



**Sozialgeschichte  
des  
bundesrepublikanischen  
Films**

Ein Projekt  
des  
Deutschen  
Filminstituts - DIF  
in  
Zusammenarbeit  
mit der  
Johann Wolfgang  
Goethe-Universität  
Frankfurt/Main  
gefördert durch  
Hessen-media

## Überblick

Lutz Keßler

Jugend und Film während der Adenauerzeit

Katrin Linne

Froh zu sein bedarf es wenig...!

## Überblick

### **Lutz Keßler**

Jugend und Film während der Adenauerzeit

Zwischen Aufbruch und Stillstand. Jugend und Film während der Adenauerzeit

Jugend zwischen Himmel und Hölle Ansätze einer sich frei entwickelnden eigenständigen Jugendkultur in Robert A. Stemmles Film SÜNDIGE GRENZE (1951)

„Ach, wie süß..." Romy Schneider in WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (1953)

Auf der Suche nach dem Glück im Stillstand. Georg Tresslers ENDSTATION LIEBE (1958)

Zusammenfassung

Literatur

DIE, 3.4.2000

**60er**  
< \* >

Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



Die unmittelbare Nachkriegszeit war geprägt vom täglichen Kampf ums Überleben. In den oftmals durch den Krieg dezimierten Familien wurde und konnte kaum Rücksicht auf eine kind- und jugendgerechte Entwicklung bzw. Erziehung genommen werden. Hier mußte jedes Familienmitglied, ob jung oder alt, nach besten Kräften zum Lebensunterhalt der eigenen Familie beitragen. Anstatt spielerisch die Grenzen des Lebens auszuloten, war der Großteil der Kinder früh gezwungen, Verantwortung zu übernehmen, selbstdiszipliniert zu leben und hart zu arbeiten. Trotzdem boten sich den Jugendlichen in dieser Zeit auch ungeahnte Freiräume, da die vorrangig mit der Existenzsicherung beschäftigten Eltern nicht die notwendige Zeit zur Erziehung und Kontrolle ihrer Kinder aufbringen konnten.

Mit dem Marshallplan und der Währungsreform 1948 begann sich diese Situation langsam, aber stetig zu verändern. Mit der zunehmenden Konsolidierung der materiellen Situation des Alltags und der Wiederherstellung weitgehender sozialer Sicherheit begann nun auch eine Phase der Reorganisation des Erziehungswesens und der staatlichen Fürsorge. Für die Kinder und Jugendlichen bedeutete dies zunächst eine spürbare Verbesserung ihrer materiellen Situation im Bereich Ernährung, Kleidung und dergleichen. Daneben machte sich auch das Bestreben bemerkbar, die Zukunftsperspektiven durch den Ausbau des Bildungswesens zu verbessern. Vor allem eklatante

Raumnot und der Mangel an qualifizierten Lehrkräften sorgten vielerorts für katastrophale Zustände, die es zu beseitigen galt. Weitere Bemühungen betrafen die Bekämpfung der immer noch hohen Jugendarbeitslosigkeit und einer verstärkten Sorge um die große Anzahl kriegsbedingter Halb- und Vollwaisen.

Die Angst vor der sittlichen Verwahrlosung

In einer zweiten Phase begann man sich zunehmend um die ideelle Verfassung der Jugend, in erster Linie um ihre moralische Entwicklung, zu sorgen. Neben der wertkonservativen Politik Adenauers waren es die vielen jungen Erwachsenen, die sich durch den Nationalsozialismus und die Selbstdisziplinierungszwänge der unmittelbaren Nachkriegsjahre "durchweg um ihre Jugend betrogen"[1] fühlten und nun glaubten, ihren Nachwuchs unter dem Vorwand des Jugendschutzes schonungslos trimmen zu müssen, damit dieser nicht "leichtfertig, durch Unkorrektheiten aller denkbaren Art" seine Zukunft verspielen mochte. Ebenfalls für strengere Erziehungsmethoden plädierte ein Großteil des Bildungsbürgertums, das in der zunehmenden Amerikanisierung der Jugend den unmittelbar bevorstehenden Kulturverlust heraufziehen sah.[2] Den Höhepunkt dieser Phase markierte eine von der Bundesregierung 1953 initiierte Kampagne gegen "Schmutz und Schund".

[1] Ziehe, Thomas. Die alltägliche Verteidigung der Korrektheit. In: Bucher, Willi/ Pohl, Klaus. Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt: Luchterhand, 1986. S. 255f. ▲

[2] Vgl. Grotum, Thomas. Die Halbstarken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre. Frankfurt a. M.: Campus, 1994. S. 75f. ▲

50er  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



Mit besonderer Sorge verfolgte man dabei die zunehmende Übernahme erwachsener Haltungen und Verhaltensmuster durch die Jugendlichen. Unter dem in den 50er Jahren omnipräsenten Begriff der "Frühreife" verbarg sich die Befürchtung, daß die moralisch noch nicht gefestigten Jugendlichen zum unweigerlichen Opfer ihrer triebhaften Natur würden. Als Folge davon vermutete man die zunehmende sittliche Verwahrlosung der ganzen Gesellschaft. Kurzerhand erhob man den selbsterlittenen Verzicht zum Ideal der eigenen Erziehungsethik, die den Jugendlichen vor den Versuchungen, die die Welt der Erwachsenen auf sie ausübte, bewahren sollte.



In diese Phase des Übergangs von einer notgedrungen freien und zwanglosen, hin zu einer zunehmend restriktivere Formen annehmenden und moralisch ausgerichteten Erziehung, fällt Robert Adolf Stemmles Film SÜNDIGE GRENZE (1951). Gerade hier werden die damaligen, aus heutiger Sicht maßlos übertriebenen Ängste, bezüglich der moralischen Entwicklung der Jugend als Resultat einer fehlgeleiteten Erziehung deutlich, die gleichzeitig aber angesichts der Harmlosigkeit des Gezeigten kaum mehr nachzuvollziehen sind.





Was folgte, war die Rückkehr zu "Zucht und Ordnung". Freiräume wurden beschnitten, aufkeimende Individualität im Ansatz erstickt und von der körperlichen Züchtung als bewährtes Mittel im Falle eines etwaigen Erklärungsnotstands der Eltern großzügig Gebrauch gemacht. Die allgegenwärtige handlungsbestimmende Maxime lautete: "Du sollst es einmal besser haben!" Gerade in dieser Forcierung autoritärer Erziehungsmethoden manifestierte sich die Unfähigkeit der nicht selten überforderten Eltern, sich konstruktiv mit einem Lebensstil auseinanderzusetzen, der ihrer eigenen Erfahrungswelt fremd war. Zu prägend war wohl für die meisten noch die eigene "erlittene" Erziehung, um eine notwendige Dialogfähigkeit zu entwickeln. Also suchte man nach anderen Möglichkeiten, die Kinder vor der drohenden "Frühreife" zu schützen. Einen Lösungsansatz sah man in der Abschottung der Jugendlichen von allen "zivilisatorischen Vergnügungen der Erwachsenenwelt"<sup>[3]</sup>, um sie so zwangsweise zu "Sittlichkeit" und "Selbstzucht" zu erziehen.

Ehe und Familie waren in eine Ideologie eingebunden, deren Kern Sittlichkeit und Selbstzucht darstellen und die sich gegen jegliche erotisch-sexuelle 'Frühentwicklung' bei Jugendlichen richtete. [...] Ziel war der absolute Verzicht auf geschlechtliche Aktivitäten vor der Ehe. Jugendliche sollten möglichst 'entsexualisiert' und ihr körperlicher Entwicklungsstand dem von Kindern gleichgesetzt werden. <sup>[4]</sup>

[3] Grotum, Thomas. Die Halbstarke. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre. Frankfurt a.M.: Campus, 1994. S. 68. ▲

[4] Ebd., S. 69. ▲

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



Wie ein solcher Jugendlicher im Idealfall auszusehen hatte, demonstriert die fünfzehnjährige Romy Schneider in ihrer ersten Filmrolle in Hans Deppes 1953 entstandenem Film WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT. Politisch trug man dieser Entwicklung mit der Gründung des Ministeriums für Familienfragen Rechnung. Dessen erster Vorsteher, der CDU-Familienminister Franz-Joseph Wuermeling trat mit Vehemenz für die Trennung von jugendlicher und erwachsener Erlebniswelt ein. Das wohl bekannteste Ergebnis der Politik Wuermelings ist das 1957 entstandene und bis auf wenige Änderungen noch heute gültige, in Gaststätten aushängende Gesetz zum Schutz der Jugend.

Renaissance der Höflichkeit und Doppelmoral führt zu ersten Rissen innerhalb der Gesellschaft  
Zeitgleich mit dieser Entwicklung kam es innerhalb der Gesellschaft zu einer Renaissance von Höflichkeits- und Umgangsformen, wohl als Reaktion auf das Chaos der unmittelbaren Nachkriegszeit. Oberste Maxime dieser neuen kleinbürgerlichen Realität waren an Scheinheiligkeit grenzende Höflichkeit, Konformität und Ordnung bis in den letzten Winkel des täglichen Lebens. Nur nicht auffallen, hieß die Devise. Wer auffällt, macht sich verdächtig, und so maskierte man sein Innerstes hinter der schlichten Eleganz des Gelsenkirchener Barocks, Vorgartenzwergen, korrekter Kleidung und anderen Möglichkeiten äußerer



Konformitätsbekundungen, dabei stets auch auf etwaige Normabweichungen in seiner näheren Umgebung achtend. Unter diesem Gesichtspunkt sah man es geradezu als erste Bürgerpflicht an, sich von der „verheerenden“ moralischen Wirkung solcher Filme wie DIE SÜNDERIN persönlich zu überzeugen. Und natürlich kaufte man auch die immer zahlreicher publizierten Hochglanzmagazine, deren Titelblätter zunehmend leichter bekleidete junge Mädchen zierten, um sich anschließend öffentlich um so lauter über die Moral der Gesellschaft zu empören.

Der moralische Abgrund, der sich hier zwischen gesellschaftlichem Anspruch und Wirklichkeit auftat, blieb den Jugendlichen nicht verborgen. Zu deutlich zeigten eben jene Hochglanzmagazine die Kehrseiten dieser Gesellschaft und dokumentierten jeden Tag aufs neue, wie es tatsächlich hinter den Fassaden der Biedermänner aussah und es um die Moral der angeblichen Vorbilder stand. Die Jugendlichen wollten ernst genommen werden und verlangten dementsprechend von ihren Eltern, sich selbst an die Anforderungen zu halten, die sie an ihre Kinder stellten.[5]

[5] Grotum, Thomas. Die Halbstarken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre. Frankfurt: Campus, 1994. S. 64. ^

50er  
< \* >



Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



Das Resultat waren erste Zweifel an der Vorbildfunktion der Erwachsenen und hatte erste Risse innerhalb der Ordnungskultur des Adenauer-Staates zur Folge. Zum Ausdruck kam dies zuerst durch die an amerikanischen Vorbildern orientierte modische Abgrenzung der Jugend.

Die Mädchen wollten die langen Haare offen tragen, wollten Lidstrich und Schmolle Mund, enge selbstgestrickte Ringelpullover und Hosen, die die Figur unterstrichen. Die Jungen liebäugelten mit spitzen schwarzen Schuhen, Röhrenhosen, Elvistolle und Koteletten; diejenigen, die intellektueller sein wollten, bevorzugten langes Nackenhaar (ungefettet) und ausgefallene Brillen, ganz kühne (und schon ältere) trugen Backenbärte.[6]



Bemerkenswert an Ziehes Bestandsaufnahme ist, daß das, was er für die Jugendlichen der zweiten Hälfte der 50er Jahre attestiert, bereits wenige Jahre zuvor schon einmal Teil des jugendlichen Selbstverständnisses gewesen ist, was sich deutlich am Beispiel von Stemmlers SÜNDIGE GRENZE zeigen läßt. Dies spricht einerseits für die Gründlichkeit, mit der man in der ersten Hälfte dieser Dekade die Jugendlichen zu „domestizieren“ versuchte, hatte aber andererseits sicherlich auch damit zu tun, daß diesen Jugendlichen noch jene Vielzahl subkultureller Identifikationsmöglichkeiten fehlten, wie sie sich spätestens mit der ungeheuren Popularität und den Erfolgen von Personen wie James Dean, Elvis Presley, Bill Haley oder Filmen wie Richard Brooks THE BLACKBOARD JUNGLE (1955) und insbesondere dem US-amerikanischen Streifen ROCK AROUND THE CLOCK (1956) der Jugend der zweiten Dekade boten. Zu ihrem Sprachorgan und „philosophische“ Plattform entwickelte sich schnell die 1956 gegründete Jugendzeitschrift BRAVO, die den Jugendlichen eine von den kulturellen Erfahrungswerten ihrer Eltern unabhängige Orientierungs- und Identifikationsmöglichkeit bot und sich zu deren Anwalt entwickelte, wenn es notwendig war, die Ängste beunruhigter Eltern bezüglich der moralischen Entwicklung ihrer Sprößlinge zu zerstreuen.

[6] Ziehe, Thomas. Die alltägliche Verteidigung der Korrektheit. In: Bucher, Willi/ Pohl, Klaus (Hg.). Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt: Luchterhand, 1986. S. 257.▲

50er  
< \* >





Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



Wirtschaftswunder und Konsum. Es leben die Frühreifen! Nieder mit den Halbstarcken!

Spätestens als die Industrie die Jugendlichen als nicht zu vernachlässigenden Wirtschaftsfaktor entdeckte, ließ sich deren Emanzipation nicht mehr aufhalten. Mit immer schnellebigeren Trend- und Modeartikeln bediente man das nicht von Entbehrungen und Mangel beeinträchtigte Konsumbedürfnis dieser neuen, an den unaufhaltsamen Erfolg des Wirtschaftswunders glaubenden Generation.

Wie sehr und vor allem wie schnell sich die Sicht auf die junge Generation innerhalb nur weniger Jahre veränderte, veranschaulichen Josef von Bakys Film *DIE FRÜHREIFEN* (1957) und Georg Tresslers *DIE HALBSTARKEN* (1956). Noch ganz in der Tradition Wuermelings stehend und immer noch mit dem erhobenen Zeigefinger vor den moralischen Folgen exzessiven und ungehemmten Konsums warnend, wähen diese die Jugend auf dem Wege in den moralischen Abgrund aus Kriminalität und Sexualität. Schon ganz anders nimmt sich zwei Jahre später Georg Tresslers *ENDSTATION LIEBE* (1958) aus. Hier werden die Probleme des Heranwachsenden und seine Konflikte mit den Erwachsenen, von denen er sich grundsätzlich mißverstanden fühlt, einfühlsam und schon sehr viel differenzierter ohne den zuvor noch üblichen Populismus geschildert.



Diese veränderte Wahrnehmung gegenüber jugendlichen Verhaltensweisen führte auch zu einer begrifflichen Definitionskrise. Es galt, neue Stereotypen zu finden, mit denen man die unvermeidbare Entwicklung in anständige Bahnen zu lenken gedachte. Den Jugendlichen gab es nicht mehr. Er teilte sich nun vielmehr in den domestizierten, trendbewußten, aber moralisch integeren Teenager einerseits und den schwer disziplinierbaren und vor allem als Konsumenten uninteressanten Halbstarren andererseits.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Zwischen Aufbruch und Stillstand

Jugend und Film während der Adenauerzeit

50er

< \* >



### Konsum statt Revolution

Trotz der beschriebenen Erfolge blieben die Jugendlichen noch weit davon entfernt, sich gesellschaftlich vollständig zu emanzipieren. Zu stark war ihr Denken und Handeln noch vom egoistischen Wohlstandsdenken der 50er Jahre geprägt und zu dominant ihre tiefgreifende Ablehnung gegen alle politischen, religiösen und kulturellen Organisationen und Institutionen. Eine notwendige konstruktive Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Strukturen auf einer ideologischen Ebene wurde dadurch nahezu unmöglich gemacht.

[...] die grundsätzlichen Erfahrungen, die diese Jugend mit den Vorgängen des sozialen Wiederaufbaus der westdeutschen Gesellschaft machen konnte und mußte, ... [laufen darauf hinaus], daß der helfende Zusammenhang der Familie, der berufliche Fleiß und Durchsetzungswille, das Streben nach Verbesserung der eigenen materiellen Situation und damit nach verhältnismäßig egoistischen privaten Zielen und Interessen bei allen den Vorrang hatte und sich sozial bewährte.[7]

Halt bot in dieser Zeit allenfalls die "Clique" als Ersatz für die oftmals fehlende Harmonie innerhalb der eigenen Familie. Trotzdem es Ende der 50er Jahre auch schon erste Ansätze gewalttätiger Auseinandersetzungen gab, wie die von Hannover

ausgehenden sogenannten Halbstarckenkrawalle, blieb dieser Protest unartikulierte und war in der Regel lediglich das Ergebnis spontaner und situationsbedingter emotionaler Entladungen.[8] Der jugendliche Protest dieser Zeit beschränkte sich wie in Tresslers ENDSTATION LIEBE darauf, sich der Bevormundung und der strengen Reglementierung durch die Erwachsenen zu entziehen, sie andererseits aber in ihrem Egoismus und Wohlstandsdenken nachzuahmen, wenn nicht sogar zu überholen.

Noch fehlte es an einer entsprechenden ideologischen Auseinandersetzung und der Bereitschaft, staatliche und gesellschaftliche Strukturen in Frage zu stellen. Statt dessen beherrschte viele Jugendliche zum Ende der 50er Jahre ein Gefühl innerer Leere und Resignation, angesichts des kulturellen und sozialen Stillstands auf der einen und der sich immer rasanter vollziehenden technischen Veränderung der Welt mit ihren stetig bedrohlichere Ausmaße annehmenden Massenvernichtungswaffen auf der anderen Seite.

Eine eindrucksvolle atmosphärische Darstellung dieses fast schon nihilistischen Lebensgefühls ist dem aus den USA zurückgekehrten Emigranten Gerd Oswald in seinem Film AM TAG, ALS DER REGEN KAM (1959) gelungen, auch wenn der Regisseur, der sich inhaltlich teilweise stark an Nicholas Rays ...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN (1955) orientierte, ab und zu glaubte, den Zeitgeist bedienen zu müssen.

Als Konrad Adenauer 1959 mit dem Slogan "Keine Experimente" zum dritten Mal Kanzler der Bundesrepublik Deutschland wurde, hatten die



versteinerten gesellschaftlichen Strukturen längst feine Risse bekommen, die es einer kommenden Generation ermöglichten, das ganze Konstrukt zum Einsturz zu bringen.

[7] Schelsky, Helmut. Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend. Düsseldorf 1958, S. 87. ▲

[8] Grotum, Thomas. Die Halbstarke. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre. Frankfurt: Campus, 1994. S. 77f. ▲

50er  
< \* >



Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmlers SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Mit Robert Adolf Stemmlers Film SÜNDIGE GRENZE kam 1951 ein in vielerlei Hinsicht bemerkenswerter Film in die bundesrepublikanischen Kinos. Es war dies bereits Stemmlers zweiter Versuch als Regisseur und Drehbuchautor, sich eines Zeitproblems anzunehmen und damit einen Beitrag zu leisten, Ordnung ins Chaos der deutschen Nachkriegszeit zu bringen. Daß er dazu durchaus imstande war, auch wenn ihm damit an der Kinokasse der ganz große Erfolg letztendlich verwehrt blieb [1], hatte er 1948 mit der Trümmer-Satire BERLINER BALLADE bereits bewiesen, in der ein bis auf die Knochen ausgezehrter Gert Fröhe in der Rolle des Kriegsheimkehrers Otto Normalverbraucher mit den Nachkriegswirren von Bürokratie und Kriminalität zu kämpfen hatte.

Auch drei Jahre später geisterte das Schreckgespenst des Schwarzhandels und Schmuggels noch durch die Köpfe der Menschen. Dabei mutierte die mit diesem Phänomen verbundene Angst, insbesondere auch hinsichtlich möglicher Folgen für die Jugend, vor einem neuerlichen Chaos und dem unvermeidbaren moralischen Werteverfall im kollektiven Bewußtsein der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu einer nahezu schon existentiellen Bedrohung der gerade erst wieder mühsam etablierten Ordnung der jungen Bundesrepublik. Genau hier setzt Stemmlers Film an, indem er sich dieser latenten Ängste annahm und seinen Zuschauern die "heilende" Wirkung einer durch und durch reaktionären Erziehungspolitik vor Augen führte.

Die Idee zu SÜNDIGE GRENZE entnahm Stemmler Nachrichten über jugendliche Schmugglerbanden, die im deutsch-belgisch-holländischen Dreiländereck ihr Unwesen trieben und mit dem Schmuggel von Kaffee und anderen Dingen einen unverzichtbaren Beitrag zur Bewältigung der täglichen Not ihrer Familien leisteten. Stemmlers Standpunkt ist eindeutig. So lange diese Kinder nicht aus ihrer mißlichen Situation herauskämen, gerieten sie in einen Teufelskreis, der sie unweigerlich in die Sphäre der Kriminalität abgleiten läßt. Um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, schickt Stemmler den moralisch integren Dieter Borsche als Studenten (!) in dieses "Babylon" sündiger Grenzen. Als moralische Instanz soll er nicht nur das Vertrauen der Kinder gewinnen, sondern auch helfen, die Verhältnisse an der Grenze mit scheinbar wissenschaftlichem Interesse zu beleuchten. Daß er sich dabei in eines der Schmugglermädchen verliebt und sie am Ende in seine Arme nimmt, versteht sich von selbst. Gehörte doch eine Liebesgeschichte unweigerlich zum festen Bestandteil fast jedes deutschen Nachkriegsfilms.

[1] Der Film wurde für die von Alf Teich und Heinz Rühmann gegründete Comedia Filmgesellschaft produziert, die nur wenige Tage nach der Premiere des Films schon wieder Pleite war. ^

50er  
< \* >





Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmlers SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Schon dieses Zugeständnis an den Publikumsgeschmack zeigt das Dilemma, in dem Stemmler steckte und aus dem er, aller Realitätsansprüche zum Trotz, nicht herausfand. Als Repräsentant der alten "UFA-Schule" des Dritten Reiches fehlte ihm einfach die Fähigkeit, weniger vielleicht der Mut, zu einer radikal neuen Filmsprache zu finden, wie sie etwa der italienische Neorealismus zur gleichen Zeit entwickelte. Dort, wo sich ein Vittorio De Sica konsequent auf seine Laiendarsteller, den Charme von Originalschauplätzen und die Ästhetik einer nahezu unverfälschten Kamera verließ, fand Stemmler, trotz augenscheinlicher Ansätze, nicht hin. Dies beginnt schon beim reißerischen Titel, der Aufsehererregendes erwarten läßt. Vor allem aber die bewußte Anleihe im Titel an Willy Forsts im gleichen Jahr Schlagzeilen machenden Film, DIE SÜNDERIN, entlarvt das Kalkül des Verleihs, auf der wirtschaftlichen Erfolgswelle jenes skandalträchtigen Films mitzuschwimmen.

Unter dieser Prämisse ist auch die Schauspielerauswahl zu verstehen, die ebenfalls ganz offensichtlich allein dem Gebot des kommerziellen Erfolgs unterlag. Nur so läßt sich die krude Mischung aus Laiendarstellern, etwa den "Original-Rabatzern" als äußerstem Ausdruck einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung von Realität, und solchen "Stars" wie dem omnipräsenten Dieter Borsche und der ambitionierten Jungdarstellerin Inge Egger erklären. Nach dem selben Mischprinzip gestaltete Stemmler auch die Wahl seiner Schauplätze. Hier die

rudimentären Reste ehemaliger Bunkeranlagen und Grenzbefestigungen entlang der deutsch-holländisch-belgischen Grenze, dort der Komfort der Spandauer Ateliers von Arthur Brauners CCC-Film. In all diesen Kompromissen manifestiert sich die tiefgreifende Ablehnung dieser alten "neuen" Filmregisseure gegen alles Unkontrollierte und Authentische. Hatten Sie doch noch gelernt, Filme nahezu generalstabsmäßig zu planen und herzustellen, ohne etwas dem Zufall überlassen zu müssen. Und so wundert es auch nicht, daß gerade die Dreharbeiten mit den echten Rabatzern für Stemmler besonders anstrengend waren. "Wieder und wieder", so der Regisseur, ließ er die Kinder an der Kamera "vorüberstoben", bis "die Szene endlich saß" [2]. Und folgerichtig bemerkte der Kritiker der FAZ nicht zu unrecht, daß gerade diese Massenszenen die straffe Führungskraft des Regisseurs erkennen ließen, was diesen Szenen doch mehr den Gestus einer Infanterieübung denn einer authentischen Schmuggelszenerie verleihe. [3]

Überhaupt blieb der Kritik diese unmotivierte Verquickung aus authentischem Anspruch und fiktiver Künstlichkeit nicht verborgen. Am genauesten trifft es dabei die Kölner Rundschau, die den Film als ein Gemisch aus Dokumentar- und Spielfilm bezeichnete, das sowohl das erschütternd Echte als auch das ans Peinliche reichende Unglaubwürdige in sich vereint [4]. Tatsächlich ist es gerade dieser kolportagehafte Charakter des Films, der schon bald jeglichem Wahrheitsanspruch zuwiderläuft.

[2] R.A. Stemmler über seine Arbeit mit den Rabatzern.  
Aus dem Presseheft zu Sündige Grenze. ▲

[3] Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.1.1952  
(PDF-Datei) ▲

[4] Kölner Rundschau vom 28.12.1951 ▲

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmles SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Nur am Rande soll hier noch auf die unglaublich stilisierten Aufnahmen der Gesichter hingewiesen werden, die, vor allem aufgrund der dramatischen Lichtführung, zum Teil stark expressionistische Züge tragen. Aber auch das wirkt im Verhältnis zu den ungeschönten Außenaufnahmen mehr aufgesetzt als wirklich durchdacht. Offensichtlich ging es Stemmler dabei um eine schlichte "Gut und Böse"-Symbolik. Indem er nahezu alle Gesichter immer wieder scharfkantig in eine Licht- und Schattenseite teilt, scheint er damit auf die Möglichkeit jedes einzelnen Menschen verweisen zu wollen, sich für eine bestimmte Seite entscheiden zu müssen.

Viel interessanter als diese diffuse Verquickung unterschiedlicher Formen und ästhetischer Ansätze sind dagegen Dramaturgie und Handlung des Films. Gerade hier offenbaren sich die für das Denken und Handeln in den 50er Jahren so typischen monokausalistischen Prinzipien. Es gibt eine Grenze. Diesseits herrscht relative Armut, jenseits relativer Wohlstand. Deshalb decken sich die Kinder auf der einen Seite mit Tauschgegenständen aller Art ein, um sie auf der anderen Seite gegen Kaffee einzuhandeln, den sie wiederum bei den hiesigen Schwarzhändlern zu Geld machen. Da es sich bei diesen illegalen Grenzgängern um Kinder handelt, die man strafrechtlich nicht belangen kann und die zudem mit äußerstem Geschick und einem hohen Maß an Solidarität agieren, sehen sich die Zollbeamten beiderseits der Grenze nicht imstande,

dieses Problems Herr zu werden. Und weil man die Kinder nicht bestrafen kann, so Stemmlers Plädoyer in einer Pressemitteilung, muß man eben die Grenzen, "diesen bössartigen Drahtverhau zwischen den Völkern", beseitigen.

Ferner macht uns der Regisseur darauf aufmerksam, daß es diesen Kindern schlichtweg am nötigen Unrechtsbewußtsein fehlt. Dies ist natürlich vor allem Resultat einer verfehlten Erziehung seitens ihrer Eltern, die, anstatt sie "ordentlich" zu erziehen, ihre Kinder aus lauter Habsucht noch zum Schmuggeln animieren. Die Bilder Stemmlers aber sagen, ohne daß dies von ihm intendiert gewesen ist, etwas anderes über die Wirklichkeit dieser Familien. Hier herrscht, sieht man von den wenigen von Stemmler fast schon zur Karikatur entstellten Beispielen ab, bittere Not und Armut, die den Kindern letztendlich gar keine andere Wahl läßt, als so zum Unterhalt ihrer Familie beizutragen.

Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmles SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Natürlich konnte und wollte Stemmler diesen Tatbestand nicht legitimieren. Er bediente sich lieber der immer noch vorhandenen Ängste weiter Kreise der Bevölkerung vor den sozialen und moralischen Folgen des Schwarzhandels und der damit verbundenen Kriminalität, die man doch offiziell spätestens mit der Einführung der D-Mark und Gründung der Bundesrepublik Deutschland im Mai 1949 weitestgehend überwunden zu haben glaubte. Aus diesem Grunde ist sein Film auch keine ernsthafte Bestandsaufnahme der sozialen Mißstände geworden, unter denen diese Kinder leben und handeln und deshalb auch weit entfernt vom eigenen Anspruch, einen "realistischen" Film zu drehen. Statt dessen reiht er die Schreckensvisionen des durch diese Kinder zwangsläufig herbeigeführten moralischen Werteverfalls aneinander.

Der Weg in den Abgrund führt bei Stemmler ganz monokausal vom riskanten aber nur geringe Margen abwerfenden Kaffeehandel über Hehlerei zum Drogenhandel. Ist die Hemmschwelle zur Kriminalität erst einmal überschritten, gibt es auch keine moralischen Grenzen mehr, wie das Beispiel Krapps im Film veranschaulicht. Hat man dieses Stadium dann erreicht, hilft nur noch Wegsperrern oder Totschießen, um die noch "gesunden" Mitglieder vor einer Ansteckung zu bewahren.

Etwas anderes wird hier allerdings noch sichtbar,

nämlich die tiefgreifende Angst der Erwachsenen vor dem Verlust autoritärer Strukturen, mit denen man glaubte, der zunehmenden Fehlentwicklung unter den Jugendlichen Einhalt gebieten zu können. Die Folgen einer solchen Entwicklung lassen sich in SÜNDIGE GRENZE deutlich herauslesen und machen sich vor allem in einem respektlosen Verhalten der Kinder gegenüber jeglicher Form von Autorität, etwa gegenüber Polizei, der Lehrerin oder den eigenen Eltern, bemerkbar. Ihre gesellschaftlich begriffliche Entsprechung fand diese Entwicklung im Terminus der "sozialen Frühreife". Vor allem eine zu frühe Selbständigkeit und Unabhängigkeit sah man als Ursache möglicher Fehlentwicklungen, die man als das Resultat eines zu frühen Kontakts des moralisch noch nicht gefestigten Bewußtseins eines Jugendlichen mit den Verführungen aus der Welt der Erwachsenen betrachtete.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000



Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmlers SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Stemmler führt nun dem Zuschauer die unterschiedlichsten Symptome dieser Entwicklung vor Augen. So sind beispielsweise Alkohol und Zigaretten die ständigen Begleiter schon der jüngsten unter den Schmuggelkindern. Aber auch Verhaltensweisen, die außerhalb der Erfahrungswelt der Elterngeneration lagen, wurden als eindeutige Indizien moralischer Untugend verstanden. Nur so lassen sich etwa die ungeheuren Assoziationen begreifen, die sich dem damaligen Betrachter anhand der aus heutiger Sicht mehr als harmlosen Tanzszene einstellten. Wie sehr dabei Hysterie jeglichen rationalen Diskurs verblassen ließ, veranschaulicht die Kritik des Berliner Petrusblatts (PDF-Datei), in der der Verfasser den Jugendlichen vollkommene Hemmungslosigkeit unterstellte, die ihre Tanzböden in Horte von Orgien verwandele. In Köln fühlte sich sogar ein katholischer Bischof bemüßigt, unter Berufung auf SÜNDIGE GRENZE, von der Kanzel aus vor der augenscheinlichen Fehlentwicklung der deutschen Jugend ausdrücklich zu warnen.

Natürlich traf vor allem jene Szene den "Geschmack" der katholischen Geistlichen, in der zwei Kinder mittels eines Hammers die Metallbuchstaben des Wortes GOTT von einem Grabstein abschlagen, um sie als Metallschrott jenseits der Grenze gegen Kaffee einzutauschen. Daß diese Kinder ganz offensichtliche Skrupel bei ihrer Tat empfinden, übersah man geflissentlich. Statt dessen wertete man diese Szene, insbesondere im Zusammenhang mit ihrer

Anschlußszene, die eben diese Kinder in der Schule das "Vater Unser" betend zeigt, als Indiz eines bedenklichen Moralzustandes der Jugend im allgemeinen. Aus der Sicht der Kirche konnte nur noch der Staat sich dieser Kinder annehmen, um sie in die christliche Glaubensgemeinschaft zurückzuführen.

Beachtenswert ist bei all diesen Reaktionen die unerschütterliche Geradlinigkeit, mit der sie vertreten werden und das trotz der augenscheinlichen Ambivalenz möglicher Interpretationen, die sich dem heutigen Betrachter eröffnen. Ist der Tanz der Jugendlichen zum Beispiel nicht einfach Ausdruck ihrer Lebensfreude? Zeigt sich nicht gerade hier eine neue Generation, die es versteht, zwischen Lebensnotwendigkeit und innerer Freiheit zu unterscheiden? Eine Fähigkeit, die den Deutschen ganz gerne abgesprochen wurde. Offenbaren nicht genauso die Skrupel der grabschändenden Kinder gleichzeitig auch ihre innere Zwangslage, die ihnen letztendlich gar keine andere Wahl läßt? Und schließt nicht ihr folgendes Gebet auch die ehrliche Bitte um Vergebung ein?

**50er**  
< \* >



Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmles SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Wie sehr man die mangelhafte Erziehung durch die Eltern für die Situation der Kinder verantwortlich machte, zeigt die Darstellung der meisten Eltern in SÜNDIGE GRENZE. Von diesen ist keine Hilfe zu erwarten. Sei es, wie die Lehrerin des Ortes Fischer gegenüber resignierend betont, weil ihnen selbst jedes Unrechtsbewußtsein fehlt oder es ihnen, wie im Falle des aus dem Gefängnis zurückgekehrten Vaters Mariannes, am notwendigen Durchsetzungsvermögen gegenüber ihren Kindern mangelt. Zudem mochten sich diese Kinder schon längst nicht mehr alles von ihren Eltern gefallen lassen, hatten sie doch schon zu lange gelernt, selbständig und in eigener Verantwortlichkeit zu handeln.

In dieses Babylon schickt Stemmle nun mit Dieter Borsche als Student Fischer eine moralisch gefestigte Instanz, um den gordischen Knoten aus Resignation und Machtlosigkeit zu lösen und Kind und Kegel wieder auf den rechten Weg des Glaubens an das Schöne, Wahre und Gute zurückzuführen. Und dieser Fischer zögert auch keine Sekunde, diesen moralischen Sumpf trockenenzulegen, was ihm letztendlich auch gelingt.

Dabei mutet die akribische Genauigkeit und Penetranz, mit der dieser vorgebliche Student Fischer den Zuständen an der Grenze zu Leibe rückt, aus heutiger Sicht doch einigermaßen problematisch an. Viel zu sehr erinnert die Art und Weise, mit der er seine Nachforschungen anstrengt, an bekannte

Verhaltensmuster deutscher Geheimdienstmethoden. Verdachtsmomenten dieser Art stand allerdings Borsches Image als Saubermann, Held und "Arzt der Nation", entgegen. Das öffentliche Bewußtsein war viel zu sensibel gegenüber den moralischen Verfehlungen und dem kriminellen Treiben der Kinder, als daß es in der Lage gewesen wäre, auch nur einen Moment an der Integrität Borsches zu zweifeln. Borsche war einer der ihren. Und wenn Marianne ihn unverblümt der Spitzelei bezichtigt oder ihm zweifelhafte Absichten unterstellt, dann war das nur ein weiteres Indiz für deren Unverschämtheit.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmlers SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Daß die in SÜNDIGE GRENZE an den Tag gelegte Geisteshaltung keineswegs ein Zeichen der 50er Jahre war, zeigt ein kurzer Vergleich der Figur Fischers mit dem Arzt PARACELSUS in G.W. Pabsts gleichnamigem Film aus dem Jahr 1943. So wie jener die Bevölkerung, insbesondere die Jugend, vor einer von Außen eingeschleppten geheimnisvollen Krankheit kuriert, deren äußeres Erscheinen sich in einem manisch ekstatischen Veitstanz der Betroffenen niederschlug, sieht sich auch Fischer mit einer durch und durch kranken Gesellschaft konfrontiert. Dabei ist es beinahe unglaublich, mit welcher Penetranz Stemmler in seinem Film auf krude Vererbungstheorien vergangen geglaubter Tage zurückgreift. Nicht nur, daß er selbst in einem Presstext den ideologisch zweifelhaften Zusammenhang von Kriminalität und Krankheit betont; er läßt auch seine Lehrerin noch einmal ausdrücklich auf eine mögliche "Vererbung" dieser "Krankheit" von einer Generation auf die nächste hinweisen. Sicher kein Zufall, daß sich Fischer in ebendiesem Gespräch mit der Lehrerin mit einem weißen Taschentuch, wie um sich vor einer Ansteckung zu schützen, den Mund abwischt. Später wird er dann mit demselben Taschentuch Mariannes verletzten Daumen verbinden und – in übertragenem Sinne – ihren "Heilungsprozeß" in Gang setzen.

Was in Pabsts Film der Veitstanz, ist bei Stemmler der Boogie-Woogie. Jugendliche in legerer Kleidung, die

sich im Zustand scheinbar ekstatischer Verzückung die Kleider vom Leib reißen, mußten auf das damalige ältere Publikum eine nahezu unglaublich verständnis- und fassungslose Wirkung haben. Die unmißverständliche Wirkung dieser Szenerie auf den damaligen Betrachter war vor allem auch das Resultat der bewußt suggestiven Dramaturgie des Regisseurs, der es äußerst genau verstand, die Erwartungshaltung seiner Zuschauer zu bedienen. Dabei geht er nach dem immer gleichen Prinzip vor. Zunächst sieht man schmuggelnde Kinder, dann hören wir von der daraus resultierenden "sittlichen Gefährdung", dann sehen wir die nächstältere Generation, die schon einen Schritt weiter ist, und schon werden die schlimmsten Vorahnungen mit den entsprechenden Bildern bedient.

Im Falle der bereits erwähnten Tanzszene, deren rasante Schnittfolge die Suggestivwirkung auf den damaligen noch nicht MTV erprobten Zuschauer zusätzlich verstärken mußte, gelingt dies Stemmler besonders wirkungsvoll. Erst sehen wir nur tanzende, scheinbar außer Kontrolle geratene Füße, dann die dazugehörigen Tänzer, nun die ganze Tanzfläche, letztlich das ganze Lokal. Stemmler nutzt dabei nahezu jedes bekannte Klischee. Die schnellen Bewegungen, die vermeintlich von der Kamera kaum eingefangen werden können, als Ausdruck des sich steigernden Rauschzustandes, das mit erotischen Zeichnungen im Stile abstrakter (entarteter?) Malerei verzierte fensterlose Interieur des Lokals als Hinweis auf dessen subversiv sündigen Charakter, die leeren Coca-Cola-Fläschchen auf der Theke als Indiz für die amerikanische und somit von außen eingeschleppte Herkunft dieser "Krankheit".

**50er**

< \* >

DIF, 3.4.2000



Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmlers SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Von einem solchen Ort konnte nur Unheil ausgehen und folgerichtig werden wir Zeuge, wie der kriminelle Jan Krapp, den wir zuvor ja schon beim Drogenhandel erleben durften, an diesem Ort sein "ganz großes Ding" einfädelt. Den Schlußpunkt dieser assoziativen Montagetechnik bildet die Beinahe-Vergewaltigung Mariannes durch eben jenen Krapp, der sein Verbrecherrefugium natürlich stilecht in der Spitze eines alten Wasserturms in einer völlig verlassenen Gegend hat. Bevor es jedoch zum Äußersten kommen kann und mit Marianne die letzte Hoffnung auf moralische Rettung verschwindet, schickt uns Stemmler seinen Studenten, um das Vertrauen Mariannes - respektive einer ganzen Generation - in Sitte, Moral und den Rechtsstaat wieder zurückzugewinnen.

Fischer verkörpert in dieser vorgeblichen Welt des Lasters das Ideal, dem nachzueifern sich lohnt. Er übernimmt eine Vorbildfunktion, die zu leisten weder die Eltern der Kinder noch der Staat in Person der Lehrerin und des ermittelnden Polizeibeamten imstande sind. Ob und inwiefern er dieser Rolle gerecht wird, muß vom heutigen Standpunkt aus bezweifelt werden. Zu widersprüchlich wirkt es heute, wenn er einerseits vorgibt, das Vertrauen der Kinder gewinnen zu wollen, andererseits aber, nachdem ihm Marianne tatsächlich ihre mißliche Situation anvertraut hat, er nichts Eiligeres zu tun hat, als dem Polizeichef das Anvertraute mitzuteilen. Aber auch die Selbstverständlichkeit, mit der sich Fischer der "abenteuernden Frühreifen"

annimmt, ist so heute kaum noch nachzuvollziehen. Damals allerdings spielte offensichtlich weder der große Altersunterschied der beiden Schauspieler eine Rolle, noch daß Marianne die körperlichen Annäherungen Fischers kaum erwidert. Trotz aller Versuche Stemmlers, Borsche als jungen, dynamischen Studenten durchgehen zu lassen, mußte sein tatsächliches Alter dem Publikum doch jederzeit präsent sein. Gerade hierin zeigt sich die durch und durch patriarchalische Geisteshaltung dieser bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft in ihrer äußersten Deutlichkeit.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Jugend zwischen Himmel und Hölle

Ansätze einer sich frei entwickelnden Jugendkultur in Robert A. Stemmles SÜNDIGE GRENZE (1951)

50er

< \* >



Ebenso eindeutig wie unmißverständlich sind auch die Mittel, mit denen die Kinder und Jugendlichen vor den Konsequenzen ihres kriminellen Treibens gewarnt werden sollen. Dabei liegt der Akzent weniger auf einer kritisch theoretischen Auseinandersetzung mit der Situation der Jugend und ihrem Tun, als vielmehr auf einer altbewährten Abschreckungstaktik. Den Jugendlichen soll suggeriert werden, daß es letztendlich ihre freie Willensentscheidung ist, ob sie sich zwischen Gut und Böse entscheiden. Daß es etwa äußere Umstände geben könnte, die die Jugendlichen zwangsläufig und widerwillig kriminell werden lassen, wird dabei ausgeschlossen. Krapp hat sich für die schlechte Seite entschieden, also muß er damit leben (!), daß ihn der "deutsche Grenzpolizist mit der zackigen SS-Figur und dem Gestapo-Gesicht" [5] am Ende zur Strecke bringt, während die Kinder hinter einem Maschendrahtzaun zuvor noch mit ansehen mußten, wie ihr Vorbild nach guter alter deutscher Sitte von einer Hundertschaft Polizisten und deren Schäferhunden über ein verlassenes und in seiner Topographie an ein ehemaliges Straflager erinnerndes Gelände gehetzt wurde, bis er schließlich in seiner Verzweiflung eine Pistole herauszog, auf einen der Polizisten zielte, der ihm schließlich zuvorkommt. Am Ende bleibt Krapp auf den Bahngleisen zum "Straflager" tot liegen.

[5] Deister + Weserzeitung, Hameln vom 22.12.1951 ▲

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

"Ach wie süß..."

Romy Schneider in WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (1953)

50er

< \* >



1953 brauchte der Berolina-Produzent Kurt Ulrich für die Rolle der 17jährigen Tochter eines Schlagersängers eine junge Schauspielerin. So langsam aber gingen dem bundesdeutschen Film die bekannten "Nachwuchsdarsteller" aus, und Ulrich stand vor dem Problem, für den Film WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (Regie: Hans Deppe) ein "neues" Gesicht finden zu müssen. Nun tat sich der Nachkriegsfilm bekanntermaßen schwer, wenn es um junge unverbrauchte Kräfte ging. Beschränkten sich diese doch bis dato auf ein paar "hübsche" neue Nachkriegsgesichter, die – waren sie erst einmal entdeckt – für lange Zeit auf die Darstellung jugendlicher Schönheiten abonniert blieben. Maria Schell (24) , Sonja Ziemann (24) , Hildegard Knef (25) oder Ruth Leuwerik (24) hießen diese prädestinierten Nachkriegs-Schönheiten und verkörperten bis Mitte der 50er Jahre nahezu alles, was schön und jung sein sollte. Daß es sich bei diesen "Neuen" ausnahmslos um Frauen handelte, versteht sich von selbst, denn die deutsche Altherren-Riege kannte kein Alter. Hier konnten sich die Hans Söhnkers (45), Willy Fritschs (49), Dieter Borsches (41), O.W. Fischers (35) oder Rudolf Pracks (48) noch bis ins hohe Alter, ohne Angst um ihre Glaubwürdigkeit als jugendliche Liebhaber haben zu müssen, dem Publikum präsentieren.



Der Skeptizismus gegenüber dem Nachwuchs, von dem man ja nie wissen konnte, ob er sich so ohne weiteres in das System von "Opas Kino" einfügen mochte, gestaltete die Suche schwierig. Kurt Ulrich bediente sich schließlich eines einfachen Kniffs: um das potentielle Risiko dieser "Talentsuche" weitgehend gering zu halten, besetzte er die Rollen der Jugendlichen mit Kindern namhafter und bewährter Schauspieler, die bar jedes Verdachts von Experimentierfreudigkeit und innovativer Schauspielleistungen waren. Im Fall von WENN DER WEISSE FLIDER WIEDER BLÜHT waren dies schließlich Magda Schneiders Tochter Rosemarie (Romy) Schneider-Albach und Götz George, der Sohn des 1945 in sowjetischer Haft verstorbenen Schwergewichts deutscher Filmkunst Heinrich George. Daneben debütierte auch noch Nina von Porembsky, die Tochter der vergessenen Alexandra von Porembsky.

**50er**  
< \* >

Lutz Keßler

"Ach wie süß..."

Romy Schneider in WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (1953)

50er

< \* >



Diesbezüglich ist dieser Film schon etwas besonderes, gerade, wenn man die weitere Karriere von Romy Schneider und Götz George berücksichtigt, auch wenn sich die Leistung des letzteren hier auf einige sporadische Auftritte beschränkt. Viel interessanter ist dagegen die Art und Weise, wie die beiden Mädchen hier dargestellt werden. Denn auch in diesem Film dominiert der bereits aus SÜNDIGE GRENZE bekannte Antagonismus zwischen Form und Inhalt. So verhalten sich die Kinder stets vorbildlich wohlerzogen. Keine Spur von der damals mit so viel Hysterie befürchteten "Frühreife". Diese Jugendlichen schwärmen noch für altväterliche Schlagersänger und nicht für "ekstatisch zuckende" Rock'n' Roll-Stars in engen Jeanshosen. Und auch in der Verehrung ihres Idols, "Bill Perry", von dem das kleine Evchen zunächst natürlich nicht ahnt, daß es sich bei diesem um ihren Vater handelt, bleiben sie stets anständig und geben sich selbstverständlich noch mit einem Autogramm zufrieden.



Abends begleitet man Mutti ganz brav ins Konzert oder spielt mit "Onkel Peter" Schach. Natürlich geht man auch freiwillig ins Bett, wenn es Zeit ist, und weist auch schon mal den netten Onkel darauf hin, daß er schon sein zweites Glas Cognak trinkt. Vernunft, wohin man auch sieht. Bemerkenswert ist zudem in diesem Film, daß ein dermaßen "wohlerzogenes" Kind, ganz selbstverständlich die Tochter einer alleinerziehenden Mutter ist, die sich so ganz nebenbei auch noch eine eigene Existenz in Form eines Modosalons aufgebaut hat. Soviel zur Frage nach einer realistischen Wiedergabe des bundesrepublikanischen Alltags.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000



Lutz Keßler

"Ach wie süß..."

Romy Schneider in WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (1953)

50er

< \* >



In krassem Gegensatz zu diesem hochanständigen und entsexualisierten Verhalten steht dagegen die äußere Darstellung der Kinder, die - und das zeigt ihr körperlicher Entwicklungsstand deutlich - längst keine solchen mehr sind. Dick aufgetragener Lippenstift, Frisuren, die alles andere als ein Ausdruck kindlicher Unbekümmertheit sind, und die sehr starke Betonung ihrer Körperlichkeit, machen diese "unschuldigen" Kindern schnell zum Objekt der heimlichen Begierde vieler unbefriedigter Männerphantasien.

Ob es sich hierbei um Zufall oder Kalkül handelt, kann letztendlich nicht mehr entschieden werden. Sicher ist dagegen, daß es mit der zunehmenden Restauration äußerst rigider Moralvorstellungen der Filmwirtschaft immer schwerer fiel, nackte Haut auf die Leinwände der Kinos zu bringen. DIE SÜNDERIN, (1951, Regie: Willy Forst) und gerade der große Erfolg des schwedischen Films SIE TANZTE NUR EINEN SOMMER (1951), unterstrichen trotz oder wegen aller Proteste, welches wirtschaftliche Potential sich durch den gezielten Einsatz von Nacktheit und Erotik abschöpfen ließ. Da bot es sich natürlich an, auf moralisch integere Kinder zurückzugreifen. Konnte man sich doch so ganz unverdächtig an deren körperlichen



Reizen erfreuen und sich dabei stets darauf berufen, daß es sich dabei nur um Kinder handele. Exemplarisch soll hier nur an DIE MÄDELS VOM IMMENHOF(1955) erinnert werden. Hier darf sich der Zuschauer schon zu Beginn davon überzeugen, daß Heidi Brühl mit ihren 14 Jahren bereits einiges an körperlichen Reizen zu bieten hat. Anschließend folgen wir ihr und ihrer Schwester unter die Dusche, um ihnen später in den engsten und kürzesten Höschen, die der deutsche Film damals zu bieten hatte, bei allerlei gymnastischen Übungen zuschauen zu dürfen.

Wenige Jahre später schon zeigte sich diese Entwicklung, im wahrsten Sinne des Wortes, noch unverhüllter. In LIANE, DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (1957) durfte sich die sechzehnjährige Marion Michael überwiegend hüllenlos von Baum zu Baum schwingen. Hier gab es unter dem Deckmantel der Domestizierung einer "Wilden" nackte Haut, und weil sich das Konzept so bewährte, folgten gleich noch zwei ebenfalls sehr erfolgreiche Fortsetzungen.

Ob es sich bei dieser Tendenz nun um "Erotik für den senilen Spießer" oder "heimliche, selbstbetrügerische, sich hinter >Zucht und Ordnung< verschanzende Geilheit" handelte, darüber mag man spekulieren. Festgehalten werden muß jedoch, daß sich gerade in den Erfolgen dieser Filme jene Doppelmoral manifestierte, die schließlich dazu führte, daß es in den 60er Jahren zu einer sexuellen Explosion kommt, die nicht zuletzt das Resultat dieser sexuellen "Stauungen", wie es Wolfram Knorr formulierte, gewesen ist.



**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000



Lutz Keßler

Auf der Suche nach dem Glück im Stillstand

Georg Tresslers ENDSTATION LIEBE (BRD 1957/58)

50er

< \* >



Nicht zu Unrecht begriff die Kritik den von Georg Tressler gedrehten Film ENDSTATION LIEBE als einen aus der Masse der seichten Unterhaltungsfilm der 50er Jahre herausragenden Film. Man sprach von "subtilem Realismus", verglich ihn in Ansätzen mit Siodmaks MENSCHEN AM SONNTAG und sah ihn beinahe schon als "ein deutsches Gegenstück zum italienischen Neo-Realismus" [1]. Nicht einmal Joe Hembus kam umhin, ihn - in seiner ansonsten so gnadenlosen Abrechnung mit dem deutschen Nachkriegsfilm - als einen "der besten westdeutschen Filme der letzten zehn Jahre" zu bezeichnen und ihn gar als Vorreiter einer Entwicklung zu sehen, "die als neue Welle heute [1961] die erfrischendste Weltmode des Films ist – ohne daß es dem deutschen Film vergönnt wäre, daran teilzunehmen" . [2]

Diesen hohen Ansprüchen wird ENDSTATION LIEBE, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, nur in Ansätzen gerecht. Berücksichtigt man aber den damaligen Zustand bundesdeutscher Spielfilmproduktionen, läßt sich die Euphorie der Kritiker über diesen kleinen, unaufgeregt erzählten Film durchaus nachvollziehen. Zu weit ragt er aus der Masse der sonstigen harmlosen standardisierten und nur auf billige Unterhaltung abzielenden Filme heraus, deren banale Sujets allenfalls dafür herhalten mußten, die Stars jener Tage nur groß genug auf die Leinwand zu bringen.

Tatsächlich gelingt Tressler und seinem Drehbuchautor, dem Journalisten Will Tremper, eine bis dato kaum für möglich gehaltene Milieuschilderung bundesrepublikanischen Alltags. Dabei verzichtete er konsequent auf jeglichen schmückenden Zierrat und alles Sensationelle. Hier stehen keine Kaiserinnen, keine ihr Leben riskierenden Försterbuben, Ärzte oder Schlagersänger im Mittelpunkt. Statt dessen beschränkte sich Tressler auf die einfache Schilderung zweier deutscher Durchschnittsfamilien, wie sie typischer für die gesellschaftliche Konstellation der späten Adenauer-Republik nicht sein könnten. Hier der redliche Arbeiterhaushalt von Vater und Sohn Berger, mutterlos. Dort der vaterlose kleinbürgerliche Haushalt der Familie Christas.

[1] Friedrich Luft, Romeo und Julia in der Fabrik. In: Die Welt, 8.2.1958 ▲

[2] Hembus, Joe. Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen: Carl Schünemann, 1961. Seite 86. ▲

**50er**  
< \* >

Lutz Keßler

Auf der Suche nach dem Glück im Stillstand

Georg Tresslers ENDSTATION LIEBE (BRD 1957/58)

50er

< \* >



Was die Auswahl der Schauspieler angeht, besetzte Tressler weitgehend neue Gesichter, wie die erst 16jährige Barbara Frey. Einzige Ausnahme bildet der bereits zu einigem Ruhm gekommene Horst Buchholz, dessen Bekanntheitsgrad aber zu diesem Zeitpunkt noch weit hinter dem Borsches, Fischers oder Pracks rangierte. Ob die Besetzung Buchholz' ein rein wirtschaftliches Kalkül oder die bewußte Rehabilitation für dessen negative Darstellung in Tresslers 1956 entstandenem Film DIE HALBSTARKEN war, läßt sich nicht mehr endgültig ermitteln, vermutlich etwas von beidem.

Ästhetisch vertrauten Tressler und sein Kameramann Helmut Ashley ganz auf die Wirkung ihrer Schauspieler und die der Originalschauplätze. Im Gegensatz etwa zu Stemmlers SÜNDIGE GRENZE findet man kaum eine Stilisierung oder exponierte Kameraeinstellung. Zum authentischen Gesamteindruck trägt auch der bewußte Rückgriff auf das Schwarzweißformat bei, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht unnötig ablenkt und stets den Blick auf das Ganze gewährleistet.

Inhaltlich zeigt ENDSTATION LIEBE in einer bedrückenden Eindringlichkeit den sozialen Status Quo, wie er sich zum Ende der 50er Jahre darstellte. Die einst auf rein materiellen Gegensätzen basierenden sozialen Unterschiede zwischen Proletariern und Bürgern waren weitgehend in den Hintergrund getreten. An ihrer Stelle manifestierten sich nun neue, mehr auf intellektuellen

Werten basierende gesellschaftliche Schranken. So fand man nun auf der einen Seite den Bildungsbürger, der, streng auf äußere Umgangsformen bedacht, sich stets bemühte, nicht aufzufallen, sein Glück im Rückzug ins Private suchte und dann und wann seinen Bildungshunger im Theater oder der Oper stillte. Auf der anderen Seite bewegten sich die Arbeiter, die sich unter ihresgleichen bei Sportveranstaltungen oder in der Kneipe um die Ecke von der Monotonie ihres Tagwerks abzulenken versuchten. Dabei waren beide Gruppen stets darauf bedacht, daß man unter sich blieb. Tressler zeigt in diesem Film nicht nur die Schwierigkeiten, die eine grenzüberschreitende Beziehung zweier Menschen aus so grundlegend unterschiedlichen Milieus zueinander hatte, er dokumentiert auch die Situation einer Jugend, der, eingespannt in die Maschinerie des deutschen Wirtschaftswunderstaates, kaum die Luft zum Atmen blieb. Schnell mußte es gehen. Zeit war kostbar. Die Schornsteine mußten rauchen. Nicht selten arbeitete man mehr als 45 Stunden und an sechs Tagen der Woche für die Erhardtsche Maxime vom "Wohlstand für alle".

**50er**  
< \* >





Lutz Keßler

Auf der Suche nach dem Glück im Stillstand

Georg Tresslers ENDSTATION LIEBE (BRD 1957/58)

50er

< \* >



Zeit, respektive Freizeit, war das eigentlich kostbare Gut dieser jungen Generation. Diese beschränkte sich in erster Linie auf das Wochenende. Während diesem galt es nun nicht nur, sich von den körperlichen Strapazen und der Monotonie des Tagwerks zu erholen, man mußte sich auch noch um zwischenmenschliche Beziehungen kümmern. Für Innerlichkeit blieb da nicht viel Platz. Ein mehrstündiger Opern- oder Theaterbesuch, wie er zum samstäglichem Pflichtprogramm jedes Bildungsbürgers gehörte, kam da nicht in Frage. Statt dessen suchte man schnelle, oberflächliche Vergnügungen, die keine allzu großen geistigen Anforderungen an den Zuschauer stellten. Ein Catcherzelt, eine Tanzveranstaltung, der Fußballplatz oder die Kneipe. Mehr war in der Zeit zwischen Samstag- und Sonntagabend kaum drin. Das wenige Erlebte mußte zwangsläufig für eine ganze Woche ausreichen.

Geld spielte dagegen, zumindest für die jungen Arbeiter in Tresslers Glühlampenfabrik, keine besonders große Rolle mehr. Man kann es sich leisten, fünf Mark, eine für damalige Verhältnisse sehr hohe Summe, gegen den Betriebscasanova Mecki (Horst Buchholz) zu setzen. Sparen? Das war die Welt der Eltern und Großeltern, die noch aus unmittelbarer Erfahrung wußten, was es bedeutete, keine Arbeit und somit auch kein Geld zu haben. Undenkbar wäre es für diese gewesen, so wie Mecki einfach mal einen Meter Gummiband zu kaufen, nur um Christa näherzukommen. Diese neue



Generation, die es dem Wunsch ihrer Eltern gemäß einmal besser haben sollte, hatte bereits jenen unerschütterlichen Glauben in die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit ihres Staates, der bis in die 70er Jahre hinein das Fundament des bundesdeutschen Selbstverständnis bildete. Mecki und seine Kumpels konnten es sich leisten, großzügig zu sein. Zudem lebte man in aller Regel bis zur Gründung einer eigenen Familie bei seinen Eltern, was die eigenen Lebenshaltungskosten zusätzlich niedrig hielt.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000

Lutz Keßler

Auf der Suche nach dem Glück im Stillstand

Georg Tresslers ENDSTATION LIEBE (BRD 1957/58)

50er

< \* >



Der hohe Wetteinsatz dokumentiert aber auch, für wie unwahrscheinlich es die Kollegen halten, daß es Mecki tatsächlich gelingen könnte, die neue Büroangestellte Christa "über's Wochenende zu schaffen." Zu genau wissen sie, wie undenkbar eine solche Beziehung zu jener Zeit ist. Tatsächlich stößt Mecki auch bald auf für ihn unerwarteten Widerstand, was daran liegt, daß sich beide Seiten zunächst gründlich mißverstehen. Die Gründe dafür sind offensichtlich. Denn beide messen das Verhalten des anderen anhand gängiger Vorurteile. So kommt es etwa Mecki genauso wenig in den Sinn, daß Christa hinter seiner anfänglichen Maskerade ernsthafte Absichten vermuten könnte, wie sie später, als er es dann tatsächlich ernst meint, dies glaubt.

Sowohl Mecki als auch Christa werden im Verlauf des Films mit einer ihrem sozialen Umfeld nicht konformen Situation konfrontiert. Die Folge sind eben jene Mißverständnisse, die nicht nur die Handlung vorantreiben, sondern schließlich auch dazu führen, daß Mecki seine Wette verlieren, aber Christas Herz gewinnen wird. Fast könnte man glauben, es begegneten sich zwei Menschen, die aus zwei völlig fremden Kulturen stammen. Wenn überhaupt, dann scheinen Vorurteile die Sicht auf die andere Seite zu bestimmen. Beispielhaft sei Meckis Besuch bei Christa erwähnt. Während ihm das samstägliche Kaffeekränzchen im Hause Christas zunächst wie die Hölle kleinbürgerlicher Spießigkeit erscheint, wird dem Betrachter schnell klar, daß sich hinter den lustigen Hüten, dem dicken

Zigarrenrauch und dem obligatorischen Napfkuchen zwar eigentümliche, aber keineswegs böartige Menschen verbergen. Niemand macht Mecki einen Vorwurf bei seinen vergeblichen Versuchen, sich adäquat in dieser ihm unbekanntem Welt üppiger Cremeschnitten und Zwiebelmustertassen zu bewegen. Ganz im Gegenteil sieht man humorvoll über dessen Schwächen hinweg und honoriert sein Bemühen sogar noch, indem man ihm die Tochter des Hauses für den Abend anvertraut.

Wie fließend der Übergang von Schein und Wirklichkeit ist, demonstriert Tressler am Beispiel der Catcher, deren "Theater" plötzlich in eine echte Schlägerei umschlägt, die wiederum genauso fließend in den Tanz der Jugendlichen mündet. Daß es ausgerechnet der Einsatz von Rock'n' Roll ist, der die außer Kontrolle geratene Menge wieder diszipliniert und die Aggression in zivile Bahnen lenkt, ist deshalb so bemerkenswert, da Tressler hier die Vorurteile des Spießbürgers konterkariert, der in der sogenannten "Negermusik" oft genug nur den Auslöser von Gewalt und Krawallen sah. Statt dessen zeigt Tressler hier die eigentliche Bedeutung dieser Musik für die Jugendlichen, nämlich das angesichts der sozialen Umstände latent vorhandene Aggressionspotential in halbwegs gesittete Bahnen zu lenken. Noch verhindern das niedrige Bildungsniveau und die viel zu spärliche Freizeit auf der Seite der jungen Arbeiter eine intellektuelle Auseinandersetzung mit ihrer Situation als zwar gut verdienende, aber nicht selten ungelernete Hilfsarbeiter.

Tressler zeigt in ENDSTATION LIEBE nicht nur den sozialen Stillstand am Ende der 50er Jahre, sondern auch die Kehrseite des sogenannten Wirtschaftswunders, dessen eigentlich Leidtragende ausgerechnet die erste in Freiheit aufwachsende Generation dieser jungen Republik war. Noch blieb es

unter den Betroffenen ruhig, aber schon die ersten unter der übertriebenen Bezeichnung Halbstarkenkrawalle für Schlagzeilen sorgenden kleineren Scharmützel zwischen Jugendlichen und der Polizei, wie sie 1956 von Hannover ausgehend vereinzelt Nachahmer in der Republik fanden, zeigten bereits deutlich, daß sich Widerstand zu regen begann. Allerdings war dieser kaum zielgerichtet und ohne ideologischen Überbau.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000



Die wenigen Beispiele, die sich des Themas jugendlicher Selbstfindung annehmen, lassen dennoch genügend Rückschlüsse zu. Zum einen fällt der ungeheure und nahezu an völlige Verständnislosigkeit grenzende Skeptizismus auf, mit dem man die Entwicklung der Jugendlichen betrachtete. Es war vor allem der nachwirkende Eindruck der unmittelbaren Nachkriegszeit, die geprägt waren vom Schwarzhandel und den täglichen Entbehrungen. Zusammen mit der zunehmenden Restauration christlicher Moralvorstellungen scheute man sich nicht, mitunter schon einmal sehr rigide Maßnahmen zu ergreifen, um möglichen Fehlentwicklungen unter der Jugend entgegenzuwirken bzw. vorzubeugen. Diese glaubte man in erster Linie in einer zu lockeren Lebensführung begründet, die man als unmittelbare Folge des zunehmenden Einflusses des "american way of life" betrachtete.

Den Jugendlichen konnte das Mißverhältnis von Anspruch und Wirklichkeit ihrer erwachsenen Vorbilder jedoch nicht verborgen bleiben. Zu extrem war der Widerspruch, der sich zwischen öffentlichem Protest gegen Filme wie DIE SÜNDERIN, dem schwedischen „Skandalfilm“ SIE TANZTE NUR EINEN SOMMER oder den LIANE-Filmen einerseits und deren gleichzeitigem Erfolg andererseits manifestierte. Das Resultat dieser Entwicklung war eine zunehmende Abkehr der Jugendlichen von den Erwachsenen, wie sie sich beispielsweise in Georg Tresslers ENDSTATION

LIEBE ankündigt. Die Jugendlichen fühlen sich zunehmend unverstanden und mit ihren Problemen allein gelassen. Eine Tendenz, die Filme wie Gerd Oswalds AM TAG ALS DER REGEN KAM (1959) und Alfred Vorrers MIT 17 WEINT MAN NICHT (1960) nur wenige Jahre später noch drastischer in Szene setzten.

**50er**  
< \* >

DIF, 3.4.2000



Katrin Linne

Froh zu sein bedarf es wenig...!

oder

Wie der bundesrepublikanische Film der Wirtschaftswunderjahre die skurrilen Auswüchse des Kapitalismus karikierte und dabei fröhlich die Rückbesinnung auf 'deutsche' Tugenden propagierte

50er  
< \* >

1. Einleitung

2. Die Filme

2.1 Die Filmauswahl

2.1.1 FERIEN VOM ICH (1952)

2.1.2 BRIEFTRÄGER MÜLLER (1953)

2.1.3 IMMER DIE RADFAHRER (1958)

3. Schlußbetrachtung

4 Literaturverzeichnis

Download

(RTF-Format, 157kb)

DIF, 3.4.2000