

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
Heft: 26

Artikel: Zensur : selbst in Berlin
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962801>

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: 08.01.2026

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

60 Jahre Film

Kleine Filmgeschichte

II.

Schon 1903 wurde in Berlin die erste Filmverleihgesellschaft gegründet, deren Mitglieder sich aus Kinounternehmern zusammensetzten. Die Filme, die bisher jeder Kinematographenbesitzer von den Herstellern hatte käuflich erwerben müssen, wurden von der Gesellschaft erworben und allen Mitgliedern weitergegeben. 1907 hatte die französische Filmfirma Pathé bereits ein Kapital von sechs Millionen Francs, und in Berlin etablierte sich Asta Nielsen mit der Deutschen Bioscop-AG. In Wien war es Graf Sascha Kolowrat, der die ersten österreichischen Filme herstellte und später im Rahmen seines «Sascha-Film» bereits vor dem ersten Weltkrieg eine der ersten Wochenschauen der Welt brachte, die «Sascha-Woche», die ab 1915 zusammen mit «Messers Filmmagazin» die ersten Kriegsberichte von den Fronten der Donaumonarchie auf die Kinoleinwand brachte. Nach dem ersten Weltkrieg begann die große Zeit des Kinos. Aus Glashäusern und Schuppen wurden Filmateliers. Ein kleines Dorf unweit von Los Angeles begann Kilometer um Kilometer Zelluloid in die Welt hinauszuspeien — Hollywood. Kein Mensch hatte den Namen jemals zuvor gehört, aber die Kinoleinwand machte ihn zum Begriff. Babelsberg wurde zum deutschen Filmbabel, und in Sievering blühte nicht nur der Flieder, sondern auch das Wiener Filmgeschäft — man drehte hier Riesentitel, wie sie heute nur mehr in Hollywood oder Rom produziert werden, mit Monsterausstattungen und einem Riesenaufgebot an Statisten für einen astronomischen Kostenaufwand. Eine Pola Negri rollte als «Weib des Pharao» ihre kohlrabenschwarzen Pupillen, ein Charlie Chaplin verursachte Erstickungsanfälle während anhaltender Lachkrämpfe, eine Henny Porten rührte zu Tränen und für die Aufrechterhaltung der Sicherheit im Wilden Westen sorgte Tom Mix. Werner Krauß und Konrad Veidt jagten dem Publikum im «Kabinett des Dr. Caligari» Gruselschauer über den Rücken. Greta Garbo erntete in der «Freudlosen Gasse» jungen Ruhm. Als erstes Filmwunderkind rührte Jackie Coogan in «My Boy» eine Welt zu Tränen des Entzückens, und Asta Nielsen versuchte sich als «Hamlet» in der Hosenrolle des Dänenprinzen.

Mit fortschreitender Technik wurden Aufnahmen und Wiedergabe verfeinert und verbessert. Es gab Tricks, die das Publikum verblüfften. Namhafte Regisseure und namhafte Schauspieler gaben den Filmen ihr Profil und machten, daß man anfang, das Kino ernst zu nehmen. Die ersten großen, schön ausgestatteten Kinotheater gewannen ein besseres Publikum, so daß selbst eine Sarah Bernhardt und eine Duse es nicht mehr unter ihrer Würde fanden, zu filmen. Man sah Alexander Girardi und selbst Enrico Caruso, der sich auch als Schauspieler, versuchte, auf der Leinwand. In den Jahren 1926 bis 1928 hatte der Film eine künstlerische Qualität erreicht, die schlechtweg nicht mehr überboten werden konnte. «Die Nibelungen», «Faust», «Metropolis», «Tabu», «Vatiète» mit Emil Jannings waren Filme, die man heute als klassisch bezeichnen kann. 1926 drehte Abel Gance seinen Napoleonfilm für Breitwand. Der Film, dessen Wirkung dem heutigen



Rudolf Valentino, in den zwanziger Jahren das Idol der Frauenwelt wie kein Schauspieler mehr nach ihm, im Film «Monsieur Beaucaire» kurz vor seinem frühen Tode (links).

Cinemascope etwa gleichkam, erlebte im Pariser Gaumont-Palast seine Weltaufführung auf einer dreißig Meter langen Bildfläche. Mit Hilfe eines Farbdruckverfahrens, dem Vorläufer des heutigen Technicolor, erzielte man schon farbige Filmkopien. In den Räumen des heutigen Wienzelekinos in Wien etablierte sich das erste Kino der Welt, das plastische Filme spielte, und sich «Kino Plasticon» nannte. Der Erfinder des damaligen Verfahrens war gleichfalls ein Oesterreicher.

Das einzige, was dem Film noch zu seinem Glück fehlte, war der Ton, und den begann das verwöhnte Publikum bereits schmerzlich zu vermissen. Die großen Kinotheater beschäftigten Orchester, die sich sehen — oder besser hören — lassen konnten. In den kleinen «Floh-

kinos» betätigte ein Klavierspieler ein jammerndes Pianino, und es kam vor, daß er zu einer Sterbeszene «La Paloma» und zu einer Szene am Traualtar «Auf in den Kampf, Torero» spielte. Freilich lieferten die großen Filmgesellschaften damals bereits Partituren zu Begleitmusikern, die eigens für die betreffenden Filme komponiert wurden. Ja, man ging sogar noch weiter und verfilmte Opern. Die Partien der auf der stummen Leinwand agierenden Personen mußten von im Orchesterraum postierten Sängern gesungen werden. Und damit ein synchrones Zusammenspiel erreicht wurde, lieferte die Produktionsfirma auch gleich den Dirigenten mit. Er wurde, nach Art des Fußtitels, als Brustbild in die Mitte des unteren Bildrandes einkopiert, und Musiker und Sänger hatten sich nach ihm zu richten. Die Sache hatte nur zwei Haken. Nummer eins — riß der Film und wurde er vom Vorführer geklebt, gingen jeweils etliche Bildchen — musikalisch ausgedrückt, etliche Takte — verloren. Nummer zwei — ein Großkino konnte sich für so eine «Filmoper» eine gute stimmliche Besetzung leisten. In den Provinzkinos aber stellte die Sänger meist der ortsansässige Gesangsverein, und der Genuß war dann keinesfalls mehr so vollständig, denn die Leute sangen oft so schön, daß es nicht mehr schön war.

Nicht lange, nachdem die Filmwelt den Liebling der Frauen, Rudolph Valentino, in New York mit einem Konkurrenten, der einem Monarchen zur Ehre gereicht hätte, zu Grabe getragen hatte, und auf die Nachricht von seinem Tode hin ein wahre Selbstmordepidemie unter den Frauen aller Kontinente einsetzte, begann man ernsthafte Versuche, dem Film die ihm fehlende Sprache zu geben. Fortsetzung folgt.

Zensur — selbst in Berlin

EA. Im Zusammenhang mit der drei Jahre zurückliegenden Bearbeitung des schwedischen Films «Sie tanzte nur einen Sommer» für den deutschen Markt, die den pharisäischen Pfarrer in milderem Licht zeigen sollte (das freilich ein in Wirklichkeit schärferes war), habe ich vor kurzem in dieser Zeitschrift gesagt, es sei zu beklagen, daß auf evangelischer Seite der Mut zur schonungslosen Selbstkritik zu fehlen scheine, wie ihn auf katholischer der Pierre-Fresnay-Film «Le défroncé» zeigt. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß auch die andere Konfession solchen Mut nicht aufbringt — jedenfalls nicht in Deutschland.

Daß auch künstlerisch anspruchsvolle Filme mit einer Art von Selbstverständlichkeit nur in «deutscher Bearbeitung» auf die deutsche Leinwand gebracht werden, ist zu einer höchst unerfreulichen Gewohnheit geworden. Also hatte man sich gefreut, Autant-Laras «Le Rouge et le Noir» nach Stendhal wenigstens in der Spätvorstellung im Original sehen zu können. Indessen ist, was hier in der Originalsprache gezeigt wird, gar nicht das Original des Films, sondern eine um fünfzig Minuten verkürzte Fassung, die in Frankreich für Lateinamerika, Italien und die Bundesrepublik hergestellt wurde. Aus dieser Fassung sind wesentliche Teile der Kritik Stendhals an der politischen Situation Frankreichs zur Zeit der Restauration ausgelassen worden. Sogar auch den Bewohnern Westberlins wird die Bearbeitung ad usum delphini zugemutet — einem Publikum, das bewiesen hat, daß es ein künstlerisch kritisches und politisch reifes Weltstadtpublikum ist.

Erfolg: Diejenigen, die auf Stendhal, oder auf einen unveränderten Film, nicht zuletzt aber auf ihr ungeschmälertes Recht auf das eigene Urteil Wert legen, oder wahrscheinlich auf dies alles zusammen, wandern durch das Brandenburger Tor hinüber in den Ostsektor unserer Stadt, um dort, ausgerechnet hinter dem Eisernen Vorhang, den Film «Le Rouge et le Noir» ungekürzt und unfrisiert zu sehen. In Westdeutschland dürfte es genug Leute geben, die nur zu gern ein Gleiches tun würden, wenn sie nur könnten. So wird den Machthabern der «DDR» zu billigem Triumph verholfen: «Seht her, die Freiheit ist auf unserer Seite.» Selbstverständlich nur darum, weil sie ihnen hier einmal in den Kram paßt.

Nun ist ja gewiß das Menschenbild, das Stendhal so meisterlich gezeichnet hat, das Bild des seinem Wesen als Mensch entfremdeten, nur auf sich bezogenen Menschen, der sich als autonom versteht, in einer «Wüste des Egoismus, die man das Leben nennt». In dieser Wüste gelten die wenigen, die von Liebe und Verantwortlichkeit wissen, als wirklichkeitsfremde Narren. Aber durch den Tod, der von diesem Bilde her als völlig sinnlos, als Niederlage schlechthin erscheint, wird ein in blindem Egoismus gelebtes Leben, werden die allein auf rücksichtslosen Machtgebrauch gegründeten Sozialbeziehungen zu einer ungeheuren Warnung. Was immer Stendhals eigene Überzeugung gewesen ist — auch um der Warnung willen, die angesichts der Faszination durch das deutsche Wirtschaftswunder durchaus an der Zeit ist, hätte man die Dinge ohne zweckbestimmte Beschönigung stehenlassen müssen. Daß die Alternative Rot oder Schwarz, die dem geistigen und politischen Leben des 19. Jahrhunderts ein verhängnisvolles Gepräge gab, nicht stimmt, weil das Menschenbild nicht stimmt, auf das sie sich beruft, wird heute allgemein verstanden. Rot steht heute sowenig für Freiheit, wie Schwarz für die auf Nächstenliebe gegründete wahre Kirche Christi steht. Um so deutlicher rufen Bild und Gegenbild zu dem auf, was die Aufgabe der Stunde ist: sich auf die personale Verantwortlichkeit des freien Menschen zu besinnen.

Wo die Freiheit der Person und als ihr Bestandteil die öffentliche Kritik geführt wird, ihre Äußerungen aus beziehungsweise abgeschaltet werden, verhält man sich weder demokratisch, noch ist das ein Zeichen innerer Sicherheit. Daß die Fernsehübertragung des «Berliner Abends», zu dem Senat und Abgeordnetenhaus den zum erstenmal in Berlin tagenden Bundestag eingeladen hatten, in dem Augenblick abgeschaltet wurde, in dem ein populäres Mitglied des berühmten Berliner politischen Kabarett-Ensembles, Wolfgang Neuß, mit seiner

Pauke auf der Bühne erschien, hat, vom Regierenden Bürgermeister angefangen, alle Berliner empört, die nicht die Leute danach sind, sich ihr Recht auf das eigene Urteil nehmen zu lassen. Bedenklich muß indessen stimmen, daß die Berliner Öffentlichkeit sich zwar mit vollem Recht heftig über diesen Versuch einer Zensur erregt hat, sehr viel weniger aber über die glatte Lüge, mit der die Schuldigen sich schlechten Gewissens herauszureden suchten: es habe sich um eine technische Störung gehandelt. Der Wahrheitswert «technischer Störungen» ist uns seit 1948 gut bekannt. Die Blockade Berlins wurde bekanntlich mit einer technischen Störung begründet. Ist die Lüge, noch dazu auf Kosten anderer, nämlich der Fernsehtechniker, auch in der freien Welt zu einem selbstverständlichen Bestandteil des öffentlichen Lebens geworden?

Proteste und Prozesse um italienische Filme

BH. Vittorio De Sica dreht sein «Dach» — allen Protesten zum Trotz — in eigener Regie und getreu neo-realistischen Grundsätzen mit dem «Mann von der Straße». Er fand seinen «Natale» in einem einundzwanzigjährigen Arbeitslosen aus der Triester Gegend und seine «Luisa» in einer neunzehnjährigen Stenotypistin, deren Mutter eine Volksschullehrerin und der Vater ein Kellner ist. Luisa — Gabriella Pallotta — hat in der Tat ein liebes Gesicht mit runden Apfelbäckchen und ausdrucksvollen dunklen Augen. Von Giorgio Litzuzzi sagt De Sica selbst, daß er jenes schauspielerische Naturtalent besitze, wie man es wohl nur in Italien unter den Kindern des Volkes in derartiger Perfektion finde. Die Dreharbeiten haben bereits begonnen, und zwar mit der Hochzeit des «jungen Paares» in der kleinen Kirche St. Agnese an der Via Nomentana, die ein Juwel aus dem 12. Jahrhundert ist. Man rechnet mit zwölf Drehwochen.

Derweil haben die Filmschauspieler ein Komitee gegründet, das die Frage einer strikten Berufsorganisation studiert, wonach die Produzenten gezwungen werden sollen, nur noch Fachschauspieler einzustellen, d. h. Personen, die in dem «albo professionale», der Berufsliste, eingetragen sind. Solches wird man — wenn es nach den Regeln von Gino Cervi, Paolo Stoppa u. a. ginge — als bereits anerkannter Mime oder als Anwärter, d. h. mit dem ersten Arbeitsvertrag. Nach zwei Berufsjahren wird dann aus dem Anwärter ein Voll-Mime. Ausländer aber müßten, um auf der Liste zugelassen zu werden, eine beträchtliche Gebühr zahlen, die dann für Altersversicherungen usw. verwendet würde. Kritische Stimmen machen die 400 Unterzeichner — es sind nur einige bekannte Namen, wie Toto und Ralf Vallone, dabei — darauf aufmerksam, daß manche unter ihnen auch als «Zufällige», als «Jedermanns» begonnen haben — also selber ein Teil jener «Blutaufrischung von der Straße» sind. Auch könne man einem Regisseur und einem Produzenten ebensowenig Vorschriften machen, wie etwa einem Verleger, ob und welches Buch oder Werk eines literarischen Erstlings, der keiner Berufsorganisation angehört, er herausbringen wird.

Ueber dem Kassen-Schlager «La piu bella donna del mondo» — er erzielte innerhalb von vier Wochen allein in Rom 50 Millionen Lire — schwebt das Damoklesschwert der Sequestrierung. Bekanntlich ist die Heldin Lina Cavallieri, die schöne italienische Sängerin, die Anfang des Jahrhunderts diesen Titel wohl mit Recht getragen hat. Wir wollen ihn auch der Darstellerin Gina Lollobrigida zuerkennen, die mit unermüdlichem Eifer schön ist, singt, tanzt, ficht und zum Happy-End ihrem ebenfalls unentwegt schönen blauen Prinzen — Vittorio Gassman — in die Arme fliegt. Der Film besteht aus einer unwahrscheinlichen Aneinanderreihung von Publikumseffekten — ist dementsprechend unkünstlerisch und unhistorisch. Hiergegen verwahrt sich nun der Bruder der 1944 Verstorbenen (sie selbst kam als völlig Vergessene bei einem Bombenangriff in ihrer Villa bei Florenz ums Leben). Er fordert die Zurückziehung dieses Streifens, der «unwahr, beleidigend und entehrend» sei. Der Produzent indessen hatte sich zuvor gesichert, indem er von dem Sohn der Verstorbenen das Recht, ihr Lebensbild frei nachzugestalten erworben hatte. Da kenne man sich nun aus, wem das Recht zusteht, zu prozessieren! Kürzlich entschied ein Gericht zugunsten eines Ur-Ur-Neffen des Kardinals Lamberti, der sich schützend vor die Ehre seines Ahnherrn stellte. Und wenn sich heute ein Nachfahre der Lucrezia Borgia oder gar Neros schützend vor ihre Film-Ehre stellen würden? Auf alle Fälle sollte man die Filmprodukte recht-

zeitig so ausführlich bekanntgeben, daß etwaige Proteste laut werden könnten, bevor Millionen für die Realisierung ausgegeben wurden. Aber man hat den Eindruck, daß sich die so ehrpfindlichen Protestierenden erst dann melden, wenn sie wittern, daß da etwas zu holen ist.

Das gleiche dürfte der Fall bei dem amüsanten Urheberstreit sein, der um Fellinis «Bidoni» ausgebrochen ist. Da war also zunächst ein gewisser napolitanischer Schriftsteller Marotta, der dem Gericht sein vor einiger Zeit erschienen Buch vorlegte und mit ziemlicher Exaktheit nachweisen konnte, daß die Kerngeschichte des Films «Il Bidone», nämlich der Trick mit dem wertlosen, vergrabenen Schatz, ein Plagiat sei. Schon sah es düster für Fellini aus, der Copyright-Prozente abführen sollte, als sich ein Mann meldete, der elf Monate hinter Schloß und Riegel sitzen muß, weil er eben jene Tat des raffiniert organisierten Betrugs mit allen geschilderten Einzelheiten wirklich vollführt hat. Und zwar vor dem Erscheinen von Marottas Buch und Fellinis Film. Ergo machte er die geistigen Urheberrechte bei beiden Autoren geltend! Und dann trat auch noch der «dritte Mann» auf, nämlich der Journalist, der seinerzeit den Bericht über den Verurteilten verfaßte und ihn — wie er behauptet — an Fellini gesandt habe (der sich dessen aber nicht entsinnen kann). Wo führt das noch hin, wenn alle Kriminalromanen für ihre dankenswerte Anregung zu Kriminalromanen und -filmen und außerdem alle Reporter der Chronique noire am Kassenerfolg beteiligt werden wollen?

Bezahlte Rückreise

ZS. Wir berichteten vor kurzem von Simone Signoretts Fahrt nach Ostdeutschland («Film und Radio» Nr. 24), wo sie zusammen mit Bernard Blier («Mutter Courage» von Bert Brecht drehen sollte. Nun ist sie wieder aufgebracht nach Paris zurückgekommen — das große, bolschewistische Filmfest der DEFA wurde nicht abgehalten. Sie mußten die Rückreise antreten, ohne einen einzigen Meter gedreht zu haben. Großzügig bekamen sie das vereinbarte Honorar trotzdem, Simone 120 000 und Blier 80 000 Ostmark. Doch das war für sie nicht mehr als ein kleines Pflasterchen auf die Wunde, die ihnen das Versagen der verstaatlichten ostdeutschen Filmgesellschaft geschlagen hatte, mit der zusammenzuarbeiten ihr besonderer Stolz gewesen war.

Es handelt sich um einen typisch ideologischen Konflikt, wie er nur in einem bolschewistischen Lande möglich ist. «Mutter Courage», die auch über Schweizer Bühnen gegangen ist, war vom ostdeutschen Staat besonders groß geplant, als ein auch vom Westen anerkanntes, gutes Bühnenstück. Man wollte die behauptete große Leistungsfähigkeit beweisen, und der ganze Westen sollte staunend vor der kommunistischen Glanzleistung stehen. Man scheute keine Mittel: internationale Besetzung mit ausgesuchten Spitzenkräften, selbstverständlich Farbfilm und Cinemascope, Wolfgang Staudte, den man bisher als Westberliner Regisseur zu betrachten gewohnt war, sollte Regie führen, als ein Mann, der auch im Westen Ruf und Namen hat. Der bekannte französische Filmarchitekt Douy wurde aus Paris hergeholt (seine letzte bedeutende Leistung waren die Bauten in «Le rouge et le noir»), der schon im Sommer mit der Ausführung großer Dekorationen auf Grund eines fast unbeschränkten Kredites in Neu-Babelsberg begann.

Da entstanden unerwartet Schwierigkeiten wegen der Besetzung der Hauptrolle. Brecht hatte zur Bedingung gemacht, daß diese von seiner Frau Helene Weigel gespielt würde. Als «Mutter Courage» und Chef des Schauspiel-Ensembles hatte sie das Stück auf zwei Berliner Bühnen zu neuen Erfolgen geführt, und ihr Einsatz im Film war gegeben. Sie erwies sich jedoch als sehr schwierig zu führende Schauspielerin von ausgesprochener Kamera-Scheu, jedoch trotzdem von größtem Selbstbewußtsein. Das führte zu endlosen Diskussionen während der Dreharbeiten, die sich ins Ungemessene zu verlängern drohten. Außerdem verlangte sie Spezialvergünstigungen, die nicht in ihrem Vertrag enthalten waren, so daß Regierung und DEFA sich nach längerem Besinnen entschlossen, ihr die Rolle zu entziehen. Brecht drohte jedoch, die «Deutsche Demokratische Republik» zu verlassen, wenn seine Frau die Rolle nicht spielen dürfe.

Schwierige Künstler-Ehepaare gibt es auf der ganzen Welt, und bis dahin hätte sich sozusagen alles noch im Rahmen des Normalen abgespielt. Interessant ist jedoch die Begründung, die Brecht seinem Ultimatum gab: Nach ihm ist der Schauspieler Funktionär der Partei und muß den gesellschaftskritischen Standpunkt in einem Bühnenstück verdeutlichen. Schauspieler und Zuschauer führen miteinander Zwiesprache über gesellschaftliche Zustände; der Schauspieler soll sich als solcher und nicht nur in seiner Rolle direkt an den Zuschauer wenden. Er soll sich also nicht in seine Rolle einfühlen, sondern deutlich machen, daß er als Beispiel für einen sozialen Sachverhalt nun einige Zeit einen fremden Menschen spiele und nicht etwa so tue, als ob er der fremde Mensch selbst wäre. Aus dieser kommunistisch untermauerten Ideologie heraus beharrte Brecht auf der Uebernahme der Hauptrolle durch seine Frau. Interessanterweise ließ sich aber die kommunistische Regierung anscheinend nicht sehr beeindrucken, sondern suchte eine Westberliner Künstlerin zu gewinnen, die aber von ihren Vorgesetzten nicht freigegeben wurde, nachdem auch Therese Giese abgelehnt hatte.

So blieb nichts anderes übrig, als den Film abzusetzen, den ganzen Plan zu liquidieren und Simone wieder nach Hause zu schicken, wo sie ziemlich kleinlaut eingetroffen sein soll. Aus dem geplanten Triumph ist ein verunglücktes Abenteuer geworden, das gegenwärtig sämtlichen Chansonniers Frankreichs Gelegenheit gibt, unter dem verständnisvollen Lächeln des Publikums ihren scharfzüngigen Witz zu üben.



Danielle Darrieux in der Rolle der Freundin, als sie sich im Film «Rot und Schwarz» von ihrem Beichtvater zu dem verhängnisvollen Brief verleiten läßt, der den Tod des Geliebten zur Folge haben wird. Der Film wurde in Westdeutschland verstümmelt vorgeführt.