

**Zeitschrift:** Der Filmberater  
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 21 (1961)  
**Heft:** 19

**Artikel:** Akademisches Filmforum Bern, 18./19. November 1961  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-964800>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Der Filmberater

Nr. 19 Dezember 1961 21. Jahrgang

## Inhalt

Akademisches Filmforum Bern . . . . .	173
Glauben Sie nicht . . . . .	178
Kurzbesprechungen . . . . .	178
Information . . . . .	180

## Bild

«Shadows», der stark auf Improvisation aufbauende Film des jungen Amerikaners John Cassavetes, zeigt einmal mehr, wie ein Hauptanliegen der «nouvelle vague», sich von den Regeln der Routineproduktion und ihren «Qualitäts»-Vorstellungen zu lösen, nicht nur in Frankreich gespürt wurde. (Siehe Besprechung in dieser Nummer.)

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, Habsburgerstraße 44, Telephon (041) 3 56 44, Postcheck VII 166. Druck: Buchdruckerei Maihof, Luzern. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.— (Studentenabonnement Fr. 7.—), für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.—, im Ausland Fr. 12.— bzw. Fr. 16.—. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit der Quellenangabe «Filmberater, Zürich», gestattet.

---

## Akademisches Filmforum Bern, 18./19. November 1961

Die Unio Academica Catholica (Vereinigung katholischer Akademikerinnen der Schweiz) und der Ehrenmitglieder-Verband des Schweizerischen Studentenvereins hatten ein Wagnis auf sich genommen. Während es heute leicht fällt, Leute aus der Schul- und Jugendarbeit für einen filmkulturellen Anlaß (mit den damit verbundenen Zeit- und Geldopfern) zu gewinnen, fehlt den meisten Akademikern noch jenes Minimum an Sachkontakt, das Voraussetzung für das Interesse an solchen Bildungsgelegenheiten ist. Man hatte für das Kolloquium in Bern mit 40 Teilnehmern gerechnet. Es meldeten sich 32. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Veranstaltung nicht genügend bekanntgeworden ist.

Ein Wagnis war es auch, den deutschen Nachkriegsfilm zum Thema zu wählen, ist doch sein schlechter Ruf selbst zu den Nicht-Kinogängern gedrungen. Abgesehen von der geringen Anziehungskraft des Themas war zu fürchten, daß die Referate und Diskussionen unergiebig sein könnten. Ein Irrtum — wie sich bald herausstellte. Nachträglich wird wohl kein einziger Teilnehmer die Wahl dieses Themas bedauert haben. Die Stimmung, die herrschte, kommt etwa in folgender Bemerkung zum Ausdruck: «Ich hätte nicht gedacht, daß es für die Beurteilung der Filmphänomene so wichtig ist, nicht nur Kunstwerke, sondern auch ganze Gattungen von größtenteils wenig wertvollen Filmen kennenzulernen.» In diesem Ausspruch kann man bereits auch erkennen, daß das im Programm gegebene Versprechen, die Studientagung wolle «Hilfe bieten dazu, wie man überhaupt Filme geistig betrachtet, das heißt allgemein gültige Gesichtspunkte vermitteln zur Durchdringung der Filmphänomene», eingelöst wurde.

Das erste Referat wurde gehalten von Herrn **Stephan Grieger**, Mitarbeiter am Deutschen Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht in München: **Der deutsche Nachkriegsfilm — Abbild der Lebensverhältnisse?** Der Referent stellte vorgängig die Frage, ob der Film überhaupt Anspruch

darauf erheben könne, Realitätsabbildung zu sein. Er wies unter Beiziehung der Analogie zum geschriebenen Wort – das Beispiel von Bismarcks Emser Depesche eignete sich glänzend dazu – darauf hin, daß es sich in jedem Fall nur um ein vom Mitteilenden in bestimmter Weise zugerichtetes Dokument handle.

Der Film im besonderen kenne die Verkürzung im Sinne des Schnittes und die bestimmte Aufmachung im Blick auf die Öffentlichkeit. So könnten etwa die Aufnahmen-Zusammenstellungen vom 50. Geburtstag Hitlers am 20. April 1939 nur mehr in dem Sinne als Dokument gelten, als sie Aufschluß geben über die Art, wie man damals solche Berichte «manipulierte».

Mit seiner spezifischen Beeinflussungskraft, die zum Nachempfinden, Miterleben und zur Identifikation führe, kann also der Film Meinung formieren. Es ergibt sich daraus umgekehrt bei der Filmbetrachtung die Notwendigkeit der Analyse. Fritz Kempe sieht sie als eigentliche Aufgabe der Filmbildungsarbeit an – wie denn ganz allgemein die Befähigung zur Analyse der modernen Lebensphänomene und zum daraus folgenden konsequenten Handeln die Lebensfrage der Demokratie darstellt.

Im Hauptteil seines Referates unterzog dann Stephan Grieger die deutsche Filmproduktion von 1945 bis 1960 einer minutiösen Prüfung. Er teilte die Produktion, die zahlenmäßig eine bis 1955 (133 Filme) steigende und seither fallende Kurve zeigt, in fünf große Gruppen ein: Abendfüllende Kultur- und Dokumentarfilme, Kinder- und Jugendfilme, Filme der Entspannung, Spannungs-Filme und Filme der «Anspannung». Für das Thema besonders relevant sind natürlich die «Entspannungs»-, das heißt die Unterhaltungsfilme, die fast zwei Drittel der Gesamtproduktion ausmachen, und der Film der «Anspannung», das heißt der Problemfilm. Die Unterhaltungsfilme, zu denen man gegen 800 Produktionen rechnen kann, zeigen im allgemeinen das Bild geistloser Flucht aus der Wirklichkeit. Der Referent nimmt immerhin einige Lustspiele vom allgemeinen strengen Urteil aus (Ich denke oft an Piroshka, Das Wirtshaus im Spessart, Helden, Der Maulkorb). Interessant erscheint die Situierung der Heimatfilme. Sie beginnen 1950 (Schwarzwaldmädel), zu einem Zeitpunkt, da die jeden Traum verbietende Kriegs- und Nachkriegsnot zu weichen beginnt, und stellen ein mit immer gleichem Schema abgehandeltes, jeden Wirklichkeitsbezug fliehendes Spießeparadies vor Augen. Er läuft sich allerdings doch tot. 1956, also noch vor der bald einsetzenden filmwirtschaftlichen Krise, wird er abgelöst durch den Schlager-, Revue- und vor allem durch den jugendlichen Musik-Film.

Am Rande dieser Schema-Unterhaltungsgattungen gibt es eine große Zahl sonstiger, weniger leicht einzuordnender Produkte. Hervorzuheben wären hier etwa noch die Liebesfilme. Nicht selten handelt es sich dabei um Sumpfblüten, die an der Grenze der Pornographie oder auch schon jenseits dieser Grenze wachsen (Veit Harlan, 1958: Liebe kann wie Gift sein).

Die für das Thema naturgemäß bedeutungsvollsten Werke finden sich in der Kategorie Problemfilme. Sie machen nach der von Stephan Grieger zusammengestellten Übersicht 5,9 Prozent des Gesamtangebotes aus. Der Referent rechnet dazu einmal Filme, die direkt an das Zeitgeschehen zwischen

1900 und 1960 anknüpfen, und kommt auf eine Zahl von 85. Die Entwicklung dieser Produktion zeigt folgende Linie: In den ersten Nachkriegsjahren entstehen eine Reihe sogenannter Trümmer-Filme, die ganz einfach nur das Konkursinventar aufnehmen. Später kommt es zu gewissen «Retrospektiven» – Aktualitätenszusammenstellungen über die Kriegsergebnisse. Beispiel: Beidseits der Rollbahn, 1953. Daran schließen sich Filme an, die eine Spielhandlung einführen: Weg ohne Umkehr (V. Vicas, 1953), Des Teufels General (H. Käutner, 1954), Canaris (A. Weidenmann, 1954), Kinder, Mütter und ein General (L. Benedek, 1954), 08/15 (Paul May, 1954/55, drei Teile), Himmel ohne Sterne (H. Käutner, 1955). Es kommt bei diesen Filmen, die auf die jüngste Vergangenheit Bezug nehmen, meistens zu einer Verharmlosung des Krieges – Verharmlosung vor allem in dem Sinne, daß man die Wurzeln nicht aufzudecken wagt und die berühmte «Bewältigung der Vergangenheit» durch Abschieben der Schuld vollzieht.

Unter dieser Rücksicht betrachtet, stellen sich als positive Ausnahmen dar: In jenen Tagen (H. Käutner, 1947), Rotation (W. Staudte, 1949), Der 20. Juli (Dr. F. Harnack, 1955), Der Hauptmann von Köpenick (H. Käutner, 1956), Stresemann (A. Braun, 1956), Wir Wunderkinder (K. Hoffmann, 1958), Hunde, wollt ihr ewig leben (F. Wisbar, 1958), Die Brücke (B. Wicki, 1959). Eine eigene Stellung nimmt «Jonas» (O. Domnick, 1957) ein, dem man zu Unrecht falsche Verallgemeinerungstendenzen vorgeworfen hat, während er in Wahrheit einen Typ des Deutschen darstellt, der aus der Gefangenschaft heimkehrt, an einem Schuldkomplex und an der Unfähigkeit zu neuer Einordnung leidet.

Unter den anderen Filmen der Kategorie wären hervorzuheben die vielen Ärztfilme (cf. Ausführungen im Referat Dr. Erika Reimer-Haala) und die Schul- und Erziehungsfilme. Die meisten haben eines gemeinsam: daß sie an den wirklichen Problemen vorbeigehen. Die Frage etwa des Generationen-Mißverständnisses sieht der Referent nur in Bernhard Wickis Erstling «Warum sind sie gegen uns?» (1958) behandelt.

Das Fazit der von Stephan Grieger gegebenen Übersicht ist negativ. Der deutsche Nachkriegsfilm hat sich zumeist den wirklichen Fragen und Problemen nicht gestellt.

## Mythenbildung?

Fräulein **Dr. Erika Reimer-Haala**, Mitarbeiterin für Jugendfilm-Fragen im österreichischen Unterrichtsministerium, knüpft an Kracauers Ausgangsposition in «Von Caligari bis Hitler» an, daß nämlich der Film unmittelbarer als andere Künste das Leben der Masse widerspiegle, weil er selber das Werk eines Kollektivs sei und zweitens die Massenwünsche berücksichtigen müsse. Nach einer allgemeinen Umschreibung des Mythos unterscheidet sie im Film zwei Sorten von Mythen: solche, die sich in bestimmten Filmgattungen äußern und andere, die sich in einem bestimmten Star darstellen. Bei der Untersuchung des deutschen Films auf Mythen geht sie, phänomenologisch, vom geistigen Gesamtbild des deutschen Films aus, wie es die Kritik übereinstimmend festgestellt hat. Es ist charakterisiert durch die Flucht

vor der Wirklichkeit. Die Gründe dieser Flucht liegen, abgesehen von einer Verwurzelung im deutschen Charakter selber, in einem gewissen Schuld-komplex gegenüber der Nazi-Vergangenheit und in den durch den Krieg zerstörten inneren und äußeren Lebensverhältnissen, die, zusammen mit der Besetzung, eine unmenschliche Last bedeuten.

Der Grundzug der Wirklichkeitsflucht ist nun auch bezeichnend für die Mythen des deutschen Films: Zu den Gattungsmythen zählt einmal der **Heimatfilm**. Er beginnt 1950 mit dem ersten deutschen Nachkriegs-Farbfilm «Schwarzwaldmädel», der ein Publikumserfolg wird, wie ein Jahr darauf «Grün ist die Heide». Hier kann der deutsche Zuschauer den Trümmern entfliehen – in die Heide, in die Berge, zu harmlosen oder mindest leicht durchschaubaren Menschen. Es ist die Flucht in ein Asyl, aus der Zeit heraus. Aktuell sind höchstens einige Ingredienzien (das Auto etwa). Im Ganzen wirken die Heimatfilme unwirklich, «urlaubsmäßig». Könnte man hier eine Parallele ziehen zum völlig naturbelassenen Menschen in den Tarzanfilmen? – Oder zum Wildwester? In beiden Fällen gibt es ja auch eine Flucht vor dem Ordnungszwang der Zivilisation. Der Heimatfilm ist aber zu verquollen und zu unklar, als daß er sich unter der Rücksicht des Themas genauer fassen und vergleichen ließe. Es ist übrigens auch bemerkenswert, daß er bereits wieder gestorben ist, während der Western, eine der ältesten Filmgattungen, immer noch lebendig bleibt.

Der Nachfolger des Heimatfilms ist der **Schlagerfilm**. Charakteristischerweise führt er – die deutschen Feriencars ziehen nun schon kolonnenweise nach dem Süden – meist ins Ausland.

Für den **Kriegsfilm** bestand unmittelbar nach dem Zusammenbruch keine Chance. Die Amerikaner waren die ersten, die Kriegsfilme (aus Geschäftsgründen) in die Kinos brachten und das Genre wieder möglich machten. Es kamen die Rehabilitierung Deutschlands, die Aufstellung eigener Einheiten, die Aufnahme in die NATO. Einer der ersten deutschen Militärfilme war der Schwank «Mikosch rückt ein» (1952). Ist hier von Mythenbildung wenig zu spüren, so taucht später, etwa in «08/15» der Mythos des deutschen Landsers auf. Er ist der ahnungslose, derbe, tapfere Soldat, der «nichts wußte» und also nichts dafür konnte. Rechtfertigung und Absolution des Publikums. Der Böse ist meist der Feldwebel. Und die Frage der Verantwortung müssen sich – im Film – nur die Offiziere stellen. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist etwa der Film «Hunde, wollt ihr ewig leben» (F. Wisbar, 1958), der 15 Offiziers-, Unteroffiziers- und drei Gefreitenrollen aufweist, den Landser aber nur als Komparsen kennt! Die Identifikation des Zuschauers wird möglich gemacht, indem man den Offizier als potentiellen Gegner des Regimes zeichnet und alle Schuld auf die SS-Schergen ablädt. Ansätze zu echter Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bieten anderseits «Canaris» (A. Weidenmann, 1954), «Duell mit dem Tode» (P. May, 1949). Doch wird auch hier die Frage der Verantwortung nur auf Offiziersebene gestellt – der Landser dagegen freigesprochen.



In vielen Filmen der Nachkriegsproduktion konnte sich ein — auch politisch wirksam gewordener! — **Autoritätsmythos** entfalten. Seine auffälligste Inkarnation findet er im Arztfilm. Der Arzt in diesen «Kittelfilmen» erscheint als der souveräne Mensch, der den Menschen leiblich (und seelisch) kuriert, dem man sich mit vollem Vertrauen überlassen kann. Die eigene Anstrengung entfällt.

In der Darstellung des bitter-süßen Schicksals hoher Herrschaften darf man sich den Trost des Spießers holen («Der Sissi geht's ja auch nicht besser»). Auffällig, wie selten der «gewöhnliche» Mensch auftritt, wie oft hingegen der Anwalt, der Künstler oder der Dirigent — ein Mensch also, der der Norm des eigenen Alltags entzogen ist. Man denke auch an die Generationenfilme («Die Barrings», «Riesenrad»). Der ostdeutsche Film allerdings (vgl. «Rotation») siedelt das Thema (aber wiederum nicht aus Gründen der Wahrheitsfindung) im Arbeitermilieu an.

Wenn die Gattungsmythen des deutschen Films keine so scharfe Profilierung aufweisen, wie sie z. B. der amerikanische Film kennt, so ist dasselbe zu sagen von den **Starmythen**. Der weiche Dieter Borsche kann allenfalls als Gegenpol zum harten Soldaten, Curd Jürgens als der Typ des überlegenen Mannes begriffen werden. Aber weder Rudolf Prack als Inkarnation bürgerlicher Mittelmäßigkeit, Rudolf Lenz als Irgendwie-Nachfahre des Film-Siegfried Paul Richter, noch «Seelchen» Maria Schell oder die betuliche deutsche Frau Ruth Leuwerik haben wirkliche mythische Ausstrahlung. Vielleicht, daß noch etwa die mädchenhafte Unschuld (die «professionelle Jungfrau») der Hannerl Matz und Romy Schneider Symbole eines — allerdings bald aufliegenden — Mythos waren. Die Auflösung erfolgte mit der «Verteenagerung» der Stars und der Stoffe («Die Halbzarte», Rolf Thiele, 1958).

Die Referentin stellt als Fazit ihrer Betrachtung die zwei Wege der deutschen Produktionen heraus: entweder kommt es zu billigem Klamauk (Analphabetenfilme) oder zu krampfhafter Bemühung um Seriösität. Beidemale versagt der Film in der Zeitdiskussion. Das «Am-Kern-Vorbeigehen» ist die Ursünde des deutschen Films — damals, als die «Ufa-Qualität» entwickelt wurde, wie heute. Heute ist der politische Druck gefallen, aber das Trauma der Vergangenheit und die Routine der kommerziellen Produktion zeitigen dasselbe Ergebnis: der Mythos des deutschen Films ist vor allem das Nein zur Gegenwart.

Selbst diese Zusammenfassung der Referate mag den Leser ahnen lassen, daß sie Stoff für die Diskussion boten. So kam es denn auch zu einem klärenden Gedankenaustausch, in dem etwa die Frage nach der ethischen (positiven wie negativen) Bedeutung eines Film-Mythos gestellt wurde. So sehr die Kürze der Zeit nur Andeutungen erlaubte: die Referate erwiesen sich als fruchtbare Anreger und haben damit ihre beste Rechtfertigung erfahren. Die Wünschbarkeit eines neuen Filmforums im nächsten Jahr steht außer Zweifel. Zum Dank an die durchführenden Organisationen und das gastfreundliche Schweizer Schul- und Volkskino sei deshalb die freundliche Bitte an alle interessierten Kreise angefügt, es wieder möglich zu machen. Der Film — beileibe nicht nur der deutsche — braucht nichts nötiger als solche Analysis, solche geistige Durchdringung und Klärung. SB