weiter .... Kinotheater in Mannheim 1945-1949, Projektbericht, Universität Mannheim 1989;

Karl Fuhrmann, Erinnerungen an ein Vorstadtkino. Zur Geschichte des [Trier-]Biewerer Lichtspieltheaters. Neues Trierisches Jahrbuch 35,1995, S.179-194.

Hermann Glaser, Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989, Bonn 1991;

Peter Gleber/Bernd Helmling/Karl-Friedrich Michel/Sibylle Schneickert, Entwicklung der Kinotheater in Ludwigshafen in den Jahren 1945-1949, Projektbericht, Universität Mannheim 1989;

Ulrich Gregor/Enno Patalas, Geschichte des Films, München, Gütersloh, Wien 1973;

Johannes Hauser, Der Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, 1985;

Birgit Hoffmann/Hartmut Schäfer/Rüdiger Schwinke, Kino in Speyer 1945 - 1950. Das Spielfilmangebot in der Nachkriegszeit, Projektbericht, Universität Mannheim 1989;

Friedrich P Kahlenberg, Film, in: Wolfgang Benz (Hg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland - Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Bd. 4 (Kultur), Frankfurt/ Main 1989, S. 465ff;

Katholisches Institut für Medieninformation e.V./katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.), Lexikon des internationalen Films (Abk.: Filmlexikon). Das komplette Angebot in Film und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien, 10 Bde., Hamburg 1987;

Christoph Kleßmann, Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, Bonn 1986;

Christoph Kleßmann, Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955-1970, Bonn 1988;

Hans-Peter Kochenrath, Kontinuität im deutschen Film, in: Wilfried von Bredow, Rolf Zurek (Hg.), Film und Gesellschaft in Deutschland, Dokumente und Materialien, Hamburg 1975, S. 286ff.;

Alexander Kohn-Brandenburg, Der Film in Vergangenheit und Gegenwart. Zur Entwicklung der Filmtechnik, in: Europa-Archiv, 9 (1948), S. 1569ff.;

Detlef Kratz, Das Kino als Kulturfaktor. Das Beispiel Kaiserslautern, Magisterarbeit, Universität Mannheim 1989;

Klaus Kreimeier, Der westdeutsche Film in fünfziger Jahren, in: Dieter Bänsch (Hg.), Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 283ff.;

Helmut Lauer, *Das gab's nur einmal* .... Eine Dokumentation zur Zweibrücker Kinogeschichte von 1901-1986, Zweibrücken 1986;

Martin Loiperdinger, Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre, in: Theaterzeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik, 1989, Heft 28, S. 50ff.;

Martin Osterland, Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964, Stuttgart 1970;

Peter Pleyer, Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1946;

Georg Roeber/Gerhard Jacoby, Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Die wirtschaftlichen Erscheinungsformen des Films auf den Gebieten der Unterhaltung, der Werbung, der Bildung und des Fernsehens, München 1973;

Volker Rödel, Die Entnazifizierung im Nordteil der französischen Zone, in: Franz-Josef Heyen (Hg.), Rheinland-Pfalz entsteht. Beiträge zu den Anfängen des Landes Rheinland-Pfalz in Koblenz 1945-1951, Boppard 1984, S. 261ff.;

Karl-Heinz Rothenberger, Krieg. Hungerjahre. Wiederaufbau, in: Franz-Josef Heyen (Hg.), Rheinland-Pfalz entsteht. Beiträge zu den Anfängen des Landes Rheinland-Pfalz in Koblenz 1945-1951, Boppard 1984, S. 79ff.;

Angelika Ruge-Schatz, Grundprobleme der Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone, in: Claus Scharf, Hans-Jürgen Schröder (Hg.), Die Deutschlandpolitik Frankreichs und die Französische Zone 1945-1949, Wiesbaden 1983, S. 91ff.;

Bernd Schneider, 100 Jahre Koblenzer Filmtheater. Veröff. Landesmuseum Koblenz Reihe B. Veröff. Nr. 52. 1995.

Georg Seeßlen, Land der Väter und Verräter, in: Spiegel special (100 Jahre Kino), 1994, Heft 12, S.116ff..

Claudius Seidl, Die große Lüge. Das deutsche Kino im Jahre Null, in: Spiegel special (Die Deutschen nach der Stunde Null 1945 -1948),1995, Heft 4, S. 71f.;

Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Wissen Sie noch? Ein DnF-Tatsachenbericht vom Zusammenbruch und Neubeginn des deutschen Films, Wiesbaden-Biebrich 1955;

Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 2 (1934-1945), München 1972;

Jérôme Vaillant, Was tun mit Deutschland? Die französische Kulturpolitik im besetzten Deutschland von 1945, in: Manfred Heinemann (Hg.) Umerziehung und Wiederaufbau. Die Bildungspolitik der Besatzungsmächte in Deutschland und Österreich, Stuttgart 1981, S. 201ff.;

Irmgard Wilharm, Lizenzfilme der Nachkriegszeit als Quellen für das historische Bewußtsein der Deutschen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Bundesrepublik Deutschland, Geschichte - Bewußtsein, Bonn 1989, S.187ff.;

Irmgard Wilharm, Die verdeckten Spuren des Kalten Krieges im deutschen Unterhaltungsfilm, in: Magazin, Deutsches Historisches Institut, Berlin, 1992, Heft 5, S. 11ff.

*Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.*