

Gescheiterte Annäherung

Der amerikanische Kriegsfilm A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE und seine bundesdeutsche Rezeption

Marius Kuhn

Am 5. Juli 1958 feierte der Kriegsfilm A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN; Douglas Sirk, USA 1958) an der 8. Berlinale seine Welturaufführung. West-Berlin und der ein Jahr zuvor neu errichtete Zoopalast schienen der passende Rahmen für die Premiere der bis dahin teuersten Produktion der *Universal International Pictures*. Nach einer Vorlage von Erich Maria Remarque verhandelt der amerikanische Film den Zweiten Weltkrieg aus der Warte einer deutschen Hauptfigur. Im Zentrum steht der Wehrmachtssoldat Ernst Graeber (John Gavin), der sich während eines Heimaturlaubs in seine Jugendfreundin Elizabeth Kruse (Liselotte Pulver) verliebt. Das Glück währt jedoch nur kurze Zeit. Graeber muss zurück an die Ostfront, wo er in den Wirren der Rückzugsgefechte fällt. Der beinahe komplett in der BRD gedrehte Film konnte mit einer Reihe bekannter deutscher Schauspieler aufwarten, darunter Barbara Rütting, Dieter Borsche und Klaus Kinski. Für den Regisseur Douglas Sirk¹ und für Erich Maria Remarque, der neben der Beteiligung am Drehbuch auch selbst mitspielte, bedeutete der Film außerdem die öffentlichkeitswirksame Rückkehr nach Deutschland. Beide waren während der NS-Zeit in den 1930er-Jahren über Umwege in die USA emigriert.² Von der bundesdeutschen Presse erhielt A TIME

1 Douglas Sirk hieß ursprünglich Hans Detlef Sierck. In den USA änderte er seinen Namen zu Douglas Sirk.

2 Für Sirk war es nicht die erste Rückkehr nach Deutschland: Anfang der 1950er-Jahre reiste er nach Berlin auf der Suche nach seinem Sohn aus erster Ehe, der, wie sich herausstellte, an der russischen Front gefallen war; vgl. Hickethier/Stuhlmann 2017,

TO LOVE AND A TIME TO DIE nach seiner Premiere indes größtenteils negative Kritiken. Während die *Berliner Morgenpost* den Film als «antifaschistischen Kitsch» ablehnte,³ bezeichnete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* die Adaption von Remarques Roman als «empfindliche Entgleisung», die ärgerlich stimme, da «vom Thema her, endlich ein filmisches Gegengewicht gegen die Heldenschnulzen unserer Tage hätte kommen können».⁴

Im verkürzten Blick auf den filmhistorischen Kontext von A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE zeigen sich bereits vielfältige Berührungspunkte mit der westdeutschen Filmproduktionslandschaft, insbesondere mit der damals populären und kontrovers diskutierten Kriegsfilmwelle. Douglas Sirks Film ist dabei kein singuläres Beispiel. In der Masse internationaler – hauptsächlich britischer und amerikanischer – Kriegsfilme, die den westdeutschen Markt in den 1950er-Jahren fluteten,⁵ gab es eine Reihe von Produktionen, die den Zweiten Weltkrieg (zumindest teilweise) aus der Erzählperspektive einer deutschen Hauptfigur thematisierten. Darunter finden sich große Publikumserfolge in der BRD, wie etwa THE DESERT FOX: THE STORY OF ROMMEL (ROMMEL, DER WÜSTENFUCHS; Henry Hathaway, USA 1951)⁶ über den Generalfeldmarschall Erwin Rommel, oder THE ONE THAT GOT AWAY (EINER KAM DURCH; Roy Ward Baker, GB 1957), der den abenteuerlichen Ausbruch des deutschen Kriegsgefangenen Franz von Werra nacherzählt und seinen Hauptdarsteller Hardy Krüger zum internationalen Star machte. Neben A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE gab

123 ff. 1957 drehte er in Deutschland Teile des Melodramas INTERLUDE (DER LETZTE AKKORD; USA 1957).

3 Das Negativste: Amerikas Remarque-Film «Zeit zu leben und Zeit zu sterben». In: *Berliner Morgenpost* v. 8.7.1958 (Zeitungsartikel ohne Autorenangabe werden hier allein in Fußnoten nachgewiesen).

4 Die Berlinale wird volljährig. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 11.7.1958.

5 Wilfried von Bredow zählt allein 626 US-Kriegsfilme, die zwischen 1951 und 1959 in den bundesdeutschen Kinos gezeigt wurden; vgl. von Bredow 1975, 321. Insgesamt waren rund die Hälfte der Filme in den 1950er-Jahren US-Produktionen, womit Hollywood etwa doppelt so viele Filme im Angebot hatte wie die bundesdeutsche Filmindustrie selbst produzierte; vgl. Loiperdinger 1989, 51.

6 Vgl. Patrick Majors Aufsätze «Our Friend Rommel: The Wehrmacht as 'Worthy Enemy' in Postwar British Popular Culture» (2008) und «Shooting Rommel: THE DESERT FOX (1951) and Hollywood's public-private diplomacy» (2018), die den Film und seinen filmhistorischen Kontext in den USA, Großbritannien und der BRD genauer aufarbeiten. Henry Hathaways Film über Generalfeldmarschall Erwin Rommel ist einer der ersten anglo-amerikanischen Produktionen in den 1950er-Jahren, die einen deutschen Protagonisten verstärkt als «Good German» darstellen. Zum Mythos um Rommel vgl. auch Wulff 2018.

es aber auch weitere Misserfolge. So wurde zum Beispiel *THE YOUNG LIONS* (*DIE JUNGEN LÖWEN*; Edward Dmytryk, USA 1958) mit Montgomery Clift, Dean Martin und einem blondierten Marlon Brando als deutscher Wehrmachtsoffizier in der BRD kontrovers diskutiert, und auch dieser Film blieb an den Kinokassen – trotz des Staraufgebots – hinter den Erwartungen zurück.

Die Filme mit deutschen Hauptfiguren bedienen dabei nicht allein das Stereotyp vom «Bad Nazi», wie dies in anglo-amerikanischen Produktionen bis Ende der 1940er-Jahre dominierte, sondern zeigen verstärkt ambivalente Protagonisten oder gar «Good Germans». ⁷ Indem jene Filme Deutsche nicht mehr nur als Täter, sondern verstärkt auch als Opfer präsentieren, besitzen sie eine thematische Nähe zu westdeutschen Kriegsfilmern aus der gleichen Zeit. Die internationalen Produktionen sind dabei einerseits im Licht der wirtschaftlichen Interessen der Studios zu sehen, die Westdeutschland angesichts rückläufiger Besucherzahlen in der Heimat als wichtigen Absatzmarkt ausmachten. Andererseits besitzen sie im Kontext des Kalten Kriegs, der den ehemaligen Feind nun zum neuen Verbündeten werden ließ, auch politische Implikationen. Vor diesem Hintergrund lassen sich anglo-amerikanische Produktionen wie *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* in ästhetischer wie politischer Hinsicht als transnationale Artefakte ansehen, die ihren eigentlichen Ort in der Beziehung zwischen den Ursprungsländern und der BRD haben.

Damit ist schon angedeutet, in welchem Sinne der Begriff des «Transnationalen» aufgegriffen werden und zur Analyse beitragen soll. Der transnationale Ansatz wird hier, also in einer filmhistorischen Untersuchung, – wie ihn Jan-Henryk Meyer für die Geschichtswissenschaft definiert – als besondere Perspektive auf die Vergangenheit verstanden (vgl. 2014). Eine Perspektive, die keineswegs die nationale

7 So entsprechen zum Beispiel die deutschen Hauptfiguren in den US-Produktionen *FIVE GRAVES TO CAIRO* (*FÜNF GRÄBER BIS KAIRO*; Billy Wilder, USA 1943) und *THE STRANGER* (*DIE SPUR DES FREMDEN*; Orson Welles, USA 1946) dem damals weitverbreiteten Stereotyp des «Bad Nazis». Anhand der beiden britischen Filme *FOR FREEDOM* (Maurice Elvey, Castleton Knight, GB 1940) und *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (*PANZERSCHIFF GRAF SPEE*; Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1956) zeigt sich wiederum prägnant die thematische Verschiebung in der Darstellung der deutschen Protagonisten während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Beide Filme erzählen von der Jagd der britischen Marine auf das deutsche Panzerschiff Graf Spee und seinen Kapitän Hans Langsdorff. Während Powells und Pressburgers Film (der in England und der BRD ein großer Publikumserfolg war) den deutschen Kapitän jedoch als von beiden Seiten respektierten Gentleman porträtiert, sind die Deutschen in *FOR FREEDOM* auf eindimensionale Bösewichte reduziert.

(Film-)Geschichtsschreibung ablöst, sondern vielmehr um die bisher oftmals übersehene Frage nach grenzüberschreitenden Dynamiken ergänzt (vgl. *ibid.*, 381). Deborah Shaw definiert in ihrem für die Filmwissenschaft grundlegenden Aufsatz «Deconstructing and Reconstructing «Transnational Cinema»» (2013) den transnationalen Ansatz ähnlich offen. Sie macht gleichzeitig aber deutlich, dass man ihn für eine produktive Verwendung in weitere Kategorien (die sich mitunter überschneiden) unterteilen muss, um die transnationalen Dynamiken genauer fassen zu können. Shaw unterscheidet dabei grundsätzlich zwischen filmimmanenten, industriellen und rezeptiven Kategorien (vgl. Shaw 2013, 51). Für die zuvor umrissenen Produktionen sind von Shaws aufgezählten Kategorien die «transnational modes of production, distribution and exhibition» und die «transnational viewing practices» von zentraler Bedeutung (vgl. *ibid.*, 52). Während sich die erste Kategorie hauptsächlich mit wirtschaftlichen und politischen Fragen im Zusammenhang mit der transnationalen Produktion und Zirkulation von Filmen beschäftigt (vgl. *ibid.*, 52–53), meint «transnational viewing practices» vor allem die Rezeption und Aneignung von Filmen in unterschiedlichen nationalen Kontexten (vgl. *ibid.*, 59–60). Im konkreten Fall der hier erwähnten Kriegsfilme gilt es genauer zu analysieren, wie amerikanische (und britische) Produktionsfirmen versuchten, mit den Filmen neben ihrem Heimatmarkt auch den westdeutschen zu bedienen, wie die Filme dort verliehen und rezipiert wurden und inwiefern sie dadurch auch als Teil der damals populären Kriegsfilmwelle in der BRD gesehen werden können. Gleichzeitig ist im transnationalen Kontext zu untersuchen, wie die Filme in den Ursprungsländern rezipiert wurden, ob und welche abweichenden Lesarten sich zwischen den Kulturen feststellen lassen.

Mit Blick auf den westdeutschen Kontext fordern die Filme und ihr unterschiedlicher Publikumserfolg die bisherige filmhistorische Forschung zum BRD-Kino der 1950er-/1960er-Jahre, speziell zur damaligen Kriegsfilmwelle heraus: Zwar ist seit der Jahrtausendwende das bundesdeutsche Nachkriegskino Gegenstand einer intensiven Neubetrachtung, jedoch – abgesehen von wenigen Ausnahmen (z.B. den Fallstudien von Scholz 2008, Weckel 2009, Wegerer 2011) – ohne dass die Distribution und Rezeption internationaler Filme vertieft miteinbezogen wird. Die Publikationen beschränken ihren Untersuchungsrahmen beinahe ausschließlich auf die nationale Filmproduktion, wobei sie die westdeutschen Produktionen der 1950er-Jahre nicht mehr primär als eskapistische und konservative Erzeugnisse betrachten. Die ab Mitte der 1950er-Jahre aufkommende Konsumgesellschaft und die

neugewonnene Freizeit zeigen sich – so die Autoren – verstärkt auch in den populären bundesdeutschen Unterhaltungsfilm der damaligen Zeit, die einen Kompromiss zwischen traditionellen Werten (im Sinne von Adenauers Wahlkampfmotto «Keine Experimente») und soziokulturellen Veränderungen zur Zeit des Wirtschaftswunders suchen. So ist etwa Johannes von Moltke im Zusammenhang mit dem Heimatfilm instruktiv auf dieses Spannungsfeld eingegangen (vgl. von Moltke 2005). Im Zuge der Neubewertung der bundesdeutschen Filmproduktion rücken auch die Kriegsfilm verstärkt in den Fokus. Angesichts des komplexen Verhältnisses der Filme zur nationalsozialistischen Vergangenheit und deren Bewältigung in der BRD spricht etwa Peter Reichel von einer erfundenen Erinnerung (vgl. Reichel 2004, 13) und Robert G. Moeller von einem selektiven Erinnern (vgl. Moeller 2008, 248). Für Autoren wie diese bewegen sich die bundesdeutschen Kriegsfilm und ihre deutschen Protagonisten, die als Opfer des Krieges dargestellt werden, in einem engen Spektrum zwischen tragischen Widerstandshelden und dem Schicksal wehrloser Soldaten.⁸ Sie sind in diesem Sinne als Teil einer Erinnerungskultur zu verstehen, in der die jüngere Vergangenheit in der damaligen Gegenwart neu verhandelt wird.⁹

Drängt sich bereits mit Blick auf die Protagonisten in den bundesdeutschen Film eine Mitbetrachtung vergleichbarer angloamerikanischer Produktionen jener Zeit auf, wird vor allem anhand der Distribution der zahlreichen amerikanischen und britischen Kriegsfilm deutlich, dass man die Kriegsfilmwelle in der BRD verstärkt aus einer transnationalen Perspektive betrachten muss. So konstatiert Joseph Garncarz zwar aufgrund der Zuschauerzahlen für die 1950er-Jahre eine allgemeine Vormachtstellung bundesdeutscher Filme auf dem einheimischen Markt, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass es beim Kriegsfilmgenre zu differenzieren gelte (vgl. Garncarz 1993, 177 f.). Der Blick auf die Erfolgsranglisten ab 1953/54 – als die bundesdeutsche Kriegsfilmwelle einsetzte – zeigt deutlich, dass angloamerikanische

8 Gerade anhand der leidenden Kriegshelden und ihres Scheiterns propagieren die Filme aber nicht allein konservative Werte und patriarchalische Machtstrukturen, sondern verhandeln u.a. auch eine neue Maskulinität und deren Verletzlichkeit; vgl. etwa Carter 2007, Kapczynski 2007 und Figge 2015.

9 Die Filme sind in diesem Sinne (unter anderem) im Spannungsfeld zwischen der Schulddebatte und der Gründung der Bundeswehr im Jahr 1955 zu verorten und trugen damit auch zum Mythos der sauberen Wehrmacht bei. Ein Mythos der bis heute (auch durch zahlreiche Filme) weiterhin Gegenstand kontroverser Debatten ist, wie etwa der von Verteidigungsministerin Ursula von der Leyen im März 2018 unterzeichnete neue Traditionserlass der Bundeswehr zeigt.

Kriegsfilme wiederholt ein großes Publikum in der BRD fanden (vgl. *ibid.* 201 ff.).¹⁰ Nicht allein die Kassenerfolge, sondern auch die zahlreichen kritisch diskutierten Filme demonstrieren dabei die starke Präsenz der angloamerikanischen Produktionen innerhalb der BRD. Um die populäre Kriegsfilmwelle in Westdeutschland umfassend betrachten zu können, ist es deshalb notwendig, den (in der Filmgeschichte dominanten) Untersuchungsrahmen der nationalen Produktion zu überschreiten und das Phänomen aus einer transnationalen Perspektive zu analysieren, die die Produktion, Distribution und Rezeption importierter Filme miteinbezieht. Erst dann wird ersichtlich, wie angloamerikanische Filme Teil der damaligen Kriegsfilmwelle in der BRD wurden und damit auch den Diskurs der westdeutschen Filme über die nationalsozialistische Vergangenheit ergänzten.

Mit seiner Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte vereint Douglas Sirks *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* besonders prägnant die zahlreichen Berührungspunkte angloamerikanischer Produktionen mit dem (film-)historischen Kontext der BRD. Er eignet sich deshalb als Fallbeispiel, um den transnationalen Austausch – in diesem Fall zwischen den USA und Westdeutschland – und die davon bestimmte filmische Erzählperspektive sowie Präsentationsform genauer zu betrachten. Dabei ist es nicht zuletzt der Misserfolg des Films in der BRD, der auf die mitunter ambivalenten Dynamiken zwischen den beiden Ländern zur Zeit des Wirtschaftswunders und des Kalten Krieges verweist.

Filmen in den Trümmern Berlins

Bevor die Dreharbeiten zu *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* im Tiergartenviertel begannen, veranstaltete *Universal* eine Pressekonferenz in Berlin, um ihrem Film früh die nötige Aufmerksamkeit zu

10 Neben den bereits erwähnten Beispielen sind hier insbesondere auch *FROM HERE TO ETERNITY* (*VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT*; Fred Zinnemann, USA 1953) und *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (*DIE BRÜCKE AM KWAI*; David Lean, GB/USA 1957) zu nennen. Zinnemanns Film lag in der bundesdeutschen Erfolgsrangliste der Saison 1953/54 auf Platz 2, während *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* 1957/58 gar den Spitzenplatz einnahm; vgl. Garnarz 1993, 201 f. Ersterer greift mit dem Soldaten Robert Prewitt (Montgomery Clift) der unter dem harten Kasernendruck zu leiden hat, ein Thema auf, das sich später in zahlreichen bundesdeutschen Filmen wiederfindet, so etwa in der äußerst populären 08/15-Trilogie (Paul May, BRD 1954–1955). David Leans Film um ein Kriegsgefangenenlager erschien wiederum in einer Zeit, als in der BRD zahlreiche Soldaten aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrten. Das Thema war damals sehr präsent, wovon etwa der erfolgreiche Film *DER ARZT VON STALINGRAD* (Géza von Radványi, BRD 1958) zeugt.

sichern. Nach FRÄULEIN (Henry Koster, USA 1958) und THE YOUNG LIONS war die Adaption von Remarques Roman bereits die dritte Produktion in kurzer Zeit, die in den noch verbliebenen Trümmern Berlins gedreht wurde. Auf die Frage eines Journalisten, weshalb sich Hollywood mit solch großem Eifer der Problematik der deutschen Vergangenheit zuwende, antwortete Douglas Sirk frei heraus: «Es muss. Die Filme werden so teuer, dass die Einspielergebnisse in den Vereinigten Staaten kaum die Gestehungskosten decken. Man braucht also zugkräftige Stoffe, die ein internationales Filmpublikum fesseln.» (Sirk zit. in Wagner 1957). Aufgrund der unter anderem durch die zunehmende Popularität des Fernsehens bedingten Kinokrise im eigenen Land waren die amerikanischen Studios für ihre immer aufwändigeren Prestigeproduktionen auf das Auslandsgeschäft angewiesen. Der mit dem Wirtschaftswunder schnell wachsende bundesdeutsche Markt galt dabei als ein bedeutender, wenn nicht sogar überlebenswichtiger Absatzort.¹¹ Um sich von der Masse an US-Produktionen in Westdeutschland abzuheben, bewarb die *Universal* in ihrem Presseheft den Film mit einem Bericht von den Dreharbeiten in der BRD und explizit mit der Beteiligung Remarques. In Hinsicht auf den Autor wird wiederholt auf den einstigen Welterfolg des Romans *Im Westen nichts Neues* und dessen in Deutschland ebenso bekannte wie kontrovers aufgenommene Verfilmung hingewiesen.¹² Die augenscheinliche Intention: Wie zuvor ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (IM WESTEN NICHTS NEUES; Lewis Milestone, USA 1930) nach dem Ersten Weltkrieg soll nun A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE der exemplarische Antikriegsfilm für den Zweiten Weltkrieg werden.¹³ Doch bereits in der Berichterstattung zur Pressekonferenz zeigt sich, dass die *Universal*-Produktion

11 Während in den USA die Zuschauerzahlen stark zurückgingen, wuchs der westdeutsche Markt kontinuierlich und entsprach auf dem Höhepunkt im Jahr 1956 mit einem Total von 817 Millionen Zuschauern gar einem Drittel der amerikanischen Kinobesucherzahl; vgl. Loiperdinger 1989, 50.

12 Die Zensur von Remarques Roman durch die NSDAP und das Exil des Autors werden im Text in einer Aufzählung heruntergespielt, während die deutsche Uraufführung von Lewis Milestones Film lediglich in einem kurzen Nebensatz Erwähnung findet: «Zwölf Jahre nach dem ersten Weltkrieg trat [...] *Im Westen nichts Neues* seinen triumphalen Siegeszug um die Welt an – von den weißen Mäusen im Berliner Marmoralast abgesehen.» (*Universal International: Presseheft*, 1957).

13 Für die Kinoauswertung in den USA wurde dem Film gar noch eine gesprochene Einführung hinzugefügt, in der ein Erzähler auf den Erfolg von Universals ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT hinweist und darauf, dass die Produktionsfirma mit A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE nun das Gleiche für den Zweiten Weltkrieg vollbracht habe (vgl. War and the Good. In: *Newsweek* v. 28.7.1958).

und ihre Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit in der BRD kritisch aufgenommen wurde. Karena Niehoff kommentiert im *Tagesspiegel* mit böser Ironie:

Die einen kommen nach Berlin, um zu sehen, was es für interessante Neubauten anzubieten hat, die anderen um zu forschen, was es noch an alten Trümmern bereithält. [...] Doch ist Herr Sirk, das heißt die Universal-Film so höflich, bei uns nicht nur flugs ein paar zerdepperte Häuser in die Kamera zu saugen und sich dann, wie die anderen, mit einem fröhlichen Bye-Bye schleunigst zu empfehlen. Der Film [...] soll [...] «ganz und gar» inklusive aller Seelenkonflikte in Berlin gedreht, geschnitten, kopiert werden. Das ist das erste Mal, und wir lächelten alle pflichtschuldig geschmeichelt. Sirk, den viele Deutsche bis 1938, als er schließlich doch trotz aller Goebbels'schen Ermunterungen «von der Unruhe im Blut» weggetrieben wurde, als Detlef Sirk [sic!] kannten, plauderte geläufig darüber, daß er dieses Filmunternehmen für «politisch bedeutend» hält, welch schöne Übereinstimmung: Auch Marlon Brando und Henry Koster, der Fräulein-Regisseur, erfreuten uns mit dieser Mitteilung. (Niehoff 1957)

Während sich im Stadtbild Berlins die Folgen des Wirtschaftswunders bemerkbar machten und die BRD sich aufgrund des Kalten Kriegs in einer neuen Position der Stärke wiederfand, schien der Kritikerin die Suche nach den übriggebliebenen Trümmern und damit die wiederholte Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus unerwünscht. Mit dem Vorwurf der Profitgier wird der Film in eine Reihe mit früheren Hollywoodproduktionen gestellt und auf diese Art bereits im Voraus als ernsthafte Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit zurückgewiesen. Darüber hinaus deutet sich in den Kommentaren zur US-Produktionsfirma und insbesondere zu Douglas Sirks Emigration, zu der ihn die Verfolgung seiner jüdischen Ehefrau getrieben hatte, bereits die spätere Ablehnung gegenüber einem «inadäquaten» Blick auf das deutsche Leiden während der Kriegsjahre an. Eine Haltung, der *Universal* entgegenzuwirken versuchte: Unter der Überschrift «Diesen Film sehen heißt ihn erleben» bekräftigt die Firma in ihrem Programmheft den Anspruch des Films, die Schrecken des Krieges eindrücklich und wahrheitsgetreu auf die Leinwand zu bringen (vgl. *Universal International: Filmschau*, 1958).¹⁴ Trotz der intensiven Bemühungen des Studios, A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE als ernsthafte Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen

14 Dabei kommt auch Remarque zu Wort, der den Vorwurf des «nicht erlebten» mit einer ironischen Gegenfrage kontert: «Ist Dante vorher in der Hölle gewesen?».

Vergangenheit zu bewerben, macht sich bereits in der Vorberichterstattung eine diffuse Ablehnung des Projekts durch die westdeutsche Presse bemerkbar. Der Vorwurf des externen und damit nicht den Tatsachen entsprechenden Blicks kommt nach der Premiere an den Internationalen Filmfestspielen in Berlin noch deutlicher zum Vorschein.

**«Es ist [...] infam, weil es alles das gegeben hat,
nur nicht so.»¹⁵**

Als Douglas Sirk's Film 1958 an der Berlinale seine Welturaufführung feierte, positionierte sich das Festival stark im Kontext des sich zuspitzenden Ost-West-Konflikts. Von den USA sieben Jahre zuvor als «Schaufenster der freien Welt» initiiert, waren die Filmfestspiele im geteilten Berlin nicht nur eine kommerzielle oder kulturelle Veranstaltung, sondern auch ein Ort, um westliche Werte zu propagieren (vgl. Fehrenbach 1995, 236). Die achte Ausgabe fand zudem in einer besonders aufgeheizten Stimmung statt. Bereits im Vorfeld war es zu Kontroversen um die Filmauswahl gekommen. Als Festival der höchsten Kategorie dazu verpflichtet, auch die Sowjetunion um eine Einreichung zu bitten,¹⁶ ging die offizielle Einladung der Bundesregierung an den östlichen Nachbarn (zu) spät heraus, worauf Moskau sich weigerte, einen Film nach Berlin zu senden. Frankreich hingegen drohte mit dem Rückzug seiner Teilnahme, wenn Stanley Kubricks Antikriegsfilm *PATHS OF GLORY* (USA 1957) nicht aus allen Berliner Kinos verbannt würde. Die französische Regierung fürchtete durch den Film, der die Erschießung unschuldiger französischer Soldaten durch die eigene Armee zeigt, einen Ansehensverlust in Westdeutschland und drängte deshalb auf ein Vorführverbot. Die Erstaufführung in Berlin musste gar unterbrochen werden, als ein Gruppe Franzosen im Kino Stinkbomben zündete.¹⁷ Nach starkem Druck durch die US-Regierung

15 Das Negativste: Amerikas Remarque-Film «Zeit zu leben und Zeit zu sterben». In: *Berliner Morgenpost* v. 8.7.1958.

16 1956 wurde die Berlinale zum Filmfestival der Kategorie A und musste daraufhin für den internationalen Wettbewerb allen Ländern, mit denen die BRD diplomatische Beziehungen pflegte, eine offizielle Einladung senden. 1957 erhielt die Sowjetunion keine Anfrage und reagierte mit großer Verstimmung auf die Nichtberücksichtigung. Darauf empfahl der westberliner Senat im Januar 1958 dem Auswärtigen Amt, die Sowjetunion für die 8. Berlinale einzuladen, dieses wartete jedoch bis zum April mit einer entsprechenden Anfrage (vgl. Berlinale mit Sowjets? In: *Der Abend* v. 8.1.1958; vgl. Stichwort: Filmfestspiele. In: *Der Abend* v. 29.5.1958).

17 Französisch-amerikanische Kontroverse vor der Berlinale. In: *Rhein-Neckar Zeitung* v. 28/29.6.1958.

zog *United Artists* den Film schließlich aus dem Verleih zurück.¹⁸ Der bundesdeutsche Film wiederum stand vor und während der Berlinale stark in der Kritik. Lange Zeit schien sich kein passender bundesdeutscher Wettbewerbsbeitrag zu finden, bis schließlich im letzten Moment die politisch unproblematische Neuverfilmung *MÄDCHEN IN UNIFORM* (Géza von Radványi, BRD/F 1958) nominiert wurde. Bundesinnenminister Gerhard Schröder griff außerdem am ersten Wochenende des Festivals und anlässlich der Verleihung des Bundesfilmpreises das aktuelle Filmschaffen der BRD scharf an. In seiner Rede beanstandete er an den westdeutschen Produktionen mangelnde Qualität und die alleinige Ausrichtung auf den Publikumsgeschmack, wobei er vor allem auf die große Masse an Heimat- und Kriegsfilmern zielte.¹⁹

In diesem (film-)politisch prekären Klima fand die Welturaufführung von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* statt, der nicht nur eine deutliche Nähe zu den bundesdeutschen Kriegsfilmern der damaligen Zeit besitzt, sondern sich mit seinem Thema auch prägnant im Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit in der BRD positionierte. Es gab nur vereinzelte positive Kritiken. So lobte etwa die jüdische Wochenzeitung *Berliner Allgemeine* unter dem Titel «Ein einsames Ja» den Film für seine Gesinnung (vgl. Sellenthin 1958). Von einem großen Teil der Presse wurde er aber als «fremder» Blick auf die deutsche Geschichte abgelehnt. Die *Kölnische Rundschau* schreibt etwa:

Er [der Film] hätte [...] in die Hand von Leuten gehört, die nicht nur alles wussten über das Nazireich und seine Methoden, über das, was sich im Winter 1944 an der Front und in der Heimat tat, sondern die das alles auch erlebt hätten – und zwar erlebt als Schmach auf dem Namen Deutschland. So aber stimmen wohl viele Einzelheiten, aber das Ganze stimmt nicht, sondern ist politische Kolportage mit verhängnisvoller Neigung zum Kitsch. (Mogge 1958)

In die gleiche Richtung geht die *Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule* in Berlin, die für die Kinoauswertung einstimmig keine Empfehlung ausspricht. Sie bemängelt ebenfalls, dass die Vorgänge von den Beteiligten nicht selbst erlebt wurden.²⁰ Die Ablehnung

18 Endgültig? «Wege zum Ruhm» für ganz Berlin untersagt. In: *B.Z. Berlin* v. 10.7.1958.

19 Bundesfilmpreise 1958 mit herber Kritik. Auszüge aus der Ansprache von Bundesinnenminister Dr. G. Schröder. In: *Film-Echo* v. 2.7.1958.

20 Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule Berlin [West] (1959) Protokoll über die Besichtigung des Films «Zeit zu leben und Zeit zu sterben» v. 14.4.1959. Typoskript, verwahrt in der Pressedokumentation der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf.



richtet sich dabei wiederholt gegen die beiden Emigranten Sirk und Remarque. Sirk kommentierte rückblickend die ablehnende Haltung gegen seine Person mit einer gewissen Verbitterung:

They couldn't allow a refugee to give any kind of an interpretation of what life was like in Germany during the war. In Germany then, in the late fifties, everyone was full of self-pity. [...] I meet someone I knew from way back and he keeps telling me how bad things were for them, how they suffered, how they endured, how many examples he could give me of courage, and so on, and how splendid, comfortable, and serene the life of an émigré must have been. (Sirk zit. in Halliday 1997, 145)

Aus heutiger Perspektive zeigt sich in der Reduzierung auf die persönliche Erfahrung nicht zuletzt die Emotionalität und der fehlende Abstand im Umgang mit der jüngsten Vergangenheit in der BRD, die es für eine internationale Produktion mit Blick auf den westdeutschen Markt schwierig machten, die Zeit des Nationalsozialismus zu thematisieren und damit erfolgreich zu sein.

Das in ihren Augen inadäquate Geschichtsbild machen die Rezensenten neben dem Kolportagevorwurf vor allem an einem vielfach reklamierten Kitschcharakter des Films fest. *Der Abend* wird in einer sarkastischen Kritik zur Kinopremiere nochmals deutlicher:

Dieser Film hat uns bereits im letzten Berlinale-Programm bekümmert. [...] Er spart nicht an Bomben und Leichen und grausigen Gags. Aber er macht das alles wieder mit ein paar Lutschbonbons wett, mit

2 A TIME TO LOVE
AND A TIME TO
DIE (1958): Ernst
Graeber auf den
Trümmern seiner
Heimatstadt.



3 Elizabeth und Ernst am blühenden Baum in A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (1958).

Blütenregen und scheuer Liebe und schwarzer Wäsche. [...] Hier wurde die Tragödie zum melodramatischen Kintopp verkitscht.²¹

Die Presse störte sich daran, wie der Film das tragische Schicksal seiner beiden Protagonisten im Stil eines aufwändigen Hollywood-Melodramas erzählt – eine Inszenierungsweise, die Douglas Sirk durch zahlreiche Produktionen in den 1950er-Jahren mitgeprägt hatte. In A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE finden sich mithin formale und narrative Eigenheiten, die auch seine Melodramen über die amerikanische Mittelschicht der 1950er-Jahre charakterisieren: Der dramatische Konflikt der handlungsunfähigen Protagonisten wird externalisiert und zeigt sich in expressiven Farben, der Gestik, dem Dekor und der Bildkomposition (vgl. Elsaesser 1994). Die amerikanische Vorstadt, wie sie etwa in ALL THAT HEAVEN ALLOWS (WAS DER HIMMEL ERLAUBT; Douglas Sirk, USA 1955) zu sehen ist, wird in der Remarque-Adaption zu den Trümmern einer deutschen Kleinstadt am Ende des Krieges. Die eingestürzten Häuser und wiederholter Fliegeralarm lassen die Protagonisten ohnmächtig zurück.

Wenn überhaupt, so gibt es für Ernst und Elizabeth nach den Regeln des Melodramas nur kurze Momente des Glücks – etwa in der Mitte des Films, wenn die beiden Liebenden aus der Stadt in die Natur flüchten. Die graue und erdrückende *mise en scène* der Ruinen weicht hier der idyllischen Szenerie eines verlassenen Ausflugsortes. Am Ende der Sequenz küssen sie sich eng umschlungen, während – ganz so wie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS – ein blühender Baum im Vordergrund ihre Liebe versinnbildlicht.

21 Kognak, Krieg und Kolportage. In: *Der Abend* v. 7.4.1959



4 In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955) schenkt der Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson) der Witwe Cary Scott (Jane Wyman) einen Zweig von einer Koelreuteria, die wachse, wo es auch Liebe gibt.

Neben den stereotypen Zeichen für die Liebe der beiden Hauptfiguren macht Sirk in der Sequenz gleichzeitig deutlich, dass es sich um einen vergeblichen Versuch handelt, aus der allgegenwärtigen Trostlosigkeit und Zerstörung auszubrechen. Den Konventionen des Melodramas folgend, können die Protagonisten die zerstörerischen externen Zwänge nicht hinter sich lassen oder gar überwinden. Selbst in der Natur ist der Krieg allgegenwärtig: Elisabeth denkt an den baldigen Abschied von Ernst, und angesichts eines Sterns am Himmel ist ihre erste Assoziation ein feindlicher Flieger. Der prominent in Szene gesetzte Baum blüht wiederum nur, weil ein Blindgänger gleich daneben eingeschlagen ist und die entstandene Wärme die Knospen aufgehen ließ. Das fragile Glück wird dann in der finalen Sequenz des Films endgültig zerstört. Ernst stirbt an der russischen Front durch eine Kugel in den Rücken. Tödlich getroffen, streckt er seine Hand – in Anlehnung an *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* – vergeblich nach einem Brief von Elizabeth aus, in dem sie von ihrem gemeinsamen Kind schreibt. Hier wird abschließend deutlich, wie die Protagonisten des Melodramas das Glück nur erahnen können. Sirk beschreibt jene Konstellation wie folgt:

[...] everything, even life is eventually taken away from you. You cannot feel, cannot touch the expression, you can only reach its reflections. If you try to grasp happiness itself, your fingers only meet a surface of glass, because happiness has no existence of its own, and probably exists only inside yourself. [...] I certainly believe that happiness exists, if only by the simple fact that it can be destroyed. (Sirk zit. in Camper 1971, 44)

Im Kontrast zwischen den kurzen Momenten der gemeinsamen Liebe und dem tragischen Ende, dem der Film mit den Mitteln des Melodramas unausweichlich entgegensteuert, erscheinen die beiden Protagonisten umso deutlicher als wehrlose Opfer, die sich gegen die äußeren Bedingungen nicht erfolgreich auflehnen können. Während Sirk in Melodramen wie *IMITATION OF LIFE* (*SOLANGE ES MENSCHEN GIBT*; USA 1959) damit ein kritisches Bild der amerikanischen Gesellschaft in den 1950er-Jahren zeichnet, stehen Ernst und Elizabeth hier stellvertretend für die deutsche (Zivil-)Bevölkerung. Ihr als tragisch gekennzeichnetes Schicksal ist eng mit dem Krieg verknüpft, wodurch der Film die unmögliche Liebe der Beiden mit dem Leiden im Hinterland des Krieges verbindet. Durch die zahlreichen Begegnungen der Protagonisten mit Opfern, aber auch mit fanatischen Anhängern und Profiteuren des Regimes wird dies noch deutlicher gemacht. Nähert sich der Film in der Darstellung der beiden Hauptfiguren als Opfer thematisch stark den Kriegsfilmern aus der BRD an, so sind es gerade die melodramatischen Elemente, die *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* von vergleichbaren bundesdeutschen Produktionen unterscheiden. So beschäftigt sich das westdeutsche Kino der 1950er-Jahre zwar eingehend mit dem letzten Krieg, ist dabei aber vorsichtig in der Inszenierung überschwänglicher Gefühle (vgl. Kapczynski 2012, 373). Sirk in expressiven Farben gedrehter Genrehybrid zwischen Kriegsfilm und Melodrama bietet eine Angriffsfläche, um von den Filmkritikern als «Kitsch» gekennzeichnet und damit als unseriöse Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verworfen zu werden. Im Gegensatz dazu bewertet die amerikanische Presse den Fokus auf die Liebesgeschichte und damit zusammenhängend die melodramatischen Elemente nicht negativ. Für *Variety* funktioniert *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* gerade aufgrund der Liebesgeschichte, die viel über das deutsche Leiden während des Kriegs erzähle:

As a love story, Universal has an appealing entry. Along the way the film contains much that is informative about German suffering during the Hitler fiasco. [...] All in all, Universal has a strong romance against war's background. The picture fails of «sensational», but has no need to apologize. This is a picture of considerable distinction.²²

Der *Los Angeles Examiner* sieht die Produktion gar als einen der besten Kriegsfilme seiner Zeit und lobt, wie der Film mit viel Mitgefühl

22 *A Time to Love and a Time to Die*. In: *Variety* v. 2.4.1958

die Kriegsschrecken darstelle (vgl. Waterbury 1958). Tendenziell in den USA eher positiv aufgenommen, zeigt sich lediglich bei der Darstellung der Deutschen als Opfer in vereinzelten Rezensionen eine gewisse Zurückhaltung oder manchmal auch Kritik (vgl. Alpert 1958).

An der unterschiedlichen Bewertung der melodramatischen Aspekte des Films lässt sich prägnant eine kulturelle Differenz in der Rezeption zwischen der BRD und den USA ablesen.

Universal International versuchte bereits mit einem leicht variierten Verleihtitel dieser Differenz Rechnung zu tragen: Für die BRD wurde der (ursprünglich schon für die deutsche Romanfassung von «love» zu «leben» abgeänderte) literarische Titel *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* für den Film übernommen und damit die melodramatische Dimension der Handlung abgeschwächt.²³ In den USA wiederum kürzte die Produktionsfirma nach einem mäßigen Kinostart den Filmtitel auf *A TIME TO LOVE* und betonte dadurch noch stärker die Liebesgeschichte.

Während die amerikanischen Filmkritiker die Verbindung von Kriegsfilm und Melodrama größtenteils loben und den Einsatz von Cinemascope und Technicolor hervorheben, lehnt die bundesdeutsche Presse die gleichen Aspekte als Kitsch ab. Die Kritiker beziehen sich dabei auf einen vor allem damals in Deutschland dominanten Diskurs, der den Kitsch – wie ihn etwa der Schriftsteller Hermann Broch fasste – als «das Böse im Wertesystem der Kunst» betrachtet (vgl. Broch 2007, 223). In diesem Verständnis wird der Kitsch als Aneinanderreihung von Klischees verstanden und gar mit der Lüge gleichgesetzt (vgl. *ibid.*, 214; vgl. dazu auch Schweinitz 2006, 98 ff.). Das Gefühl, es in Sirks Film mit Kitsch zu tun zu haben, sorgte insbesondere im Zusammenhang mit dem seriösen Problem der deutschen Kriegsvergangenheit für eine starke Ablehnung. Dabei spielt indirekt wohl auch eine Rolle, dass nach 1945 (unter dem Eindruck der vergangenen politischen Instrumentalisierung von Kitsch und Kunst) im wissenschaftlichen Diskurs der Kitsch oftmals mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht wurde und man dabei die Trivialekultur als geistige Wegbereiterin faschistischen Gedankenguts betrachtete (vgl.

23 Der Titel des Romans wurde kurz vor dessen deutscher Publikation abgeändert; der Vorschlag dafür geht auf Remarque selbst zurück. Ursprünglich wollte er den Titel *Die Insel der Hoffnung*, der aber vom Verleger Joseph Caspar Witsch abgelehnt wurde. Der Verlag schlug daraufhin vor, den Titel der kurz zuvor erschienenen englischen Fassung *A Time to Love and a Time to Die* einfach zu übersetzen. Damit war wiederum Remarque nicht einverstanden, «da «love» in Englisch nicht dasselbe bedeute wie «leben» in Deutsch» weshalb er schließlich *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* wählte; Placke 1998, 261.

Dettmar/Küpper 2007, 227). Während im bundesdeutschen Kontext Melodramen mit fremden Handlungsorten weniger kontrovers diskutiert werden, scheint für die Filmkritiker im Fall von *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* diese Genreform der Fiktionalisierung der eigenen Kriegserfahrung nicht gerecht zu werden. Zudem sind in der BRD vornehmlich Heimat-, Musik- und Märchenfilme in Farbe gedreht und orientieren sich in ihrer Ästhetik an aufwändigen Hollywoodproduktionen. Schwarzweiß gilt dagegen als Farbe des Dokumentarischen und der Wochenschauen, auf die sich Spielfilme zum Kriegsthema beziehen können. Auf Zustimmung stoßen daher Kriegsfilme, die auf eine zurückhaltende Inszenierung setzen, wie etwa der in Schwarzweiß gedrehte *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* (Robert Siodmak, BRD 1957) oder auch angloamerikanische Produktionen mit deutschen Hauptfiguren wie *THE SEA CHASE* (*DER SEEFUCHS*; John Farrow, USA 1955) oder *ICE COLD IN ALEX* (*EISKALT IN ALEXANDRIEN*; J. Lee Thompson, GB 1958), die den Krieg eher als Abenteuer inszenieren, damit aber auch ein Stück weit entpolitisieren.²⁴

Bei *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* erhält der Vorwurf des inadäquaten Geschichtsbildes zusätzliche Brisanz durch die Rahmenhandlung an der Ostfront. Hier thematisiert der Film direkt die Kriegsverbrechen der Wehrmacht und stellt damit die kontroverse Frage nach der Verantwortung des einfachen Soldaten. Themen, die in den bundesdeutschen Produktionen der 1950er-Jahre zu einem großen Teil ein Tabu waren. Der Historiker Ulrich Herbert spricht im Zusammenhang mit der Vergangenheitsbewältigung und den NS-Verbrechen in jener Zeit von einer «relativen Stille» (Herbert 2014, 769). Wurde kurz nach dem Krieg auch auf Druck der Alliierten die deutsche Kriegsschuld in der BRD offensiv angesprochen, änderte sich dies Anfang der 1950er-Jahre insbesondere im Bezug auf die Wehrmacht. Unter Bundeskanzler Konrad Adenauer wies man die Kollektivschuldthese scharf zurück und stärkte den Mythos der sauberen Wehrmacht. Die Wiederbewaffnung der BRD lag aufgrund des sich zuspitzenden Kalten Krieges auch im Interesse der Alliierten und insbesondere der USA. Bereits 1951 gab der damalige Oberbefehlshaber der NATO-Streitkräfte, Dwight D. Eisenhower, eine Ehrenerklärung für die Soldaten der Wehrmacht ab (vgl. Schmidt 1995, 72). Dieser Wandel ebnete

24 1958 war Robert Siodmaks Film mit zehn Auszeichnungen der große Gewinner beim Bundesfilmpreis, während J. Lee Thompsons Film wie *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* an der Berlinale seine Premiere feierte, dabei aber von der bundesdeutschen Presse deutlich positiver aufgenommen wurde als Sirks Film.



5 A TIME TO LOVE
AND A TIME TO DIE
(1958): Ernst
Graeber richtet
seine Waffe auf
die mutmaßli-
chen Partisanen.

den Weg für die Neugründung der Bundeswehr im Jahr 1955. Damit konform vermeiden auch die populären bundesdeutschen Kriegsfilm der 1950er-Jahre größtenteils die Thematisierung von Kriegsverbrechen. Erst in den 1960er-Jahren und mit dem Ende der Adenauer-Ära rückte die NS-Vergangenheit – auch in der Politik – schrittweise wieder verstärkt in den Fokus (vgl. Herbert 2014, 769 ff.).

Im Gegensatz zu der geübten Abstinenz gegenüber Kriegsverbrechen sehen wir in Sirks Film gleich am Anfang, wie Graeber als Mitglied eines Erschießungskommandos eine Gruppe mutmaßlicher Partisanen hinrichten muss.

Er trägt schwer an der Schuld und besucht während eines Heimaturlaubs seinen ehemaligen Lehrer (den Erich Maria Remarque selbst spielt) und fragt ihn: «Isn't there a time when taking order stops and personal responsibility begins?». Eine Frage, die der Film erst in der finalen Sequenz zu beantworten scheint: Graebers Kompanie hat in den Rückzugsgefechten erneut eine Gruppe angeblicher Partisanen aufgespürt. Als ein fanatischer Soldat die Gefangenen umbringen will, stellt sich Graeber ihm in den Weg und tötet den Kameraden nach kurzem Kampf. Dieser fällt dramatisch zu Boden, wobei im letzten Moment das Hakenkreuz auf seiner Brust zu sehen ist – womit Graebers Tat eine grundsätzliche Dimension erhält. Graeber lässt darauf die Russen frei. Doch als er ihnen den Rücken kehrt, um einen Liebesbrief von Elizabeth zu lesen, schreit einer der gefangenen Russen «German beast» und erschießt Graeber von hinten. Während der Film an diesen Stellen eine kritische Positionierung gegenüber den Verbrechen des Nationalsozialismus sucht und damit auch im Lichte der Entnazifizierungs- und Demokratisierungsversuche der USA gelesen werden kann, bietet er gleichzeitig – mit der Figur Ernst Graeber – auch eine Annäherung an den ehemaligen Feind Deutschland. Das Ende zeigt die Entwicklung der Hauptfigur zum

«good German», der versucht, gegen die Diktatur anzukämpfen. Der Film trifft im Verlauf seiner Handlung wiederholt eine klare Unterscheidung zwischen treuen Parteianhängern oder Profiteuren des Regimes und dem Teil der Bevölkerung, der kein aktiver Träger der nationalsozialistischen Ideologie war. Letztere sind es nun – so eine indirekte Implikation –, denen man in der Gegenwart der 1950er-Jahre, jetzt als Verbündete, wieder trauen kann. Gleichzeitig deutet sich in der finalen Sequenz bereits das neue Feindbild an, wenn der freigelassene Russe mit hassverzerrtem Gesicht seinem Retter in den Rücken schießt.

Ließen viele bundesdeutsche Filmkritiker die dargestellten Kriegsverbrechen unerwähnt oder kritisierten sie im Zusammenhang mit dem Kolportagevorwurf, so macht die Rezension der Fachzeitschrift *Filmecho* deutlich, wie heikel das Thema der Verantwortung des Einzelnen zur damaligen Zeit war.²⁵ Graebers Handeln wird dort im Zusammenhang mit der Erschießung des Kameraden in Frage gestellt: «Er wird nie über das moralische Gewicht dieser Affekthandlung nachzudenken haben; einer der Geretteten nimmt das Gewehr des Toten und erschießt den, der sich dem Zwang zum Morden nicht anders als durch einen Mord zu entziehen wusste».²⁶ Wenn in bundesdeutschen Produktionen der damaligen Zeit der Widerstandskampf thematisiert wurde, dann beinahe ausschließlich mit bekannten Heldenfiguren wie etwa Graf von Stauffenberg. Einfache Soldaten hingegen wurden zumeist als wehrlose Opfer dargestellt, für die die Auflehnung gegen das Regime keine Option war, womit die schwierige Frage nach der Verantwortung des Einzelnen umgangen war.²⁷ Dabei zeigt sich nochmals das enge Spektrum, in dem sich die Protagonisten der

25 Dies zeigt sich auch bereits in der deutschen Erstfassung von Remarques Roman, die – im Gegensatz zur englischen Ausgabe – durch Textergänzungen Graebers Tat eindeutig als Notwehr und die Gefangenen als Partisanen bezeichnet; vgl. Remarque 1954, 362f. Darüber hinaus wurden im Roman kritische Stellen zu den deutschen Kriegsverbrechen weggelassen. Im Nachwort zur 1989 herausgegebenen ungekürzten Neuauflage des Romans (die der englischen Fassung von 1954 folgt) geht Tilman Westphalen detailliert auf die Änderungen in der deutschen Ausgabe von 1954 ein und darauf, wie selbst der gekürzte Roman in der BRD noch kontrovers diskutiert wurde, zugleich aber von anderer Seite auch die Genehmigung der Kürzungen durch Remarque auf Kritik stieß; vgl. Westphalen 1989, 395 ff., vgl. zur bis in die 1990er-Jahre fortgesetzten Debatte auch Heer 1999.

26 Zeit zu leben und Zeit zu sterben. In: *Film-Echo* v. 16.7.1958

27 Dies zeigt sich prägnant in der populären 08/15-Trilogie (Paul May, BRD 1954–55) oder Frank Wisbars *HAIE UND KLEINE FISCHE* (BRD 1957), wo bereits der Titel überdeutlich auf die Rolle des einfachen Soldaten anspielt.

bundesdeutschen Kriegsfilme bewegten und wie schnell internationale Produktionen in der BRD auf Ablehnung stoßen konnten.

Mit Blick auf den westdeutschen Kontext wird deutlich, dass *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* als (besonderer) Teil der damaligen Kriegsfilmwelle im Kino der BRD betrachtet werden kann und wie er deren Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit ergänzte, ihn mitprägte und irritierte. Die hier gewählte transnationale Perspektive lässt deutlich hervortreten, in welchem Maße Diskurse zum Film über Landesgrenzen hinaus geführt wurden, wie sich also *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* und dessen filmhistorische Bedeutung *zwischen* den USA und der BRD verortet. Im Sinne der hier eingangs skizzierten Ideen der *Transnational Film Studies* ist damit keine Ignorierung oder bloße Auflösung nationaler Kontexte gemeint. Der transnationale Zugang verdeutlicht vielmehr die jeweils eigene Färbung der Auseinandersetzungen mit dem Film und dessen Rezeption in der BRD und in den USA. Erst aus einer solchen analytischen Perspektive zeigt sich, wie Filme in ästhetischer, politischer und diskursiver Hinsicht als transnationale Artefakte wirken, wobei an dem gewählten Fall ambivalente Dynamiken zwischen den beiden Ländern hervortreten. Der Film und sein Misserfolg in der BRD deuten an, wie die Produktion im transnationalen ökonomischen und politischen Spannungsfeld zwischen die Fronten geriet: Aus einer amerikanischen Warte lässt sich *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* angesichts des sich zuspitzenden Kalten Kriegs als Annäherung an den ehemaligen Feind lesen, die gleichzeitig aber weiterhin um eine kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegsschuld bemüht ist. Die bundesdeutsche Reaktion wiederum zeugt einerseits von neuem Selbstvertrauen in Zeiten des Wirtschaftswunders, das deutlich den auswärtigen Blick der ehemaligen Siegermacht auf die eigene Vergangenheit ablehnt, andererseits aber auch von einer tiefen Verunsicherung im Umgang mit der jüngeren Geschichte und dem nationalsozialistischen Erbe. Nicht zuletzt die aggressiven Kommentare gegen die zwei Emigranten Sirk und Remarque demonstrieren letzteres. Der Film – stellvertretend für eine Reihe angloamerikanischer Produktionen – erweitert nicht allein den Diskurs der bundesdeutschen Kriegsfilme jener Zeit, sondern steht ebenfalls für die mitunter ambivalenten Dynamiken zwischen den USA und der BRD in der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und im Kontext des sich zuspitzenden Kalten Kriegs.

Literatur

- Alpert, Hollis (1958) A Time for White Washing. In: *Saturday Review* v. 12.7.1958.
- Broch, Hermann (2007) Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches [1955]. In: Dettmar/Küpper 2007, S. 214–226.
- Camper, Fred (1971) The Films of Douglas Sirk. In: *Screen*, 12/2, Sommer, S. 44–62.
- Carter, Erica (2007) Men in Cardigans: Canaris and the 1950s West German Good Soldier. In: *War-torn Tales: Literature, Film and Gender in the Aftermath of World War II*. Hg. v. Danielle Hipkins & Gill Plain. Oxford: Peter Lang, S. 195–219.
- Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.) (2007) *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- (2007) Kitschforschung, Wissenschaftliche Ansätze nach 1945. In: Dettmar/Küpper 2007, S. 227–231.
- Elsaesser, Thomas (1994) Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram [engl. 1972]. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film*. Hg. v. Christian Cargnelli & Michael Palm. Wien: PVS Verleger, S. 93–128.
- Fehrenbach, Heide (1995) *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Figge, Maja (2015) *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Garncarz, Joseph (1993) Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland 1925–1990. In: *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Uli Jung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 167–213.
- Halliday, Jon (1997) *Sirk on Sirk. Conversations with John Halliday*. London: Faber & Faber.
- Heer, Hannes (1999) Blockierter Schmerz. Warum das Erinnern an die Verbrechen der Wehrmacht so schwer fällt. In: *Neue deutsche Literatur* 47,5, S. 19–32.
- Herbert, Ulrich (2014) *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck.
- Hickethier, Knut / Stuhlmann, Andreas (2017) *Douglas Sirk*. Hamburg: Ellert & Richter.
- Kapczynski, Jennifer M. (2007) The Treatment of the Past: Geza Radvanyi's *Der Arzt von Stalingrad* and the West German War Film. In: *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*. Hg. v. Sabine Hake & John Davidson. New York: Berghahn Books, S. 199–218.
- (2012) 19 September 1958: Douglas Sirk's *A Time to Love and a Time to Die*

- Tests Limits of Postwar Feeling. In: *A New History of German Cinema*. Hg. v. Jennifer M. Kapczynski & Michael D. Richardson. Rochester: Camden House, S. 372–377.
- Loiperdinger, Martin (1989) Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre. In: *TheaterZeitschrift* 28, Sommer, S. 50–60.
- Major, Patrick (2008) «Our Friend Rommel»: The Wehrmacht as «Worthy Enemy» in Postwar British Popular Culture. In: *German History*, 26, 4, S. 520–535.
- (2018) Shooting Rommel: THE DESERT FOX (1951) and Hollywood's public-private diplomacy. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, [https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1522791 (letzter Zugriff: 02.04.2019)].
- Meyer, Jan-Henrik (2014) Transnationale Geschichte. Eine Perspektive. In: *Historische Mitteilungen* 2013/2014, 26, S. 366–382.
- Moeller, Robert G. (2008) The Third Reich in Post-war German Memory. In: *Nazi Germany*. Hg. v. Jane Caplan. Oxford: Oxford University Press, S. 246–266.
- Mogge, Wilhelm (1958) Zeit zu leben und Zeit zu sterben. In: *Kölnische Rundschau* v. 12.7.1958.
- Niehoff, Karna (1957) Filme in Uniform. Erich Maria Remarques Roman «Zeit zu leben – Zeit zu sterben» im Spandauer Atelier. In: *Der Tagesspiegel* v. 1.9.1957.
- Placke, Heinrich (1998) Die politischen Diskussionen in den fünfziger Jahren um die Remarque-Filme. In: Thomas F. Schneider (Hg.) *Das Auge ist ein starker Verführer. Erich Maria Remarque und der Film*. Osnabrück: Rasch, S. 253–266.
- Reichel, Peter (2004) *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München: Hanser.
- Remarque, Erich Maria (1954) *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* [engl. 1954]. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schmidt, Hans-Jürgen (1995) *Wir tragen den Adler des Bundes am Rock – Chronik des Bundesgrenzschutzes 1951–1971*. Coburg: Fiedler Verlag.
- Scholz, Anne-Marie (2008) The Bridge on the River Kwai (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past. In: *German History* 26, 2, S. 219–250.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Segrave, Kerry (1997) *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens From the 1890s to the Present*. Jefferson: McFarland.
- Sellenthin, H.G. (1958) Ein einsames Ja. Ein notwendiges Nachwort zu Re-

- marques Berlinale-Film von Douglas Sirk. In: *Berliner Allgemeine – Wochenzeitung der Juden in Deutschland* v. 18.7.1958.
- Shaw, Deborah (2013) Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. In: Stephanie Dennison (Hg.) *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, S. 47–65.
- Universal International (1958) *Filmschau «Zeit zu leben und Zeit zu sterben»*. Schriftgutarchiv Deutsche Kinemathek.
- Universal International (1958) *Presseheft «Zeit zu leben und Zeit zu sterben»*. Schriftgutarchiv Deutsche Kinemathek.
- von Bredow, Wilfried (1975) Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik. In: *Film und Gesellschaft in Deutschland*. Hg. v. Rolf Zurzek. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 316–326.
- von Moltke, Johannes (2005) *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Wagner, Rainer (1957) Hollywood-Film – deutsche Stars. In: *Die Welt* v. 24.8.1957.
- Waterbury, Ruth (1958) 'Time to Love' Notable Film. In: *Los Angeles Examiner* v. 31.7.1958.
- Weckel, Ulrike (2009) Amerikanischer Traum von einem deutschen Schuldbekenntnis: Der Spielfilm 'Judgment at Nuremberg' (1961) und seine Rezeption in der Deutschen Presse. In: *Das Gericht als Tribunal oder: Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*. Hg. v. Georg Wamhof. Göttingen: Wallstein, S. 163–185.
- Wegerer, Jonas (2011) *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960)*. Stuttgart: ibidem Verlag.
- Westphalen, Tilman (1989) Wann wird zu Mord, was man sonst Heldentum nennt? Nachwort von Tilman Westphalen. In: Erich Maria Remarque *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* [1954] (ungekürzte Neuauflage des Romans). Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 395–411.
- Wulff, Hanns J. (2018) Erwin Rommel. Ein deutscher Soldat zwischen Geschichte, Propaganda, dramatischer Figur und *German Icon*. In: *MontageAV* 27,2, S. 143–159.