Selling Democracy
Friendly Persuasion
10. bis 19. Februar/
10 to 19 February

Selling Democracy
Friendly Persuasion

Herausgegeben von *Edited by* Rainer Rother

Eine Broschüre zur Filmreihe der Internationalen Filmfestspiele Berlin, des Deutschen Historischen Museums und des Bundesarchiv-Filmarchivs *A guide to the film series presented by the Berlin International Film Festival, the German Historical Museum and the German Federal Archive-Film Archive*

Zeughauskino
Unter den Linden 2
Berlin

10. bis 19. Februar 2006 *10 to 19 February 2006*

Kurator *Curator* Rainer Rother
Co-Kuratoren *Co-curators* Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Sandra Schulberg

56 Internationale Filmfestspiele Berlin
DHM
Das Bundesarchiv
bpb: Bundeszentrale für politische Bildung

Inhaltsverzeichnis/
Table of Contents

Friendly Persuasion – Vorwort/Friendly Persuasion – Introduction

„Friendly Persuasion", unter diesem Titel geht unser auf drei Jahre angelegtes Projekt zu den Marshallplan-Filmen zu Ende. An seinem Anfang stand die Idee, diese langverschollenen Filme im Rahmen der Berlinale zu präsentieren. Sie stammt maßgeblich von Sandra Schulberg. Ohne ihre Recherche über die Arbeit ihres Vaters, den Regisseur und Produzenten Stuart Schulberg (THE LESSONS OF NUREMBERG) hätte diese Reihe nie das Licht der Kinos erblickt. Seither hat sie die Marshallplan-Filme auf eine Tour durch die USA geschickt und sie damit in das Land zurückgebracht, dessen finanzielle Hilfe so entscheidend zur positiven Wendung der Nachkriegsgeschichte des demokratischen Europas beigetragen hat.

Von Beginn an hat „Selling Democracy" auch den Kontext der Filmproduktion der Marshallplan-Verwaltung berücksichtigt. Schon 2004, in dem Programm „Welcome Mr. Marshall", haben wir Beispiele der frühen Re-Education-Filme gezeigt. Im Jahr darauf hat das Programm „Winning the Peace" deutsche Filme präsentiert: einerseits die ganz auf die Stabilisierung demokratischer Verhältnisse im Westen zielenden Re-Orientation-Filme, andererseits die „Aufbau-Filme" aus der DDR, die als Gegenentwurf zu jenen des Marshallplans zu lesen sind.

In diesem Jahr nun stehen Spielfilme im Mittelpunkt. Zu ihnen kommt jeweils ein dokumentarischer Film als Vorprogramm – manchmal als Kontrast, mitunter als Kommentar. Die Spielfilme schlagen einen anderen Ton als die Dokumentationen an. Sie wirken teils als Reflexionen der sich vollziehenden Veränderung, teils greifen sie auch auf den Fundus der Propaganda zurück. Der Wiederaufbau, der beginnende wirtschaftliche Aufschwung, die Steigerung der Produktivität erschienen den Zeitgenossen auch als „Amerikanisierung" ihrer Gesellschaften. Brillante Komödien reflektieren den Zusammenprall europäischer Traditionen mit modernen ökonomischen Methoden. Skeptischer fallen die Filme aus der Bundesrepublik aus, in denen das erhoffte große Geschäft als Selbst-Korrumpierung gezeichnet wird. Agitatorisch schließlich sind die Filme aus der UdSSR und der DDR: Versuche in explizitem Anti-Amerikanismus.

Dass die Filmreihe „Selling Democracy" nun diesen Abschluss finden kann, verdankt sie der Kooperation mehrerer Partner. Mein Dank gilt Rainer Rother und dem Deutschen Historischen Museum, Karl Griep vom Bundesarchiv-Filmarchiv und besonders Thomas Krüger, dem Präsidenten der Bundeszentrale für politische Bildung, ohne deren Engagement die zum Festival erscheinende DVD-Kollektion nicht möglich gewesen wäre. Mit ihr findet „Selling Democracy" nun auf neuen Wegen sein Publikum. So realisiert sich der Wunsch, der schon am Anfang unseres Unternehmens stand: die Filme des Marshallplans zugänglich und verfügbar zu machen und eine Diskussion anzuregen über sie und die kluge Politik, die sie ermöglichten.

Dieter Kosslick
Direktor der Internationalen Filmfestspiele Berlin

"Friendly Persuasion" is the title of the last segment of our three-year project on the Marshall Plan films. The project started with the idea – inspired to a large extent by Sandra Schulberg – that these long-lost films should be presented at the Berlinale. Without her research on the work of her father, director and producer Stuart Schulberg (THE LESSONS OF NUREMBERG), this series would never have seen the light of day. She has meanwhile sent the Marshall Plan films on a US tour, thus taking them back to the country that provided the financial help so decisive for the positive turn taken by the post-war history of democratic Europe.

From the very start, "Selling Democracy" also took into account the context of film productions by the Marshall Plan authorities. In 2004, the "Welcome Mr. Marshall" programme showed examples of the early re-education films. The following year, "Winning the Peace" presented German films: on the one hand the re-orientation films made to help stabilise democracy in West Germany, and on the other East German productions promoting the reconstruction programme and intended as a counterweight to the Marshall Plan films.

This year, the series focuses on feature films. Each film has been paired with a documentary shown as a supporting film – sometimes to provide a contrast, sometimes as a commentary. The tone of the feature films is quite different from that of the documentaries. Some of them come across as a reflection on the changes affecting society; others, however, show a tendency to fall back into the hackneyed language of propaganda. In the early post-war years, reconstruction, early signs of economic boom and increased productivity were often interpreted as signs of the "Americanisation" of European societies. The collision of European tradition with modern economic methods is reflected in brilliant comedies. West German films are more sceptical, often exposing the dreams of great business deals as self-corruption. And finally, Soviet and East German films are experiments in explicit anti-American propaganda.

Many partners have made the "Selling Democracy" series possible. I want to thank Rainer Rother and the German Historical Museum, Karl Griep from the German Federal Archives – Filmarchive, and in particular Thomas Krüger, president of the German Federal Centre for Political Education, without whose support the DVD collection would not have been possible. The DVD will help "Selling Democracy" to find its way to new audiences, in fulfilment of the wish expressed at the beginning of our project: making the Marshall Plan films accessible and encouraging public discussion about them and about the wise policy that made them possible.

Dieter Kosslick
Director, Berlin International Film Festival

Essays/Essays

Die Botschaft des Marshallplans

The Message of the Marshall Plan

D. W. Ellwood

Als sich die europäischen Länder im Juni 1948 dem Europäischen Wiederaufbauprogramm (European Recovery Program, ERP, so die amtliche Bezeichnung des Marshallplans) anschlossen, akzeptierte ein jedes von ihnen eine Klausel, die die Verbreitung von „Informationen und Nachrichten" über die Funktionsweise des Programms auf seinem Staatsgebiet erlaubte. Auf dieser Grundlage entwickelte sich, damals kaum beachtet, die größte internationale Propagandaoperation, die es in Friedenszeiten jemals gab. Die Vereinigten Staaten, die sich in einer der pragmatischsten und schöpferischsten Phasen der Außenpolitik ihrer jüngsten Geschichte befanden – angesichts des teilweisen Misslingens der großen Visionen Roosevelts während des Krieges und der Unsicherheiten in den Anfangsphasen des Kalten Krieges – hatten mit dem Europäischen Wiederaufbauprogramm eine neue Methode ersonnen, ihre Macht auf Europa auszudehnen.

Eine einzigartige Kommunikationskampagne

Als der Marshallplan schließlich umgesetzt wurde, bestand er nicht einfach aus abstrakten, ökonomischen Zahlen in Bezug auf Kredite, Beihilfen, Investitionen, Produktions- und Produktivitätsziffern usw., auch wenn diese Zahlen seine wichtigsten Werkzeuge waren. Er war auch nicht bloß eine weitere Waffe in Amerikas antikommunistischem Kreuzzug des Kalten Krieges, obgleich niemand seine Bedeutung in diesem Kampf unterschätzte. Er stellte eine ganz besondere Anstrengung dar, deren Ziel es war, den Menschen, denen er zugute kam, so nahe zu kommen wie nur irgend möglich, um ihre Haltungen, Einstellungen und Erwartungen in Richtung eines Fortschritts zu lenken, wie die Amerikaner ihn verstanden: Modernisierung, die auf Massenproduktion zwecks Massenkonsum zielte. „You too can be like us", lautete die (implizite) Botschaft des Marshallplans.

„Was der europäische Arbeiter vor allem will", schrieb einer der Direktoren der ERP-Zentrale in Paris, das sei „die Aussicht auf eine größere Teilhabe an der Wirtschaft seines Landes – ein ausreichendes Einkommen, mit dem er sich besseres Essen, einen neuen Anzug, ein Picknick oder einen Kinobesuch leisten kann, großzügigere Wohnverhältnisse, und die Möglichkeit, sich im Alter zur Ruhe zu setzen." Neben dem Antikommunismus, neben den Bemühungen des Marshallplans, Produktion und Handel anzukurbeln, und neben der Vision einer neuen Ära der europäischen Zusammenarbeit war dies das Versprechen des Marshallplans in seiner Blütezeit, und die Propaganda hatte die Aufgabe, allen Europäern dieses Versprechen anschaulich zu machen: „Sie erfuhren", so schrieb der ERP-Verwalter Paul Hoffman in seinen Erinnerungen, „dass dies das Land der vollen Regale und der prall gefüllten Läden ist, möglich gemacht durch hohe Produktivität und gute Löhne, und dass dieser Wohlstand auch anderswo erreicht werden kann, wenn die Menschen darauf hinarbeiten."

When the European countries signed on for the European Recovery Program (ERP, official title of the Marshall Plan) in June 1948, each of them accepted a clause which allowed for the dissemination within their borders of "information and news" on the workings of the Program. From these premises, barely noticed at the time, there sprang the greatest international propaganda operation ever seen in peacetime. The United States, enjoying one of the most pragmatically creative phases of its modern foreign policy history – in reaction to the partial failure of the great wartime visions of Roosevelt and the uncertainties of the first Cold War phases – had invented with the ERP a new method for projecting its power into Europe.

A unique effort of communication

So the Marshall Plan, when it finally began, was never just an abstract affair of economic numbers: loans, grants, investment, production, productivity etc, even if these were its key operating tools. Nor was it merely another weapon in America's Cold War anti-Communist crusade, though no-one under-estimated its significance in that struggle. The effort was special because it aimed to get as close as possible to the people it was benefiting, in order to channel attitudes, mentalities, and expectations in the direction of progress Americans understood, the direction of mass-production for mass-consumption modernization. "You too can be like us": that was the (implied) message of the Marshall Plan.

"What the European worker wants first of all", wrote one of the directors of the ERP field headquarters in Paris, was "a promise of a larger stake in his country's economy – enough income to enjoy better food, a new suit, a picnic or the movies, less cramped living quarters, a chance to retire when he is old". Beyond anti-communism, beyond its efforts to boost production and trade, beyond even the vision of a new era of European cooperation, this was the promise of the Marshall Plan in its heyday and it was the task of the propaganda effort to bring that promise home to Europeans everywhere: "They learned", wrote ERP Administrator Paul Hoffman in his memoirs, "that this is the land of full shelves and bulging shops, made possible by high productivity and good wages, and that its prosperity may be emulated elsewhere by those who will work towards it."

The key countries were considered to be France, Italy and the British-American Bizone in Germany. A second band contained Greece, Turkey, Austria and the French Zone of Germany. A third

Frankreich, Italien und die britisch-amerikanische Bizone in Deutschland galten als die wichtigsten Länder. Zu einer zweiten Gruppe gehörten Griechenland, die Türkei, Österreich und die französische Zone in Deutschland. Eine dritte umfasste Großbritannien und Schweden. Die vierte Gruppe bildeten die übrigen Länder und ein Sonderfall: Portugal, Norwegen, die Niederlande, Irland, Belgien, Luxemburg und Triest. Die umfangreichste Marshallplan-Informationskampagne, jene, die in der Pariser ERP-Zentrale als die wichtigste galt, entwickelte sich jedoch in Italien, denn Italien war das einzige Land, in dem die Kommunisten zahlenmäßig in der Lage waren, auf demokratischem Wege, über die Wahlurnen, an die Macht zu kommen.

Der Informationsstab bestand hauptsächlich aus Journalisten und Rundfunkleuten mit internationaler Erfahrung; es waren keine Werbefachleute oder PR-Spezialisten. Ihr Direktor war Al Friendly Jr., damals einer der führenden Rundfunkjournalisten Amerikas. Die Operationsprinzipien, die Friendly und sein Team in ihren Kampagnen in den teilnehmenden Ländern anwandten, sind kein Geheimnis. Sie wurden ziemlich rasch entwickelt und bis zum Ausbruch des Koreakrieges im Juni 1950 kaum abgewandelt. Ein Bericht des Informationsdirektors in Rom an den Kongress erläutert, dass die Hauptinstruktion lautete: „Bringt die Botschaft des Marshallplans an die Menschen. Bringt sie ihnen direkt – sie wird nicht von allein bis nach unten durchsickern. Und bringt sie ihnen so, dass sie sie verstehen können."

Die grundlegende Stoßrichtung war demnach, durch ein echtes Massenprogramm unter Anwendung „jeder möglichen Methode (...) Giuseppe in der Fabrik oder Giovanni auf dem Feld zu erreichen" oder, wie das Pariser Büro es ausdrückte, „es den Massen auf allen Ebenen einzuhämmern". Genauer gesagt, sollten die ERP-Informationsabteilungen das Gefühl der nationalen Identifikation mit dem Marshallplan und der Teilhabe an diesem Plan erhöhen und bestimmten Schlüsselgruppen besondere Aufmerksamkeit schenken, insbesondere Gewerkschaftern, Landarbeitern, Hausfrauen – als den Managerinnen der „Ökonomie des Haushalts" – und Führungskräften aus Wirtschaft und Staat. Sie wurden auch verpflichtet, eine direkte Konfrontation mit den massiven, gegen den Marshallplan gerichteten Wellen kommunistischer Propaganda zu vermeiden. Vor allem wurden sie ersucht, jede Form lokaler Hoheitsgewalt zu respektieren und Vorwürfe der „Einmischung" zu vermeiden.

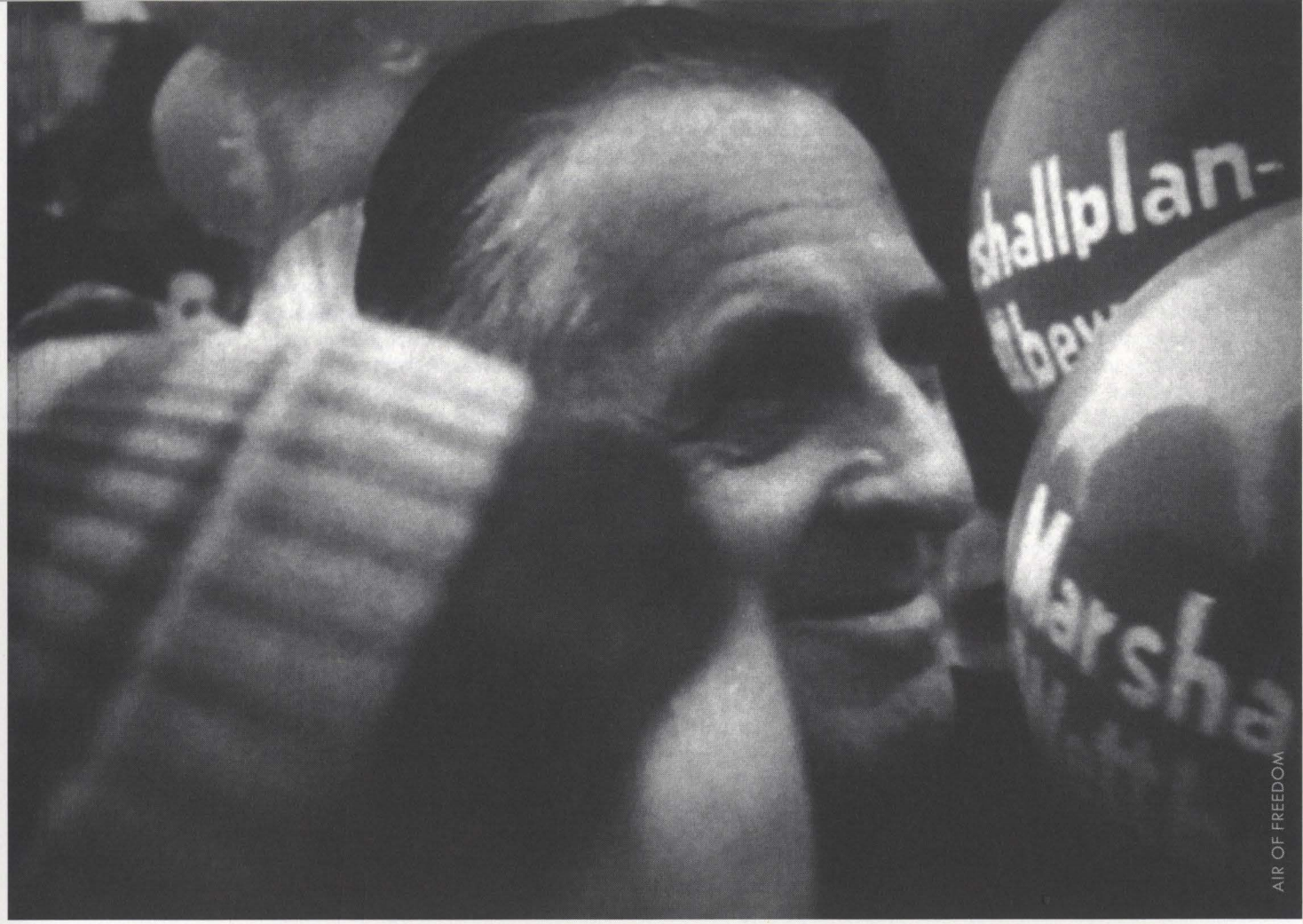
Vor Ort erwiesen sich diese Methoden als außerordentlich flexibel, und keine Idee schien für das Informationsprogramm in seiner Blütezeit zu groß oder zu gewagt zu sein. Solange sie an die Arbeiter, Manager oder Arbeitgeber gerichtet waren, lauteten die Schlüsselworte stets und überall: Massenproduktion, wissenschaftliches Management und vor allem Produktivität. In jedem Land gab es zu diesem Thema Fachuntersuchungen, gemeinsame Ausschüsse, Besichtigungsreisen zu amerikanischen Fabriken, Konferenzen und schließlich an einigen Orten sogar „Produktivitätsdörfer", in denen Musterfabriken und Arbeitergemeinschaften in Aktion zu sehen waren. Für andere gesellschaftliche Gruppen – Staatsange-

included the UK and Sweden. The fourth band comprised the remaining nations and one special case: Portugal, Norway, the Netherlands, Ireland, Belgium, Luxembourg and Trieste. But it was in Italy that the largest Marshall Plan information campaign emerged, the one considered "tops" in the Paris headquarters of ERP, since it was the only one where the Communists, because of their numbers, could come to power by democratic means, through the ballot box.

The information staff consisted mainly of journalists and broadcasters with international experience; they were not advertisers or public relations people. Their director was Al Friendly Jr., one of America's leading journalists and broadcasters at the time. There is no mystery about the operating principles which Friendly and his team applied in their campaigns across the participating countries. These were arrived at fairly quickly and changed little up to the outbreak of the Korean War in June 1950. A report to Congress by the information director in Rome explained that the key instruction was: "Carry the message of the Marshall Plan to the people. Carry it to them directly – it won't permeate down. And give it to them so that they can understand it."

The basic thrust then was for a truly mass program using "every method possible (...) to reach Giuseppe in the factory or Giovanni in the fields", or as the Paris office put it, "slugging it out way down among the masses". More specifically ERP information divisions were expected to increase the sense of national identification and participation in the Plan, and to direct special attention to key target groups, particularly trade unionists, agricultural workers, housewives – as managers of the "economics of the household" – and executives in business, industry and the State. They were also enjoined to avoid direct confrontation with the massive waves of Communist propaganda directed against the Plan. Above all they were requested to be respectful of every form of local sovereignty, and avoid accusations of "interference".

When applied on the ground these methods proved extremely flexible, and no idea seemed too large or daring for the information program in its heyday. As long as they were directed at workers, managers or employers, the key words everywhere were always mass production, scientific management and above all productivity. In each country there were specialized reviews on the subject, joint committees, trips to inspect American factories, conferences and eventually, in some places, even "productivity villages" where model factories and workers' communities could be seen in action. For other groups in society – State employees, teachers, families, even school-children – the promises were more jobs, higher living standards, peace in Europe through cooperation and trade. With special treatments



AIR OF FREEDOM

stellte, Lehrer, Familien, selbst Schulkinder – hießen die Versprechungen mehr Arbeitsplätze, höherer Lebensstandard und Frieden in Europa durch Zusammenarbeit und Handel. Mit seiner individuellen Herangehensweise an diese Fragen wuchs das Informationsprogramm bis hin zu Dokumentarfilmen im zweistelligen Bereich, Hunderten von Rundfunkprogrammen, Tausenden mobiler Filmvorführungen, Millionen Exemplaren seiner Broschüren und bis zu einem viele Millionen zählenden Publikum seiner Ausstellungen und Filme.

Was waren für die Menschen, die in den Monaten bis zum Juni 1950 eine ERP-Broschüre aufschlugen oder eine Ausstellung über den Marshallplan besuchten, die wiederkehrenden Themen? Wie lautete „die Botschaft"? Eine Broschüre, die im Sommer 1949 in Venedig auf der Ausstellung über das Europäische Wiederaufbauprogramm verteilt wurde, beginnt mit einer dramatischen Quantifizierung der amerikanischen Hilfe: drei Schiffe pro Tag, 1.000 $ pro Minute, zwei Arbeiterwochenlöhne. Was waren die Ziele? „Durch Nutzung kostenloser amerikanischer Lieferungen von Nahrungsgütern und Rohstoffen hoffen Italien und die anderen am Europäischen Wiederaufbauprogramm beteiligten Länder bis 1952 Folgendes zu erreichen: – einen höheren Lebensstandard für das ganze Volk, – maximale Beschäftigung für Arbeiter und Bauern, – höhere Produktion durch Nutzung aller Kräfte und durch enge wirtschaftliche Zusammenarbeit mit allen anderen ERP-Ländern."

of these questions for each different communications medium, the Information Program came to think in terms of tens of documentary films, hundreds of radio programs, thousands of mobile film shows, millions of copies of its pamphlets, and tens of millions of spectators for its exhibitions and films.

Opening up an ERP pamphlet or visiting a Marshall Plan exhibition in the months down to June 1950, what were the themes one would always find? What was "the message"? A booklet distributed at the Venice exhibition on ERP in summer 1949 opens with a dramatic quantification of the dimensions of American aid: 3 ships a day, $1.000 a minute, 2 weeks' salary from every worker. The goals? "By utilising American free supplies of foodstuffs and raw materials, Italy and the other nations included in the ERP plan hope to attain by the year 1952: – a higher standard of living for the entire nation, – Maximum employment for workers and farmers, – greater production through exploiting all their energies and by a close economic collaboration with all the other ERP countries."

The essential mechanisms of the Plan are then outlined: how supplies of wheat and raw materials from the U.S. turn into lira deposited in a special fund at the Bank of Italy, which is then

Danach skizziert die Broschüre die wesentlichen Mechanismen des Marshallplans: Wie Weizen- und Rohstofflieferungen aus den USA sich in Lire verwandeln, die auf einen Sonderfonds bei der Bank von Italien eingezahlt werden, der dann für öffentliche Arbeiten und andere „produktive Verbesserungen zur Verringerung der Arbeitslosigkeit" genutzt wird. Es folgen nähere Angaben, die unterstreichen, wie daniederliegende Industrien wiederbelebt und Fabriken durch Ausrüstung mit neuen Maschinen modernisiert wurden und wie eine größere Produktion europaweit integriert werden muss, um Beschäftigungsmöglichkeiten und Konsumgütermärkte in einem den Kontinent umspannenden Rahmen zu schaffen und das wirtschaftliche Leben Europas zu stabilisieren. Die abschließende Botschaft lautet: „Das Europäische Wiederaufbauprogramm bietet den Völkern Europas eine einzigartige Chance, ihre Wirtschaft wiederaufzubauen, den Lebensstandard der Massen zu erhöhen und bis zum Jahr 1952 eine wirtschaftliche Stabilität zu erreichen, die die Grundlage politischer Unabhängigkeit darstellt (...). Jeder Arbeiter, jeder Bürger ist eingebunden in diese Wiedergeburt. Die Zukunft und der Frieden Italiens und Europas und das Wohlergehen aller hängen ab von dem Willen und von der Arbeit eines jeden Einzelnen von uns."

Die Wahl des Kinos als Hauptinstrument der Meinungsbildung

Im amerikanischen Senat wurde im Juli 1950 das Kino gepriesen – mit Worten, die an Lenin und Mussolini wie auch an Woodrow Wilson denken ließen – als „das stärkste Mittel, das wir haben", um der Welt die „American Story" mitzuteilen. Senator Wiley aus Wisconsin lobte die Hollywood-Filmindustrie, Amerikas Filmkultur und die Rolle der Regierung bei der Nutzung des Kinos außerhalb der Vereinigten Staaten als Waffe im Kalten Krieg. Dem Kongress wurde berichtet, dass in ganz Westeuropa 50 Dokumentarfilme und Wochenschauen zum Thema Marshallplan im Umlauf waren und dass diese Filme allwöchentlich über 40 Millionen Zuschauer hatten, von denen 30 Millionen die Wochenschauen sahen und 10 Millionen die Dokumentarfilme. Sie befassten sich mit so unterschiedlichen Themen wie Tourismus in New York, neuen Methoden der Tierzucht, einem Querschnitt amerikanischer Wochenschauen, oder den neuesten Techniken der plastischen Chirurgie. Eine bedeutende Anzahl der Filme war Fortschritten in der Landwirtschaft und in der Industrie der USA gewidmet. „Unsere Nachforschungen in mehreren Ländern", kommentierte die ERP-Informationsabteilung, „haben uns das große Potential des Kinos gezeigt, das Informationen auf eine Weise übermitteln kann, die die Zuschauer verstehen, glaubhaft finden und im Gedächtnis behalten können."

Unter Informationsfachleuten kam es zu einer intensiven Debatte darüber, wie man die beiden abstrakten Konzepte filmisch umsetzt, die am schwierigsten zu behandeln und doch für das gesamte Projekt des Europäischen Wiederaufbauprogramms am wichtigsten waren: Produktivität und europäische Integration. Zwei klassische Dokumentarfilme waren das Ergebnis dieser Debatte: PRODUCTIVITY-KEY TO PROGRESS und der Zeichentrickfilm THE SHOEMAKER AND THE HATTER, eine

used for public works and other "productive improvements aiming to diminish un-employment". The details follow, underlining how work has been restored to lifeless industries, how new machinery has modernized factories and how greater output needed to be integrated Europe-wide to create job opportunities and consumers' markets on a continental scale. The concluding message states that: "ERP is a unique chance offered to European nations toward reconstructing their economy, raising the standard of living among the masses, and attaining by the year 1952 an economic stability which is the foundation of political independence (...). Every worker, every citizen is bound up in this rebirth. The future and the peace of Italy and of Europe, the general well-being of all, depend on the will and the work of each single one of us."

The choice of cinema as the key means of persuasion

On the Senate floor in July 1950, in words reminiscent of Lenin and Mussolini as well as Woodrow Wilson, the cinema was lauded as "the most powerful means we have" for communicating "the American story" to the world. Senator Wiley of Wisconsin paid tribute to the Hollywood industry, to America's film culture and to the role of the government in using cinema abroad in the Cold War struggle. As for the Marshall Plan, Congress was told that in the whole of Western Europe 50 ERP documentaries and newsreels were circulating, seen every week by upwards of 40 million people, 30 million of whom saw the newsreels and 10 million the documentaries. They would cover subjects as diverse as tourism in New York, new methods for breeding livestock, a sample of American newsreels, the latest techniques in plastic surgery. There were a significant number of titles dedicated to showing progress in American agriculture and industry. "Our enquiries in various countries", commented the ERP Information Division, "have shown to us the great potential of the cinema in transmitting information in ways that spectators can understand, believe and remember."

Intense discussion developed among the information experts on how to translate into film language the two abstract concepts which were the most difficult to treat and yet the most important for the entire ERP project: productivity and European integration. Two classic documentaries were the outcome of this debate: PRODUCTIVITY-KEY TO PROGRESS and the animated cartoon THE SHOEMAKER AND THE HATTER, a remarkable explanation of the principles of markets and the division of labour. Films such as these were seen in all the participating countries, and accompanied specially-made newsreels which showed the Marshall Plan at work in a variety of them.

The first documentaries, in 16 mm black and white film, were distributed as trailers to accompany

ungewöhnliche Erläuterung der Prinzipien des Marktes und der Arbeitsteilung. Diese und ähnliche Filme liefen in allen Teilnehmerländern, zusammen mit eigens hergestellten Wochenschauen, die die Wirkungsweise des Marshallplans in einer Reihe dieser Länder zeigten.

Die ersten mit 16mm-Schwarzweißmaterial gedrehten Dokumentarfilme kamen überall in den Teilnehmerländern in den Verleih – als Vorfilme zu Hauptfilmen in städtischen Premierenkinos und in Zweitaufführungskinos. In ärmeren Ländern wurden die Filme per Lieferwagen noch bis ins fernste Dorf gebracht. Dort, wo es noch viele Analphabeten gab und wo Kinos nur in größeren Städten zu finden waren, funktionierte kein Medium besser. Zuschauerschätzungen in Italien sprachen von vier, fünf oder sechs Millionen Zuschauern für jedes Produkt. Die Mission in Rom berichtete dem Kongress im Januar 1950: „Italiener mögen Farbe und Lebendigkeit, und so beschloss die Mission, dass sie durch Farbe und Lebendigkeit informiert werden sollten. (...) Die Italiener mögen Unterhaltung, und auch daran hat man gedacht. Es ist nicht ungewöhnlich – und für die Zuschauer sehr erfreulich –, dass die Lautsprecherwagen der Mission in ihren Kinoveranstaltungen einen Mickey-Mouse-Zeichentrickfilm zeigen."

Die Phase der Enttäuschung

Aber die Amerikaner sollten mit den Fortschritten, die sie durch ihre großen Bemühungen erzielten, Unterhaltung, Meinungsbildung und Erziehung miteinander zu verbinden, nie zufrieden sein. Schon die Erläuterung, was der Marshallplan bedeutete, erwies sich als weitaus schwieriger als erwartet. Der erste Leiter der Informationskampagne, Al Friendly, bemerkte später: „Die Vorstellung, dass ein Staat einen Teil seiner laufenden Produktion an eine Gruppe anderer Staaten gäbe zum Nutzen aller, und dass damit nur sehr wenige Bedingungen verknüpft wären, war zu paradox, als dass sie so einfach akzeptiert worden wäre." Die Kampagne war in Gang gesetzt worden, weil die Europäer, wie Friendly es ausdrückte, nicht nur über die amerikanische Hilfe nicht Bescheid wussten, „sie wussten nicht einmal, dass ihre eigenen Länder zusammenarbeiteten". Doch das Europäische Wiederaufbauprogramm zielte insbesondere darauf ab, die Selbsthilfe der Europäer zu fördern und so Zusammenarbeit und Koordinierung ohne äußere Einmischung zu stimulieren. So entstand eine grundlegende Spannung in der Kampagne, die sich manchmal schöpferisch auswirkte, oft aber auch nicht, insbesondere, weil diese Schwäche ohne Unterlass von der aggressiven Gegenkampagne der kommunistischen Bewegung ausgenutzt wurde. Der Direktor der Industrieabteilung in den Niederlanden formulierte es prägnant: „Die Vereinigten Staaten zahlten die Musik, und stets war es ein großes Problem, wie laut wir bestimmen konnten, was gespielt wurde."

Dass die Ziele und Methoden des Marshallplans offensichtlich richtig waren, war schwieriger zu vermitteln als erwartet, und langsam wuchs das Bewusstsein, wie schwierig es war, abstrakte Prinzipien und Konzepte auf komplizierte und oftmals chaotische lokale Verhältnisse anzuwenden. Das Resultat war Enttäuschung über die kurzfristigen Ergebnisse, insbesondere, wenn man sie an

the main features in first-run and second-run cinemas in towns up and down the participating nations. In poorer countries the films were also transported by van into the remotest villages. No medium worked better in lands where illiteracy was high and cinemas were found only in the larger towns. Audience estimates talked of "four, five or six million spectators" for each product in Italy. The Rome mission told Congress in January 1950: "The Italian people like color and life, hence the Mission decided that they must be informed through color and life. (...) The Italians like entertainment, and this fact has been remembered too. In the movie projections put on by the sound trucks of the Mission, it is not unusual – and it is very gratifying to the crowd – to see a Mickey Mouse animated cartoon."

The phase of disappointment

But the Americans were never to be satisfied with the progress achieved by their great efforts at connecting up entertainment, persuasion, and education. Just explaining what the Marshall Plan was turned out to be far harder than expected. The first head of the information effort Al Friendly, commented later: "The idea that one nation would transfer part of its current output to a group of other nations, with very few strings attached and for the benefit of all, was too paradoxical for easy acceptance." There were other difficulties. The campaign had been set up in part because, as Friendly put it, not only did the Europeans not know about American aid, "they don't even know their own countries are cooperating with each other". Yet the ERP was intended especially to promote European self-help, stimulating cooperation and co-ordination without outside interference. Thus a basic tension emerged in the campaign which sometimes worked creatively, often not, especially as this weakness was exploited ceaselessly by the Communist movement's aggressive campaign of opposition. The director of the Industrial Division in Holland said pithily: "the United States was paying the piper and it was always a great problem how loudly we could call the tune".

The self-evident rightness of the Plan's goals and methods turned out to be harder to project than expected, and gradually awareness spread of the difficulties of applying abstract principles and concepts to complex and often chaotic local situations. The outcome was frustration with the short-term results, especially when measured in terms of the rise and fall of support for Left parties and unions. "(T)he European workman listens listlessly while we tell him we are saving Europe, unconvinced that it is *his* Europe we are saving", complained a senior staff member in Paris in September, 1949.

In the early days it was not difficult for the Information Officers to perceive that the working people of Europe were not particularly

der Zu- und Abnahme an Unterstützung für linke Parteien und Gewerkschaften maß. „Der europäische Arbeiter hört lustlos zu, wenn wir ihm sagen, dass wir dabei sind, Europa zu retten, und er ist nicht davon überzeugt, dass es *sein* Europa ist, das wir retten", klagte im September 1949 ein leitender Mitarbeiter in Paris.

In der Anfangszeit war es für die Information Officers nicht zu übersehen, dass die Arbeiter Europas am Kampf des Marshallplans gegen den Kommunismus kein besonderes Interesse hatten. Noch weniger teilten sie die mit dem Plan verbundene Hoffnung, bis 1952 eine europaweite finanzielle Stabilität zu erreichen, weil dies der allgemeinen Ansicht nach Stabilität für die herrschenden Kreise bedeutete, nicht aber für sie. Ein Experte in der Pariser Zentrale sagte, „was der europäische Arbeiter vor allem will, ist, so glaube ich, „die Aussicht auf eine größere Teilhabe an der Wirtschaft seines Landes – ein ausreichendes Einkommen, mit dem er sich besseres Essen, einen neuen Anzug, ein Picknick

interested in the Marshall Plan battle against Communism. Even less did they show any faith in the Plan's hope of continent-wide financial stability by 1952, because this in the popular view meant stability for the traditional ruling groups but not for them. Instead, said an expert in the Paris headquarters, "what the European workman mainly wants, I believe, is a promise of a larger stake in his country's economy – enough income to enjoy better food, a new suit, a picnic or the movies, less cramped quarters, a chance to retire when he is old".

But by the end of 1949 experience and extensive opinion polling had brought a significant shift in outlook, to the point where the strategists were obliged to realize that "the majority of Europeans today" had one over-riding concern of their own: security. What did they mean by security? It was easy to state: "employment, health

WHITSUN HOLIDAY

oder einen Kinobesuch leisten kann, großzügigere Wohnverhältnisse, und die Möglichkeit, sich im Alter zur Ruhe zu setzen."

Doch Ende 1949 hatten Erfahrungen und eine ausführliche Meinungsforschung eine bedeutende Wandlung der Sicht bewirkt, und die Strategen sahen sich gezwungen, zur Kenntnis zu nehmen, dass die „Mehrheit der Europäer heute" vor allem eine Sorge hatte: Sicherheit. Was meinten sie mit Sicherheit? Das ließ sich leicht sagen: „Beschäftigung, Gesundheitsleistungen und Alterssicherung. Das bedeutet ferner, dass es für das Leben eines Menschen von Beginn an eine angemessene Sicherung und die Erwartung eines vernünftigen Fortschritts hin zu einem angemessenen Abschluss gibt." Aber die grundlegenden Ziele des Europäischen Wiederaufbauprogramms – höhere Produktivität und „europäische wirtschaftliche Vereinigung (sic)" – wären in keiner Weise betroffen, meinte der Autor, konnten die Europäer doch im Grunde die soziale Sicherheit, die sie so eifrig erstrebten, nur durch diese Mittel erlangen.

Vom Sommer 1950 an änderte sich die Organisation der Informationskampagne in Reaktion auf die Erkenntnis, dass ein wirksamerer Kontakt mit der Realität vor Ort erforderlich war. In einem Land wie Italien wurde nun die Herstellung von filmischem Propagandamaterial über ein System von Unterverträgen an einheimische Drehbuchautoren und Regisseure delegiert, die vom Förderer gelieferte Vorgaben in die visuelle und gesprochene Sprache des italienischen Kontextes übertrugen. In den Filmen der „Organizzazione Epoca" waren die Vereinigten Staaten selbst nirgends zu sehen. Stattdessen wurden die italienischen Errungenschaften des Marshallplans gezeigt: neue Wohnungsbauvorhaben, Bemühungen zur Förderung der Landwirtschaft, Bewässerungsprojekte, alle möglichen arbeitsfördernden Projekte, die allesamt vereinte Bemühungen darstellten, Beschäftigung, Sicherheit und, in Verbindung damit, die Hoffnung auf ein besseres Leben für die Masse der Bevölkerung zu bringen.

Im Jahre 1952 förderte die Mission in Irland ein dort produziertes Dokudrama mit dem Titel THE PROMISE OF BARTY O'BRIEN, für das der prominente Schriftsteller Sean O'Faolain das Drehbuch geschrieben hatte und das von Schauspielern des Abbey Theatre, Dublin, gespielt wurde. Dieser eindrucksvolle Film verheimlicht keineswegs die Konflikte, die sich ergeben, wo amerikanische Modernität auf den Widerstand einer traditionellen Lebensweise trifft. In diesem Fall geht es um die Elektifizierung einer armen irischen Farm. Der Sohn des Farmers wird dank Marshallplanhilfe Techniker, aber der alte Mann wehrt sich, bis die Vorteile elektrischen Stroms – mit der Drehung eines Schalters – sich allen erhellen. Der zentralen Rolle der Landwirtschaft in Gegenwart und Zukunft Irlands wird Achtung gezollt, und die Schwierigkeiten beim Kampf des Landes für die Aussöhnung traditioneller Identitäten mit dem Ruf der modernen Zeit werden direkt angesprochen.

Im Gegensatz dazu lernte die Mission in Frankreich nie, wie man die einheimische Produktion der Mittel der

and old-age benefits. It means further that a man's life, when begun, contains the reasonable assurance and expectation of a rational progress towards a reasonable conclusion." But the basic ERP objectives of higher productivity and European "economic unification (sic)" would not be affected in any way, felt the writer, since only by these means could the Europeans in fact achieve the social security they so anxiously sought.

From summer 1950 the organization of the information campaign changed in response to the recognized need for more effective contact with local reality. In a country like Italy a system of sub-contracts began to delegate to local scriptwriters and directors the fabrication of film propaganda material, using schemes furnished by the sponsor but translated into the visual and spoken language of the Italian context. In the films of "Organizzazione Epoca" America as such was nowhere to be seen. Instead they displayed the Italian achievements of the Plan: new housing projects, efforts to boost agriculture, irrigation schemes, work-generating projects of every kind, always collective efforts which would provide employment, security and, implicitly, hope of a better life to come for the mass of the population.

In 1952 the Irish mission sponsored a locally-produced docudrama entitled THE PROMISE OF BARTY O'BRIEN, written by the prominent writer Sean O'Faolain and acted by professionals from the Abbey Theatre, Dublin. This striking film makes no effort to hide the conflicts which arise when the propositions of American-style modernity – represented in this case by the electrification of a poor Irish farm – meet the resistance of traditional ways. The farmer's son becomes a technician, thanks to ERP help, but the old man resists until the final proof of the benefits of electric current is – with the turn of a switch – lit up for all to see. Respect is paid to the centrality of agriculture in Ireland's life and prospects, and the difficulties of the country's struggle to reconcile traditional identities with the call of modernity are faced directly.

In contrast the Mission in France never learned how to build up the local production of means of persuasion, much less a demand for them. In 1952 JOUR DE PEINE was released, in principle a film homage to the struggle of French factory workers trying to organize a strike for better wages. But in a situation of intense political and social tension its pro-consensus ending angered everyone and there were calls for it to be changed or not shown at all. Whether fighting communism or boosting their vision of democratic progress, commented government officials, the Americans had failed to "understand and love" the country in which they were called to operate. "It is indispensable to know its history, traditions, and principles, but even more important and difficult

Meinungsbildung aufbaut, gar nicht zu reden von einer entsprechenden Nachfrage. 1952 lief JOUR DE PEINE an, im Prinzip eine filmische Hommage an den Kampf der französischen Fabrikarbeiter, die versuchen, einen Streik für höhere Löhne zu organisieren. Aber in einer Situation starker politischer und sozialer Spannungen verärgerte der auf Einigung bedachte Schluss des Films alle Seiten, und Forderungen nach seiner Änderung oder Absetzung wurden laut. Ob es nun darum ging, den Kommunismus zu bekämpfen, oder darum, ihre Vision von demokratischem Fortschritt zu verbreiten – die Amerikaner, so kommentierten Regierungsbeamte, hätten es nicht fertiggebracht, das Land, in dem sie operieren sollten, „zu verstehen und zu lieben". „Es ist unerlässlich, seine Geschichte, seine Traditionen und Grundsätze zu kennen, doch noch wichtiger und schwieriger ist es, seinen Herzschlag zu fühlen." Die wohltätige Waghalsigkeit des Marshallplans war fehlgeschlagen, sagten diese Kritiker, weil „die Franzosen sich weigern zuzugeben, dass Frankreich ohne Amerika nicht existierten würde". Eine Schätzung besagt, dass drei Viertel der vom Europäischen Wiederaufbauprogramm produzierten Filme für den französischen Nationalstolz eine solche Beleidigung darstellten, dass sie in Frankreich nicht gezeigt werden konnten.

Eine längerfristige Perspektive

Doch eine detaillierte Analyse europäischer Einstellungen gegenüber Amerika, die den US-Nachrichtendiensten 1953 von einem anonymen italienischen Beobachter geliefert wurde, wies nicht nur auf die Grenzen, sondern auch auf einige der Erfolge der Bemühungen des Marshallplans hin, Einstellungen und Denkweisen zu verändern. „95 Prozent aller Europäer – Freunde und Gegner Amerikas – beurteilen die amerikanische Gesellschaft nach dem, was sie im Kino sehen", hieß es in dem Bericht. Er erklärte ferner, dass aus Hollywood-Erzeugnissen viele einen furchtbaren Eindruck von dem Land mitgenommen hätten, von seinen Verbrechen, seiner Korruption und von der Käuflichkeit und Brutalität seiner herrschenden Kreise im Besonderen. Doch das Medium „war vor allem nützlich zur Verstärkung der Bewunderung der Europäer für den amerikanischen Lebensstandard, für amerikanische Technik. Ein Plymouth oder ein Chevrolet wird selbst in Ländern wie Italien, die eine bedeutende eigene Automobilindustrie besitzen, als großes Luxusgut angesehen. Der Besitz eines Kühlschranks genügt für sich genommen schon, um eine Familie als den reichsten Schichten des Bürgertums zugehörig zu betrachten. Zweifellos hat der Film den Vereinigten Staaten einen Propagandasieg verschafft, indem er die Europäer an ihre traditionell optimistische Vision vom ‚amerikanischen Paradies' erinnert hat."

Die Propagandakampagne des Marshallplans hat den amerikanischen Mythos zum amerikanischen Vorbild verwandelt und zusammen mit dem Hollywood-Kino das genährt, was ein führender Mann des Europäischen Wiederaufbauprogramms die „Revolution der wachsenden Erwartungen" nannte, diese großartige demokratische Wandlung des 20. Jahrhunderts, die den „Normalbürger dazu brachte, zu fordern, dass er an den Vorzügen des Industrialismus teilhabe", wie ein anderer amerikanischer Denker es formulierte. Der

is to sense the beat of its heart." The benevolent audacity of the Plan had back-fired, said these critics, because "the French refuse to admit that without America France would not exist." One estimate suggested that three-quarters of the films produced by the ERP were such an insult to French national pride that they could not be shown in France.

A longer view

But detailed analysis of European attitudes to America supplied to the U.S. intelligence services by an anonymous Italian observer 1953, suggested not only the limits but also something of the successes of the Marshall Plan's efforts at changing attitudes and mentalities. "Ninety-five per cent of all Europeans – friends and enemies of America – judge American society by what they see at the cinema", said the report. It went on to declare that from Hollywood's products many had taken away a dreadful impression of the country, of its crime and corruption, and of the venality and brutality of its ruling groups in particular. But the medium "was useful above all in reinforcing the European admiration for the American standard of living, for American technique. A Plymouth or a Chevrolet is considered a great luxury even in countries, such as Italy, which have important car industries of their own. The possession of a refrigerator is sufficient on its own to identify a family as belonging to the richest levels of the bourgeoisie. Undoubtedly film has given the U.S. a propaganda triumph, to the extent that it has reminded Europeans of their traditionally optimistic vision of the 'American paradise".

The propaganda effort of the Marshall Plan turned American myth into American model, and together with Hollywood cinema fed what a senior ERP man called the "revolution of rising expectations", that grand twentieth-century democratic transformation which led "the ordinary citizen (to demand) that he share in the benefits of industrialism", as another American thinker put it. The technocrats' attempt to modernize institutions and attitudes on what they believed was America's own pattern represented the highest point, the most explicit one, in that twentieth century trend which super-imposed America's model of modernization on whatever efforts European societies were making to meet the great contemporary challenges of mass democracy, mass production and mass communications. Every participating nation in the Marshall Plan showed examples of how this reformism was blunted, how difficult it was to manage inter-dependence when the American and the west European sides believed in such different ideas of the road to the future. But on one point all the players were united: if only Europe could grow economically with the American way or some local variation of it, everything might be possible. And when the Old World's "economic miracle"

Versuch der Technokraten, die Institutionen und Einstellungen so zu modernisieren, dass sie Amerikas eigenem Muster entsprachen, stellte den herausragendsten Punkt dar in diesem Trend des 20. Jahrhunderts, der das amerikanische Modernisierungsmodell allen Bemühungen aufprägte, die die europäischen Gesellschaften unternahmen, um den großen zeitgenössischen Herausforderungen der Massendemokratie, der Massenproduktion und der Massenkommunikation zu entsprechen. Jedes Land, das am Marshallplan teilnahm, verwies auf Beispiele, wie diese Reformen abgeschwächt wurden, wie schwierig es war, mit der gegenseitigen Abhängigkeit umzugehen, wenn die amerikanische Seite und die westeuropäische Seite so unterschiedlichen Vorstellungen vom Weg in die Zukunft anhingen. Über einen Punkt aber waren sich alle Akteure einig: Wenn Europa mit dem American Way oder einer lokalen Variante davon wirtschaftlich nur wachsen könnte, dann wäre alles möglich. Und als nach 1954 das „Wirtschaftswunder" der Alten Welt endlich eintrat, erwies sich das „aufholende Wachstum" nach dem Vorbild des Marshallplans als die stärkste der Kräfte, die es vorwärts und aufwärts trieben. (Ü.: N. G).

did indeed finally arrive after 1954, "catch-up growth" on the Marshall Plan model would turn out to be the greatest of the forces driving it onwards and upwards.

BIENVENIDO MR. MARSHALL

Amerikanisierung als Gegenstand der Satire im europäischen Film 1949 bis 1959

European Cinema's Satire of Americanization 1949 to 1959

D. W. Ellwood

Diese Präsentation stellt vier Filme vor, die alle mit Hilfe einer einfachen Handlung die gleiche Grundidee in radikal unterschiedlichen Filmsprachen ausdrücken. Dazu gehört ein „Lokalheld", der betört ist und geblendet von dem, was der Mythos Amerika verspricht, der sodann versucht, sich durch nacheifernde Anpassung dieser Verlockung zu nähern, was ihm nur Katastrophen und Spott einträgt, und der sich mit sich selbst, mit seinen Ursprüngen und seiner heimischen Umgebung erst versöhnen kann, wenn er in die bewährten Bahnen der Tradition zurückkehrt.

Die vier Titel sind (in der Reihenfolge der Uraufführung):
JOUR DE FÊTE (TATIS SCHÜTZENFEST),
Jacques Tati, Frankreich 1949
BIENVENIDO MR. MARSHALL (WILLKOMMEN, MR. MARSHALL), Luis G. Berlanga, Spanien 1953
UN AMERICANO A ROMA (EIN AMERIKANER IN ROM), Steno (Stefano Vanzina), Italien 1954
THE BATTLE OF THE SEXES (MISTER MILLER IST KEIN KILLER), Charles Crichton, Großbritannien 1959

Vier Filme mit einem Anliegen

Die ersten drei Filme dieser Reihe sind Klassiker ihrer nationalen Filmkultur, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Alle Filme, mit Ausnahme des spanischen, präsentieren Spitzenschauspieler, aufstrebende bzw. etablierte Stars ihrer Zeit. Als Kinoerzeugnisse lehren sie alle eine Lektion, predigen sie eine Moral – sie haben ein Anliegen, das hinausgeht über ihre formale Gestalt als leichte Komödien.

Tatis Film war ein wichtiges Element seiner Suche nach einem neuen französischen Komödiengenre in Zeiten einer tiefen wirtschaftlichen, politischen und schöpferischen Krise des französischen Kinos. Berlangas Anliegen war ziemlich deutlich politisch: der Marshall im Titel ist der amerikanische Außenminister, der 1947 dem Marshallplan seinen Namen gab. Spanien war von diesem Plan ausgeschlossen, und das Franco-Regime benutzte diesen Umstand zur Stärkung eines trotzigen Nationalismus. Die Handlung, die Figuren und die moralische Botschaft des Films passten perfekt zu diesem Programm. Der italienische Film bot einen sehr deutlichen Kommentar zu den turbulenten Veränderungen, die durch die Entwicklung der modernen Konsumgesellschaft mit dem Aufschwung Mitte der fünfziger Jahre in Gang kamen, insbesondere in der Jugendkultur. Der britische Film ist der konfuseste, doch er setzte die Tradition eines gemäßigten filmischen Antiamerikanismus fort, der von dem Team, das ihn drehte, Anfang der fünfziger Jahre begründet wurde. Er spiegelt vielleicht auch eine gewisse Besorgnis wider, die man in bestimmten Kreisen wegen der vielfältigen britischen Abhängigkeit von Amerika empfand, sowie eine weitverbreitete Sorge

This presentation features four films, all of which express, in radically different film language, the same basic idea by means of a simple plot. This involves a "local hero", who is bewitched, bedazzled by the promise of the myth of America, who then tries to adapt himself to meet this promise by submitting himself to processes of adaptation/emulation, encounters only disasters and ridicule as a result, and knows reconciliation with himself, his origins and his native surroundings only when he returns to the tried and trusted ways of tradition.

The four titles are (in order of year of appearance):
JOUR DE FÊTE (THE BIG DAY),
Jacques Tati, France 1949
BIENVENIDO MR. MARSHALL (WELCOME MR. MARSHALL), Luis G. Berlanga, Spain 1953
UN AMERICANO A ROMA (AN AMERICAN IN ROME), Steno (Stefano Vanzina), Italy 1954
THE BATTLE OF THE SEXES, Charles Crichton, Great Britain 1959

Four films with a purpose

The first three of the series are all classics of their national film cultures, although for very different reasons. All except the Spanish title present top-level cinema perfomers, emerging or established stars of their day. As cinema products, all have a lesson to teach, a moral to preach, a purpose which goes beyond their formal appearance as light comedies.

Tati's film was a key part of his search for a new French comedy genre at a time of deep economic, political and creative crisis for the French cinema. Berlanga's purpose was almost explicitly political: the Marshall of the title is the American Secretary of State who in 1947 lent his name to the Marshall Plan. Spain was excluded from the Plan and the ruling Francoist régime used this fact to re-inforce a defiant nationalism. The plot, characters and moral message of the film fitted perfectly with this scheme. The Italian film meanwhile offered a very explicit social commentary on the tumultuous changes set off by the arrival of consumer modernity in the mid-1950s boom era, particularly in youth culture. The British film is the most muddled, but continued a tradition of mild, cinematic anti-Americanism established early in the fifties by the team which made it. It also reflected, perhaps, a degree of concern in some quarters about Britain's dependence on America in so many ways, and a widespread worry about the competitiveness (or rather the lack of it) of British industry.

hinsichtlich der Wettbewerbsfähigkeit (oder vielmehr der mangelnden Wettbewerbsfähigkeit) der britischen Industrie.

Die Frage der Amerikanisierung im Europa der fünfziger Jahre

Wir wollen nun einen Moment innehalten und uns daran erinnern, dass die fünfziger Jahre in Westeuropa die Zeit der zweiten großen Debatte des 20. Jahrhunderts – nach derjenigen der zwanziger Jahre – über die Auswirkungen und die Rezeption der amerikanischen Massenkultur in all ihren Formen in der Alten Welt waren. Der Mythos Amerika und das amerikanische Vorbild erfreuten sich nie eines größeren Machtvorteils über die Europäer als zu jener Zeit und dürften ihn wohl so auch nie wieder erlangen. Kurz danach schrieb ein Kommentator aus Cambridge, Michael Postan: „Der Wunsch, die USA einzuholen, wurde offen wie auch unausgesprochen zum Ehrgeiz der Regierungen und der Öffentlichkeit (...). Amerikanischer Wohlstand und das Niveau amerikanischen Verbrauchs – Autos, Haushaltsgeräte und all das – wurden als kommende Belohnungen herausgestellt."

Ein britischer Kommentator schrieb 2005: „In den fünfziger Jahren hieß gutes Leben amerikanisches Leben." Was Victoria de Grazia das „Market Empire" nennt, das war seit dem Marshallplan tatsächlich auf hundert verschiedene Arten – explizit im Plan selbst (wie der Tati-Film zeigt), implizit in Gestalt von Hollywood, Werbung, Hochglanzmagazinen, Persönlichkeiten, Produkten, Symbolen, Bildern usw. – versprochen worden: „You too can be like us!"

Und doch erwies sich das Market Empire nicht als unwiderstehlich, und ein Gutteil der jüngsten Geschichtsschreibung ist der Frage nachgegangen, wie Gesellschaften in Europa und anderswo Mechanismen entwickelten, um das auszuwählen, zu zähmen, anzupassen oder auf hunderterlei Weise sonst einzudämmen, was von der anderen Seite des Atlantik propagiert wurde. In den fünfziger Jahren war das Kino einer dieser Mechanismen, und das Genre der Komödie wurde zum entscheidenden Kampfplatz. In jedem der Länder versuchten die Filmemacher, die Komödie neu zu erfinden, sie zu verändern bzw. einen anderen Komödienstil zu schaffen, um gegen die großen Hollywoodstudios und ihre Erzeugnisse den Kampf um nationale Einstellungen und Werte fortzuführen. Je tiefer die lokale Verwurzelung des Helden, umso fremder erschienen die amerikanischen Außenseiter.

Die filmischen Resultate dieser Versuche hinterließen zwar in der Filmindustrie in globalem Rahmen wenig Spuren (und keine auf dem amerikanischen Markt), doch hatten die Produkte dieser separaten Kämpfe einen nachhaltigen Einfluss auf die jeweilige nationale Szene, in der sie entstanden. Jacques Tatis Leistung war die ausgeprägteste und für ihn persönlich und – langfristig gesehen – für den französischen Film die erfolgreichste. JOUR DE FÊTE wurde mit öffentlichen Mitteln restauriert, und dem Film wurde die Ehre zuteil, die Hundertjahrfeier der Filmkunst zu eröffnen, die der französische Staat 1995 veranstaltete. UN AMERICANO

The Americanization question in 1950s Europe

Let's step back now and recall that the decade of the 1950s in western Europe was the time of the second great twentieth century debate – after that of the 1920s – about the impact and reception of American mass culture in all its forms in the Old World. American myth and American model had never enjoyed a greater power advantage over the Europeans than in this era, and arguably would never do so again. Shortly afterwards, a Cambridge commentator, Michael Postan, wrote: "Both openly and discreetly the wish to catch up with the USA became the ambition of governments and the public (...). American affluence and American levels of consumption – motor cars, domestic gadgets and all – were held up as rewards to come.

A British commentator writing in 2005 said simply: "The good life in the 1950s meant the American life". In fact from the time of the Marshall Plan onwards, what Victoria de Grazia calls the "market empire" had been saying in a hundred different ways – explicitly in the Plan itself (as the Tati film points out), implicitly with Hollywood, advertising, glossy magazines, personalities, products, symbols, icons etc. – "You too can be like us!"

And yet the market empire was not irresistible, and much recent historiography has gone into tracing how European – and other – societies developed mechanisms for negotiating, domesticating, adapting or, in a hundred other ways, containing whatever was proposed from the other side of the Atlantic. Film was one of these mechanisms in the 1950s, and chose the comedy genre as a crucial battleground. Each national cinema tried to re-invent, adapt or create alternative comedy styles in order to carry on the struggle for national attitudes and values with the great Hollywood studios and their products. The more local the local hero, the more the American outsiders would appear as alien.

Although in terms of the global industry, the results left few traces (and none in the American market), the products of these separate struggles bequeathed lasting influences on the national scenes that produced them. Jacques Tati's effort was the most explicit, and for him personally and for French cinema in the long term, it was the most successful. JOUR DE FÊTE was restored under official auspices, and honoured as the opening film in the French State's celebration of 100 years of the cinema in 1995. UN AMERICANO A ROMA made its hero Alberto Sordi a national star, and set him on the way to becoming the most enduring and successful comedy figure in Italian film and television over the following fifty years, until his death (with a State funeral) in 2003. A famous scene from the film has become an icon of Sordi's entire career, and graces news articles, magazine features, TV comedy references, even bar and restaurant

A ROMA ließ seinen Helden Alberto Sordi zu einem nationalen Star werden – der Auftakt zu seiner Karriere als einer der erfolgreichsten Komiker des italienischen Films und Fernsehens in den folgenden 50 Jahren, bis zu seinem Tod (mit Staatsbegräbnis) im Jahre 2003. Eine berühmte Szene aus diesem Film ist zu einem Sinnbild für Sordis ganze Laufbahn geworden, sie schmückt bis heute immer häufiger Zeitungsartikel, Magazinbeiträge und Hinweise auf Fernsehkomödien und dekoriert sogar Bars und Restaurants. In Großbritannien ist THE BATTLE OF THE SEXES vollständig vergessen, aber die mit dem Ealing-Filmstudio bei London verbundene Tradition, in der der Film entstand, lebt in der Erinnerung fort und wird beschworen, wann immer die Frage von Kino und nationaler Identität nach dem Zweiten Weltkrieg zur Sprache kommt. Zu ihrem größten Vermächtnis gehören wahrscheinlich Schauspieler wie Alec Guinness und die beiden männlichen Hauptdarsteller, die wir hier sehen, Peter Sellers und Robert Morley. Zum Zeichen des Respekts für diese Tradition wurde der Regisseur von THE BATTLE OF THE SEXES, Charles Crichton, ein Ealing-Veteran, gebeten, bei einem Film Regie zu führen, der zu einem der größten britischen Komödien-Hits der achtziger Jahre werden sollte, A FISH CALLED WANDA (1988, EIN FISCH NAMENS WANDA).

Eine nähere Betrachtung der Filme

JOUR DE FÊTE: Nach dem Krieg gab es in Frankreich einen eklatanten Mangel an Filmkomödien, und so wurde der Pantomime und Varietékünstler Jacques Tati zu einem originellen Filmemacher, der es vermochte, alte Ideen in eine neue, von ihm erfundene Filmsprache zu übersetzen. Doch Tati verstand, dass der possenreißende Landbriefträger aus seinem Film, damals ein stiller Erfolg, nicht den Weg in die Zukunft darstellte. Der Schlüssel zu einer bleibenden neuen Vision kam mit Tatis Erfindung der Figur des Monsieur Hulot, dessen schwierige Begegnungen mit der modernen Zeit 1952 begannen, mit LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953, DIE FERIEN DES MONSIEUR HULOT).

In JOUR DE FÊTE macht unser Lokalheld, ein Landbriefträger, mit dem Mythos Amerika Bekanntschaft durch eine Satire über den amerikanischen Postdienst, die zusammen mit einem Western läuft und die er für einen Dokumentarfilm hält. Der Marshallplan wird zwar nicht erwähnt, doch war dies seine Blütezeit. Und der Plan wurde von einer großen internationalen Propaganda- oder „Informations"-Kampagne begleitet, der größten ihrer Art, die es in Friedenszeiten je gab. Sie sollte nicht nur erläutern, was der Plan bedeutete, sondern Einstellungen, Denkweisen und Erwartungen allerorts in die Richtung verändern, die die Amerikaner als Fortschritt sahen, d. h., demokratische Freiheit, verbunden mit der Aussicht auf einen Wohlstand, der auf stetig wachsender Effizienz auf allen Ebenen der Gesellschaft beruht.

Die Informationskampagne des Marshallplans brachte das Projekt bis ins kleinste Dorf und in die „rückständigste" Gegend eines jeden Landes, insbesondere in Länder wie Frankreich, in denen es eine starke kommunistische Partei gab (obgleich sich in Tatis Drehbuch keinerlei politischer Bezug findet). Die Botschaft aus den USA, wie der Film sie darstellt, war eine ausdrückliche Einladung

decoration with ever greater frequency to this day. In Britain THE BATTLE OF THE SEXES is totally forgotten, but the film tradition which made it, associated with the Ealing studio outside London, is remembered and constantly evoked whenever the question of film and post-World War II national identity comes up. Its greatest legacy was probably actors like Alec Guinness and the two male principals we see here, Peter Sellers and Robert Morley. In a gesture of respect to the tradition, the director of THE BATTLE OF THE SEXES, Charles Crichton, an Ealing veteran, was called upon to direct one of the biggest British comedy hits of the 1980s, A FISH CALLED WANDA.

A closer look at the films

JOUR DE FÊTE: The desperate shortage of native film comedies in post-war France turned Jacques Tati, a pantomimist and music hall entertainer, into an original film maker who could translate old ideas into a new film language of his own invention. But Tati understood that the buffoonish rural postman of this film, a quiet success at the time, was not the way to the future. The key to an enduring new vision arrived with Tati's invention of the Hulot character, whose difficult encounters with contemporary modernity began in 1952 with LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953, M. HULOT'S HOLIDAY).

In JOUR DE FÊTE the point of contact with America – the myth for our local hero, a rural postman – is a series of "U.S. documentaries" on the nation's postal service which are shown attached to a Western feature. Although there is no reference to Marshall Plan, this was the time of its fullest development. And the Plan was accompanied by a vast international propaganda or "information" effort, the largest of its kind ever seen in peacetime. This was intended not only to explain what the Plan was, but to change attitudes, mentalities and expectations everywhere in the directions the Americans understood as progress, i.e., tying democratic liberty to the prospect of a prosperity based on ever-increasing efficiency at all levels of society.

The Marshall Plan information effort brought the project to the smallest village and most "backward" part of every country, especially those like France with a strong Communist party (though there is no political reference whatever in Tati's script). The American message as portrayed in the film explicitly invited backward France to apply for U.S. help in the modernization of its postal sector. The plot – though not the form or language of the film – then takes up the challenge, and our deeply primitive and impressionable local hero tries to adapt himself to "rapidité, rapidité". Tati's personal gift for mime, farce and slapstick is then seen at its best, until his hero loses control of his postman's bicycle and crashes into a pond. Restoration and reconciliation with traditional normality come with

an das rückständige Frankreich, zur Modernisierung seines Postwesens amerikanische Hilfe zu beantragen. Die Handlung – wenn auch nicht die Form oder die Sprache des Films – nimmt dann diese Herausforderung auf, und unser sehr einfacher und beeinflussbarer Lokalheld versucht, sich auf „rapidité, rapidité" umzustellen. Tatis persönliche Begabung für Pantomime, Farce und Slapstick kommt hier voll zur Geltung – bis sein Held die Kontrolle über sein Postrad verliert und in einen Teich stürzt. Der Einklang mit dem traditionellen Lauf der Dinge wird durch das Eingreifen einer sehr alten Frau wiederhergestellt, einer alten Volksgestalt, die an verschiedenen Stellen des Films einen ironischen Kommentar abgibt.

BIENVENIDO MR. MARSHALL: In diesem Film, der wachsende Beachtung fand, spielt ein ganzes Dorf die Rolle des Lokalhelden. Wieder sind wir in der tiefsten Provinz, ganz auf dem Lande. Hier ist der Träger des amerikanischen Einflusses ein Regierungsvertreter, der die Einwohner dieses armseligen Ortes davon überzeugt, dass die Ankunft einer Delegation aus den Vereinigten Staaten bevorsteht, die den Bau einer Eisenbahn und damit eine Verbindung zur Stadt (und also zur modernen Zeit) ermöglichen soll. Der Marshallplan findet direkten Widerhall, eine (echte) Wochenschau zeigt, wie der amerikanische Botschafter in Italien der Ankunft von Marshallplan-Gütern in einem italienischen Hafen beiwohnt. In der Nacht vor dem Eintreffen der Marshallplan-Delegation träumt jeder der Protagonisten seinen eigenen amerikanischen Traum. Am nächsten Tag, eine große Fiesta ist bis in alle Einzelheiten vorbereitet, kommt die Delegation – braust aber, in eine Staubwolke gehüllt, ohne Halt durchs Dorf. Eine große Desillusionierung setzt ein. Ein versöhnender Off-Kommentar erinnert die gutgläubigen Menschen an die ewigen Werte des Landes, des Himmels, des Ortes, die sie nie im Stich lassen werden.

Berlanga erklärte Kritikern, dass er seinen Zuschauern die Unechtheit der Verheißungen der Amerikaner bewusst machen und sie aufrütteln wollte aus ihren Träumen von den „Weisen" und den „guten Feen" aus der Ferne. Den Anregungen aus dem italienischen Neorealismus, dem klassischen Erzählkino Hollywoods und französischen Vorbildern wie René Clair (aber vielleicht auch Tati) fügte Berlanga die Idee der Verkleidung hinzu, in der die Dorfbewohner mit ihren traditionellen andalusischen Trachten, Tänzen und Zeremonien die Amerikaner unterhalten und zugleich die grässlichen Zustände verbergen wollen, in denen sie für gewöhnlich leben. Auch sorgte er dafür, dass die den Amerikanern gegenüber Argwöhnischsten nicht die Bauern waren, sondern die traditionellen kulturellen „Autoritäten" des Dorfes, der verarmte Edelmann, der Lehrer sowie der Priester, der von der Ankunft einer teuflischen Kombination aus dem Ku-Klux-Klan und dem House Un-American Activities Committee (HUAC) träumt.

Der Film erhielt 1953 in Cannes eine lobende Erwähnung der Jury, doch das amerikanische Jurymitglied Edward G. Robinson verließ den Saal aus Protest gegen eine Szene, in der eine amerikanische Flagge nach Ende der Fiesta den Rinnstein hinabgespült wurde.

the intervention of a very old lady, an ancient folk figure who has supplied ironic commentary at various points in the film.

BIENVENIDO MR. MARSHALL: In this increasingly noticed film, an entire village plays the role of the local hero. Once more we are in the deepest, most rural part of the nation. Here the agency of America's influence is a government official, who persuades the inhabitants of this backwater that a delegation from the States is about to arrive to open up the possibility of building a railway to connect them to the big city (and hence contemporary modernity). Echoes of the Marshall Plan are explicit, with a (genuine) film newsreel showing the American Ambassador to Italy welcoming goods sent under the Plan at an Italian port. On the night before the delegation's arrival, each of the village's protagonists dreams his or her own American dream. The next day, with a great fiesta prepared down to the last detail, the delegation arrives ... but drives straight through the village in a cloud of dust. Vast disillusion sets in. Reconciliation comes through an all-seeing voice-over, who reminds the innocent people of the eternal values of the land, the sky, the place, which will never let them down.

Berlanga told critics that he wished to alert his spectators to the falseness of the promises the Americans were bringing, to awaken them from dreams of "wise men" and "fairy godmothers" from afar. To suggestions from Italian neo-realism, classic Hollywood narrative cinema and French models such as René Clair (but perhaps also Tati), Berlanga added the idea of the *masque*, in which his villagers would amuse the Americans with their traditional Andalusian folk-costumes, dances and ceremonies, and at the same time disguise the dire circumstances in which they normally lived. He also made sure that those most suspicious of the Americans were not the peasants, but the traditional cultural "authorities" of the village, the petty aristocrat, the school-teacher and the priest, who dreams of the arrival of a diabolical combination of the Klu-Klux-Klan and the Un-American Activities Committee of the House of Representatives.

The film won a special mention by the Jury at Cannes in 1953 but provoked the walk-out of its American member, Edward G. Robinson, who objected to a shot of an American flag floating down a gutter after the fiesta was over.

UN AMERICANO A ROMA: This film was a typical product of the glory years of Italian artisan cinema, post-neo-realism, pre-television. It owed its existence to a great generation of writers, producers and directors. In Italy the industry and its audiences were still expanding in 1954 unlike most in Europe. New world cinema stars emerged from the era: Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Vittorio Gassman, Alberto Sordi.

UN AMERICANO A ROMA: Dieser Film war ein typisches Produkt der glanzvollen Jahre des italienischen Kunstfilms, des Post-Neorealismus, der Zeit vor dem Fernsehen. Er verdankt seine Existenz einer großartigen Generation von Schriftstellern, Produzenten und Regisseuren. Im Italien des Jahres 1954 waren die Filmindustrie und die Zuschauerschaft, anders als sonst in Europa, noch im Wachsen begriffen. Es war die Zeit des Aufstiegs neuer Weltstars: Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Vittorio Gassman, Alberto Sordi.

Der Film von Steno widerspiegelt die Euphorie und die Vitalität dieser Jahre des Aufschwungs in Italien. Von den vier hier vorgestellten Filmen ist dies der einzige, der der Zukunft erwartungsvoll entgegensieht und die Vergangenheit satirisch betrachtet, der einzige, der die Jugend als einen neuen gesellschaftlichen Protagonisten und als Träger des Kommenden ansieht. Doch Sordis Figur zeigt auch, wie das Leben der jungen Menschen damals zerrissen war zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Tradition und Moderne, kollektiven Ritualen und individuellen Träumen.

UN AMERICANO A ROMA ist ein Episodenfilm, der die Entwicklungsstadien der Amerikabesessenheit eines

The Steno movie reflects the euphoria and vigour of the Italian boom years. Of the four titles this was the only one to look forward to the future and to satirize the past, the only one to see youth as a new social protagonist and bearer of things to come. Yet Sordi's character also shows how the young people of the time lived lives which were torn between past, present and future, tradition and modernity, collective rituals and individual dreams.

UN AMERICANO A ROMA is episodic, narrating the developing stages of a Roman working class lad's obsession with America, starting with his exposure to American jazz and Western movies. Desperate to reach the land of his dreams, Nando climbs to the top of the Colosseum, from which he threatens to jump if not given a ticket to cross the Atlantic. First though Nando had faced his own private identity crisis, when trying to act out a food fantasy of American life. Proudly trying to make his own imagined American meal, from milk, bread, jam and mustard, he is forced to admit the result is disgusting, and turns gratefully back to the pasta and wine his old-fashioned

Jugendlichen aus der römischen Arbeiterklasse erzählt, beginnend mit seiner Entdeckung von amerikanischem Jazz und Westernfilmen. Begierig, in das Land seiner Träume zu kommen, erklimmt Nando das Kolosseum und droht, hinabzuspringen, sollte man ihm kein Ticket geben, mit dem er den Atlantik überqueren kann. Zunächst aber erlebt Nando seine eigene, persönliche Identitätskrise, als er versucht, eine Essensphantasie vom amerikanischen Leben auszuagieren. Selbstbewusst macht er sich daran, sich aus Milch, Brot, Marmelade und Senf etwas zuzubereiten, was er sich unter einer amerikanischen Mahlzeit vorstellt, und muss zugeben, dass das Ergebnis abscheulich ist. Dankbar wendet er sich wieder dem zu, was ihm seine altmodische Mutter hingestellt hat: Pasta und Wein. Doch unter den Lokalhelden ist Nando der einzige, der ansonsten durch dick und dünn an der von ihm bevorzugten anderen Identität festhält – und damit sieht er die bleibende Bedeutung vorher, die dem amerikanischen Vorbild für die Jugendkultur überall zukommt. In diesem Bereich der Gesellschaft ist das „Market Empire" schon immer

mother has left him. Yet Nando is the only one of the local heroes who otherwise sticks to his preferred alternative identity through thick and thin, and in this choice he again anticipates the enduring relevance of the American inspiration for youth culture everywhere. In this social sector the "market empire" has always been at its most irresistible, yet Sordi, a conscious witness of the Italian *comédie humaine*, insisted that his purpose in satirising the young people of his day was affectionate and protective.

THE BATTLE OF THE SEXES: Here the local hero is the son and heir of an ancient Scottish tweed house, who falls under the spell of a dynamic American female management expert. Miss Barrows' aim, once she has arrived in Edinburgh, is to revolutionize this most traditional of textile industries, setting it on the way to the cloth of the future, woven from synthetic fibre. But the American whirlwind reckons without the resistance

BIENVENIDO MR. MARSHALL

am unwiderstehlichsten gewesen, doch Sordi, ein bewusster Beobachter der italienischen *comédie humaine*, beharrte darauf, dass er mit der satirischen Darstellung der jungen Leute seiner Zeit liebevolle und beschützende Absichten verfolgte.

THE BATTLE OF THE SEXES: Hier ist der Lokalheld der Sohn und Erbe eines alten schottischen Tweedhauses, der in den Bann einer dynamischen amerikanischen Management-Expertin gerät. Kaum in Edinburgh angekommen, macht sich Miss Barrows an die Verfolgung ihres Ziels: diesen sehr traditionsverhafteten Zweig der Textilindustrie zu revolutionieren und ihn auf den Weg zu bringen zum Stoff der Zukunft, gewebt aus Kunstfaser. Doch der amerikanische Wirbelwind hat nicht mit dem Widerstand der vorsintflutlichen Angestellten der Finanzabteilung im Souterrain gerechnet, die auf unvergessliche Weise von Peter Sellers geleitet wird. Mit einer Mischung aus Volksweisheit und Mutterwitz überlistet Sellers die moderne Zeit, und ein dankbarer Robert Morley als Chef des Unternehmens anerkennt seine Schuld und kehrt zurück zu den Methoden seines Vaters und Großvaters. Constance Cummings, großartig als eine Frau, die den alten europäischen Mythos von der äußerst unabhängigen Amerikanerin mit dem neuen amerikanischen Mythos von der Management-Beratung verbindet, räumt das Feld, geschlagen und verwirrt.

Eine Besonderheit dieses Films – der lächerlich ist in seiner Unwahrscheinlichkeit, optisch uninteressant, der nur wenige komische Einfälle aufweist und dem jegliche Anspielung auf die Veränderungen fehlt, die die britische Gesellschaft damals trafen – ist die Verwendung einer gestelzten, antiquierten Gender-Sprache zur Maskierung seines komischen Anliegens. Sein wahres Ziel war natürlich ein anderes: der Fortschritt unter amerikanischer Führung in Form von Produktion und Konsumtion „für die Millionen".

Punkte, die Beachtung verdienen

1. Obgleich jeder der Filme bewusst sichtbare Anleihen bei der damals führenden (amerikanischen, französischen und italienischen) Filmkultur macht, erzählt jeder seine Geschichte unter Verwendung von Sprache, Symbolen, Bildern sowie Techniken des Komischen aus den lokalen Erzähltraditionen der Volkskultur, viele davon aus der Zeit vor dem Film. Diese muss man im Einzelnen verstehen, will man die Text-Kontext-Beziehung voll verstehen.

2. Der geographische und soziale Ort als Identitätsquelle wird von allen hier vorgestellten Filmen betont. In den Städtefilmen finden Rom und Edinburgh optisch und in den erläuternden Off-Kommentaren Erwähnung; die Orte in dem französischen und dem spanischen Film sind zu klein, als dass man sie identifizieren könnte, aber sie kommen zur Geltung – und sei es auch in beinahe parodistischer Form – als irgendwie typisch für die ländliche Wirklichkeit des betreffenden Landes.

3. Träger amerikanischen Einflusses in dem französischen und in dem italienischen Film ist der amerikanische Film – Hollywood und amtliches Material –, während der britische Film – der in jeder anderen Hinsicht so

of the antediluvian clerks of the subterranean counting house, the money department, led memorably by Peter Sellers. With a mixture of folk wisdom and native wit, Sellers outwits modernity and a grateful Robert Morley, the company boss, acknowledges his debt and returns to the ways of his father and grandfather. Constance Cummings, splendid as the woman combining the old European myth of the ferociously independent American female and the new American myth of the management consultant, retires from the field defeated and bewildered.

A peculiarity of this film – ridiculous in its improbability, with no visual interest, little comic invention, absence of reference to any of the changes hitting British society at the time – is its use of a stilted, antiquated language of gender to mask its comic point. Its real target of course was another: American-led modernity in the form of production and consumption "for the millions".

Points to watch out for

1. Although each of the films borrows consciously visual references from the predominant film cultures of the day (American, French and Italian), each of them tells its story using languages, symbols, icons, comic techniques peculiar to local narrative traditions of popular culture, many of them pre-filmic. These need to be understood in detail for a full understanding of the text-context relationship.

2. Geographical and social locality as a source of identity is emphasized by all of the films. Rome and Edinburgh are mentioned visually and in the explanatory voice-overs in the urban films; the villages in the French and Spanish films are too small to be recognized, but they are put forward – even if in almost parodistic form – as somehow typical of the national rural reality.

3. American cinema – Hollywood and official material – is the agent of American influence in the French and Italian films, while the British film – so backward-looking in every other way – offers a female management consultant, a quite new invention, as the transmission mechanism. In the Spanish film, where America itself, in any form, is all but invisible, a government agent brings the inspiration. The ability constantly to invent new means for projecting its power, or new combinations of means, was already a distinguishing feature of the American mass cultural challenge to Europe, and the world, after the Second World War.

4. None of the films was in any way intended for the American market: the national audience was target number one. Later, both Berlanga and Sordi made clear in comments that their purpose was admonitory and defensive. Sordi said that by making fun of behaviour such as the Brando character in THE WILD ONE (László Benedek, 1953), he would save Italian youth from the temptation

rückständig daherkommt – als Transmissionsmittel eine Management-Beraterin aufbietet, eine ziemlich neue Erfindung. In dem spanischen Film, in dem Amerika selbst nahezu unsichtbar ist, kommt die zündende Idee von einem Regierungsvertreter. Die Fähigkeit, für die Machtprojektion neue Mittel oder neue Mittelkombinationen zu erfinden, war schon nach dem Zweiten Weltkrieg ein hervorstechendes Merkmal der amerikanischen Massenkultur als Herausforderung für Europa.

4. Keiner der Filme war in irgendeiner Weise für den amerikanischen Markt gedacht. Der erste Adressat war das Publikum im eigenen Land. Später machten sowohl Berlanga als auch Sordi in Kommentaren deutlich, sie hätten Warnung und Abwehr im Sinn gehabt. Sordi sagte, er wollte, indem er sich über ein Verhalten wie das der Marlon-Brando-Figur in László Benedeks THE WILD ONE (1953, DER WILDE) lustig machte, italienische Jugendliche vor der Versuchung bewahren, sie zu imitieren. Filme wie UN AMERICANO A ROMA zeigten also, wie das Bombardement mit Neuheiten aus Amerika entmystifiziert und so behandelt werden konnte, dass die Einheimischen am Ende ihre eigene Tradition bei weitem vorzogen.

5. Die Geschichte hat die spezifischen Handlungsstränge der vier Filme mit ironischer Distanz behandelt. Frankreich war ein Hauptnutznießer des Marshallplans, und die von seinen Lehren direkt inspirierte nationale Wirtschaftsplanung begann zu dieser Zeit. Wenige Monate nach der Uraufführung des spanischen Films nahm die Franco-Regierung direkte Beziehungen zu den USA auf und schloss ein Abkommen über militärische Zusammenarbeit. In Italien sollte das neue Medium Fernsehen, das von Sordi stark satirisch behandelt worden war, schon bald die Zuschauer aus den Kinos fortlocken und deren Vorrangstellung in der Massenunterhaltung beenden wie anderswo auch. In Großbritannien zeigte sich, dass Miss Barrows Recht hatte: Die britische Industrie war sehr rückständig, und Kunstfasern hatten eine große Zukunft.

Und doch... *La France profonde* hat nicht nur überlebt, sondern es gedieh – ebenso wie Tweed in Schottland und England. Andalusien blieb seinen heimischen Traditionen ebenso stark verpflichtet wie alle übrigen Teile des traditionsbewussten Spanien. Die italienische Jugend schuf sich eigene Formen von Popmusik, Mode und Lifestyle: Die „Cover-Versionen" erwiesen sich sogar als noch erfolgreicher als die Originale.

6. Die europäische Gesellschaft hat in den fünfziger Jahren in der Tat die amerikanische Massenkultur in großem Umfang übernommen, adaptiert und sich angeeignet, und jede Nation hat ihre eigene Synthese entwickelt aus dem, was Amerika anbot, und aus dem, was sie aus der Vergangenheit für besonders bewahrenswert hielt, was sie für besonders nützlich ansah beim Meistern der dreifachen Herausforderung des 20. Jahrhunderts: Massendemokratie, Massenproduktion und Massenkommunikation. Jede Gesellschaft suchte sich ihren eigenen charakteristischen Weg in die Zukunft, ihren eigenen Fortschritt. Das Kino war eine Zeitlang ein Mittel oder Mechanismus zur Verwirklichung dieses

of imitating him. Films such as UN AMERICANO A ROMA then showed how the bombardment of novelties from America could be demystified and dealt with on terms which left the locals much preferring their own traditions.

5. History treated the specific plot themes of the four films with ironic detachment. France was a key beneficiary of the Marshall Plan, and national economic planning, directly inspired by its lessons, began in this era. Within months of the Spanish film's release the Franco government started dealing with the US directly, concluding a military co-operation agreement. In Italy, the new medium of television, heavily satirized by Sordi, would soon be drawing audiences away from cinemas and, as elsewhere, ending their pre-eminence in mass entertainment. In Britain, Miss Barrows turned out to be right: British industry was very backward, and synthetic fibres had a great future.

And yet... *La France profonde* not only survived but prospered, just as tweed did in Scotland and England. Andalusia remained as strongly attached to its local traditions as every part of traditional Spain ... young Italians invented their own forms of popular music, fashion and life-styles: the "cover" versions turned out to be even more successful than the original ...

6. European society in the 1950s did adopt, adapt, and appropriate American mass culture on a large scale, and each national experience evolved its own synthesis of what America was offering and what it believed was most worth preserving from the past, what it thought most useful for coping with the triple twentieth-century challenges of mass democracy, mass production and mass communications. Every society sought to construct a distinctive way to the future, a modernity of its own. Films for a while were one means or mechanism for carrying out this project, and the films in question acted within this framework as responses to the specific, explicit American modernizing challenge in all its forms. How successful they were is very hard to measure. Seen from Italy, the Sordi picture appears to have enjoyed the most enduring impact on the collective memory, probably because it was the only one which showed no interest in trying to cling to the past, and was indeed very intelligent in anticipating some crucial trends of the future.

7. These four films came together, or were discovered, in part by choice, in part by chance. Others must surely exist in their own national contexts. And obviously not just in Europe, but wherever the challenge of America's modernizing message has been transmitted by the agency of its mass culture industries, in other words almost everywhere. While much research remains to be carried out on the four objects of our at-

Vorhabens, und die betreffenden Filme fungierten in diesem Rahmen als Reaktionen auf die spezifische, offene amerikanische Modernisierungsherausforderung in allen ihren Formen. Wie erfolgreich sie waren, lässt sich schwer messen. Von Italien her gesehen, scheint der Sordi-Film sich der anhaltendsten Wirkung auf das kollektive Gedächtnis erfreut zu haben, vielleicht, weil er der einzige war, der nicht darauf aus war, an der Vergangenheit zu kleben, und weil er in der Tat einige entscheidende Tendenzen der Zukunft sehr intelligent vorwegnahm.

7. Die Zusammenstellung dieser vier Filme ist teils dem Zufall zu verdanken, teils bewusster Entscheidung. Sicherlich gibt es im jeweiligen nationalen Rahmen noch andere. Und offenkundig nicht nur in Europa, sondern überall dort, wohin die Herausforderung der Modernisierungsbotschaft Amerikas durch seine Massenkulturindustrie übermittelt wurde, mit anderen Worten: beinahe überall. Zu den vier hier behandelten Gegenständen bleibt noch viel Forschungsarbeit zu leisten. Wer diese Idee weiterverfolgen will, steht vor der Aufgabe, in anderen Winkeln der Welt ihresgleichen zu finden. (Ü.: N. G.)

tention here, finding their equals from other corners of the world is the real task for anyone who cares to take this idea further.

A FOREIGN AFFAIR

Die Affäre um A FOREIGN AFFAIR

The Affair of A FOREIGN AFFAIR

Sandra Schulberg

Erich Pommer, Filmproduzent deutscher Herkunft und von den Amerikanern damit beauftragt, die deutsche Filmindustrie wieder in Gang zu bringen, rief sein Team im Herbst 1947 zusammen, um sich den neuen Billy-Wilder-Film A FOREIGN AFFAIR (1948, EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE) anzusehen. Wilder war für seine Intelligenz und seinen Witz berühmt. Und wie Pommer und der Star des Films, Marlene Dietrich, war er vor den Nazis geflohen und in seine Heimat zurückgekehrt, um Gutes zu tun. Folgt man Charles Hobkins[1], hatte das US-Office of War Information Wilder 1945 aufgefordert, „einen speziell auf das deutsche Publikum zugeschnittenen Anti-Nazi-Propagandafilm (zu drehen), aber er schlug stattdessen eine fiktionale Liebesgeschichte zwischen einer Deutschen und einem amerikanischen GI vor". Als sich die zivilen und uniformierten OMGUS-Mitarbeiter im Vorführraum versammelten, dürfte die Vorfreude groß gewesen sein. Schließlich gab es nichts Besseres als eine unterhaltsame Komödie, die gleichzeitig gute Propaganda war. Doch am Ende der Vorstellung herrschte Entsetzen. Nach vielen Debatten beschlossen die Mitarbeiter, den Film in Deutschland nicht zu zeigen.

Wie konnte ein Film, der mit so guten Absichten begonnen worden war, zu einem solchen PR-Desaster werden und, wie Hopkins sagt, „im Kongress wegen der Darstellung von Deutschen und Amerikanern als gleichermaßen korrupt und von manchen Kritikern wegen der pausenlosen Scherze der Charaktere inmitten der unglaublichen Zerstörungen im Nachkriegsberlin verurteilt" werden?

Über die Beratungen der OMGUS wissen wir nicht alles, aber aus einer Reihe von Artikeln, die Dr. Elizabeth Heffelfinger von der Carnegie-Mellon-Universität im Zuge ihrer Forschungen gefunden hat, wird deutlich, dass die Affäre um A FOREIGN AFFAIR Anfang der fünfziger Jahre erneut hitzig debattiert wurde. In einem Artikel in „The Quarterly" erhob der Dachau-Überlebende Herbert G. Luft schwere Vorwürfe gegen den Menschen und den Regisseur Wilder. Um seine Behauptungen zu belegen, Wilder habe nicht nur seine alte Heimat, sondern auch seine neue Heimat Amerika verraten, berief er sich auf eine Reihe von Filmen, insbesondere auf A FOREIGN AFFAIR. Im Mittelpunkt standen vier Fälle des mangelnden Mitgefühls und der Verleumdung: 1. Er habe sich über Überlebende des Holocaust lustig gemacht, 2. er habe die Ruinen von Berlin als bloße Kulisse benutzt und ehemaligen Nazis Charisma verliehen, 3. er habe die Kompetenz und Integrität der amerikanischen Besatzungstruppen angezweifelt und 4. das ehrenvolle Ansinnen Amerikas durch die Gleichsetzung von Amerikanern und Nazis verraten. Im Folgenden werde ich diese Vorwürfe anhand von Zitaten aus Lufts Artikel, der die Überschrift ‚Eine Frage der Dekadenz' („A Matter of Decadence") trug, weiter ausführen.

1. Vorwurf: „Die Vorführung einer der empörendsten Szenen, die je auf die Leinwand kamen, nämlich einer

In the fall of 1947, Erich Pommer, the German-born film producer engaged by the Americans to put the German film industry back on its feet, summoned his team to view the latest movie from Billy Wilder, A FOREIGN AFFAIR. Not only was Wilder known for his intelligence and wit, but, like Pommer and the film's star, Marlene Dietrich, he was a refugee from the Nazis who had returned to his heimat to try to do a bit of good. According to Charles Hopkins[1], Wilder had been invited by the U.S. Office of War Information in 1945 to produce "an anti-Nazi propaganda film aimed specifically at German audiences, but he proposed instead a fictional romance between a German woman and an American G.I." As the civilian and uniformed officers of Military Government U.S. (OMGUS) gathered in the projection room, one can imagine the air crackling with excitement. An entertaining comedy that was also good propaganda, what could be better?

But by the end of the screening, the men were aghast. After much soul-searching, they wound up banning the film in Germany.

How did the film that began with such good intentions become a public relations disaster, that, in Hopkins's words, was "denounced on the floor of Congress for portraying Germans and Americans as equally corrupt, and by some reviewers for the characters' non-stop wisecracks amid the incredible devastation of postwar Berlin."

We don't have the whole story behind the OMGUS deliberations, but a series of articles about the FOREIGN AFFAIR affair chronicles the fact that controversy about the film boiled over again in the early 1950s. These articles have come to light thanks to the research of Dr. Elizabeth Heffelfinger of Carnegie-Mellon University.

An article published in "The Quarterly of Film Radio and Television" by a survivor of Dachau, Herbert G. Luft, leveled bitter accusations against Wilder – as a man and as a filmmaker. He used a number of Wilder films as his evidence, and took particular aim at A FOREIGN AFFAIR, indicting Wilder as a traitor not only to his homeland, but also to his adopted country – America. Luft charged Wilder with four specific acts of callousness or calumny: 1. mocking the suffering of Holocaust victims, 2. using the ruins of Berlin as mere set decoration and depicting former Nazis as charismatic, 3. impugning the competence and integrity of American occupation troops, and 4. betraying the noble spirit of America by equating the Americans with the Nazis. These charges are summarized below, all direct quotes

idyllischen Liebesszene, oberflächlich betrachtet harmlos, aber in ihren Implikationen noch grausamer als ein Bild von den Schornsteinen der Vernichtungslager, in denen immer noch menschliche Asche schwelt. Der teuflisch gerissene Kontakt, das ‚Versteckspiel' in einem Raum, in dem die Akten über die Spuren der Kriegsverbrechen lagern, macht die Szene für Menschen mit Erinnerungsvermögen abstoßend. (...) Die Szene beleidigt nicht nur die Gefühle weniger, sondern verspottet die Folter ungezählter Millionen. Für Überlebende der Konzentrationslager der Nazis, denen in den Folterkellern die Knochen gebrochen wurden, muss der leichtfertige Umgang mit dem Deutschland der Nachkriegszeit in A FOREIGN AFFAIR zutiefst verletzend gewesen sein."

2. Vorwurf: „Ein Trümmerhaufen war nicht gerade ein geeigneter Ort für eine normale Komödie. Gezeigt werden die Ruinen von Berlin, aber mit keinem Wort wird erklärt, warum die Stadt völlig zerstört werden musste, bevor der Unterdrückung Einhalt geboten werden konnte. Die Nazis werden als Betrüger dargestellt, aber mit viel Charme und Noblesse und in einer relativ angenehmen Umgebung; die romantische Fassade verdeckt ein Jahrzehnt des Massenmords."

3. Vorwurf: „Wer den Gehalt der Story lobt, hat die ruchlose Travestie nicht begriffen. Unsere Besatzungstruppen wirken undiszipliniert und ungezogen. Es macht keinen Spaß zu sehen, wie die Berliner Bürger von derselben Naziclique schikaniert werden, die wir so oft verflucht haben, wie *Frauleins* selbstzufrieden über das Schicksal amerikanischer Offiziere bestimmen, oder dass unter den Augen der Militärregierung ein gigantischer Schwarzmarkt existiert. Zweifellos hat die Frivolität des Films dazu beigetragen, die Animosität gegen die Amerikaner bei denen zu verstärken, die unter dem Joch der Nazis gelebt haben."

4. Vorwurf: „Wilder behandelt die Kriegsfolgen mit dem wohligen Zynismus eines Intellektuellen aus dem Elfenbeinturm von Beverly Hills. Erkennbar hat (er) nie etwas mit dem ‚durchschnittlichen' Amerikaner zu tun gehabt noch mit denjenigen, die den materiellen und kulturellen Reichtum dieses Landes schaffen. Er sieht die Amerikaner nicht so, wie sie sind oder sein sollten, sondern so, wie er – vielleicht gegen seinen Willen – gelernt hat, den ‚Yankee' zu sehen, als er noch im Ausland lebte. Unbewusst hat er die karikierenden Beschreibungen vom unzivilisierten, sorglosen Schwächling, vom Wilden aus dem Wilden Westen akzeptiert, der nur das Geld liebt und niemandem Loyalität schuldet. Offensichtlich sind Amerikaner für ihn wie auch für die Philosophen des Dritten Reiches eine beängstigende Phalanx rücksichtsloser, perverser und krimineller Elemente."

Als weiteren Beweis für seine Vorwürfe zitiert Luft aus einem Interview mit Wilder dessen Bemerkung: „Wir sind ein pöbelndes Volk, das abgebrühteste, undiszipliniertesten Volk der Welt." Luft, der seine Dankbarkeit gegenüber Amerika (und seinen eigenen Amerikanismus) sichtbar vor sich hertrug, wollte unbedingt beweisen, dass Wilder immer noch eher ein Deutscher als ein Amerikaner war: „Wie so viele Deutsche zeigt Wilder nur die Schwächen und die Fehler der Amerikaner; er

from Luft's article which was entitled "A Matter of Decadence":

Charge No. 1: "presenting one of the most revolting episodes ever projected onto the screen, namely a love idyll, a rather harmless one on the surface, yet by implication more cruel than a picture showing the furnaces of an extermination center with human ashes still smoldering. The fiendishly devised contact, a 'catch-and-get me' game played against a room filled with archives of war-crime trails, makes the scene, to people with memories, loathsome (...) the incident offends not only the sentiments of a few but mocks the torture of untold millions. Survivors of Nazi concentration camps whose bones were broken in the dungeon must have been deeply hurt by the happy-go-lucky treatment of post-war Germany in A FOREIGN AFFAIR."

Charge No. 2: "(...)a pile of rubble was not exactly a fitting place for wholesome comedy. There are the ruins of Berlin, but not one word to explain why the city had to be utterly destroyed before the spirit of oppression could be broken. The Nazis are seen as double-crossers, yet drawn with much charm and noblesse, living in an atmosphere of comparative ease, with a romantic façade covering up a decade of mass murders."

Charge No. 3: "Those praising the guts of the story didn't see the malefic travesty. Our occupation forces appear undisciplined and ill-behaved. It is not funny to see Berlin's citizenry tyrannized by the same clique of Nazis whom we have cursed so often, or to view frauleins complacently ruling the destiny of American officers, or to realize that a huge black-market exists under the very eye of the military government. Undoubtedly, the frivolous slant of the picture helped to increase animosity against America among those who have lived under the yoke of the Nazis."

Charge No. 4: "Wilder deals with the aftermath of war with the luxurious cynicism of a sophisticate who has acclimatized himself to the ivory tower of Beverly Hills. (He) has evidently never been in touch with the 'average' American, nor met those who create the physical and cultural wealth of this country. He hasn't seen Americans as they are, or should be, but as he – perhaps against his will – was indoctrinated to conceive the 'Yankee' when he was still abroad. Subconsciously, he has accepted the cartoon characterizations of the uncivilized, unconcerned weakling, the savage of the Wild West who loves only money and owes allegiance to none. To him, evidently, as with the philosophers of the Third Reich, Americans are a frightening array of ruthless, perverse, and criminal elements."

As further evidence of this assertion, Luft cites Wilder in a published interview, saying of Amer-

macht sich über ihre Gewohnheiten lustig, ohne je die auffallend gesunde Stärke dieser pulsierenden jungen Republik wahrzunehmen. Billy Wilders Amerika ist nicht das Land, das ich erlebt habe, als ich nach sechs Jahren in Nazi-Deutschland nach Amerika kam. Für mich – und für die große Mehrheit der Neueinwanderer – war Amerika ein Symbol der Freiheit, kein schlechter Scherz. Wenn die Vereinigten Staaten so dekadent und korrupt wären, wie Wilder uns glauben machen will, hätte dieses Land nie seine starke, moralische Position in der heutigen Welt erreichen können."

Mag sein, dass Lufts Vorwürfe die tiefempfundene Verletzung eines Naziopfers ausdrücken, aber sie waren einseitig und durchaus bösartig. Die Herausgeber des „Quarterly" brachten deshalb unter dem Titel ‚Eine Frage des Humors' („A Matter of Humor") in derselben Ausgabe die Erwiderung von Charles Brackett, dem Co-Autor des Films. Der Artikel beginnt mit einer vehementen Widerlegung des schwerwiegendsten Vorwurfs, Wilder sei unamerikanisch. Wie wir sehen werden, verteidigt Brackett Wilders Patriotismus; dessen Liebe zu Amerika sei nicht geringer als die Lufts. Lufts Vorwurf, Wilder habe die amerikanische Besetzung Berlins in einen einzigen Witz verwandelt, widerspricht er, indem er Wilders Humor als typisch amerikanisch darstellt; er stehe in der „vitalen und bedeutenden" Tradition amerikanischer Satire und Sozialkritik. Warum, so fragt er abschließend, soll man Wilder aus dieser Tradition ausschließen, nur weil er nicht im Land geboren worden ist?

„Ich habe den Artikel von Herbert G. Luft über Billy Wilder mit einer gewissen Faszination gelesen. Die Lektüre erinnert an einen Aufsatz über van Gogh, geschrieben von einem Farbenblinden oder, schlimmer noch, von einem Autor, den van Goghs Lieblingsfarbe buchstäblich krank macht. Mr. Luft mag nicht nur keine Witze, er verabscheut sie. Das ist ein mitleiderregendes Wesensmerkmal, über das man angesichts seiner tragischen Erfahrungen im Konzentrationslager stillschweigend hinweggesehen sollte. Doch er hat sich Wilder zur Zielscheibe gewählt und damit den Lesern sein eigenes Defizit in einer Weise aufgezwungen, die man nicht ignorieren kann. Eine der hervorstechendsten Eigenschaften von Billy Wilder ist der Humor – ein fantastisch amerikanischer Humor. Das ist mir schon bei dem jungen Mann aufgefallen, mit dem ich vor 17 Jahren zu arbeiten begann. Er war frech und taktlos und oft unklug, aber er hatte ein schönes, herzhaftes Lachen. Außerdem war er in Amerika so verliebt, wie ich es selten erlebt habe. Ich erwähne das, weil Mr. Luft unter anderem behauptet, Wilder wisse Amerika nicht zu würdigen und möge es nicht. Schauen wir uns einmal an, wie Mr. Luft reagiert, wenn er auf einen Witz trifft. Nach anfänglichem Schaudern legt er ihn auf die Waage der Soziologie und Ethik – eine Waage, die dafür leider nicht besonders gut geeignet ist. (...) Aber jetzt zu A FOREIGN AFFAIR, ein Film, der, laut Mr. Luft, ‚eindeutig den Stempel der ungesunden Boulevardkomik Billy Wilders trägt'. Dieser Film spielt in dem großen Trümmerhaufen Berlin. Es ist eine Stadt, die die meisten Amerikaner in den zehn vorangegangenen Jahren mit Abscheu, Schrecken und Angst betrachtet haben. Jetzt

icans: "We are a nation of hecklers, the most hard-boiled, undisciplined people in the world." Luft, wearing his gratitude to America (and his own Americanism) on his sleeve, was eager to show that Wilder was still more German than American: "Like many Germans, Wilder depicts only the weakness and shortcomings of the American people, ridicules their habits, but never senses the strikingly salubrious strength of this vibrantly young republic. The America of Billy Wilder is not the America I found when I came to this country after having lived in Nazi Germany for six years. For me – as for the vast majority of newcomers – America has meant a symbol of freedom, not a hoax. If these United States were as decadent and corrupt as Wilder would lead us to believe they are, this country never would have risen to such a position of strength and moral leadership in the world today."

The Luft charges against Wilder may have expressed the sincere hurt of a Nazi victim, but they were one-sided and quite vicious. So "The Quarterly"'s editors invited Wilder's co-screenwriter, Charles Brackett, to respond in the same issue in an article entitled "A Matter of Humor." Brackett began with a spirited rebuttal to Luft's most serious charge – that Wilder was un-American. As we see below, Brackett defended Wilder's patriotism, insisting his love of America was no less than Luft's. Then, responding to Luft's accusations that Wilder had turned the American occupation of post-war Berlin into one big joke, he went on to frame Wilder's humor as typically American, and in the "vigorous and important" tradition of American satire and social criticism. Why, he asked in conclusion, should Wilder be excluded from this tradition, simply because he was born abroad?

"I read Mr. Herbert G. Luft's article about Billy Wilder with a certain fascination. It is like reading an essay about Van Gogh by someone who is color blind. No, more than that – this appraiser of Van Gogh is made actively ill by the painter's favorite color. Mr. Luft not only doesn't like a joke, he detests a joke. This is a limitation of nature to which one should be charitable. Certainly Mr. Luft's tragic experience in a concentration camp should cause one to overlook it. But in choosing Wilder for his subject, Mr. Luft has thrust his deficiency on the reader in a way that cannot be ignored. Predominant among Billy Wilder's qualities is humor – a fantastically American sense of humor. It was the outstanding trait of the young man with whom I started to work some seventeen years ago. He was sassy and brash and often unwise, but he had a fine, salutary laugh. Also, he was in love with America as I have seen few people in love with it. I mention this because one of Mr. Luft's theses is a belief that Wilder fails to appreciate, and dislikes, America. Now let us observe the conduct of Mr. Luft when he happens on a joke. He shudders first, then he begins to weigh

ist der Krieg zu Ende und ausgelassene junge Amerikaner schwärmen durch die Trümmer – junge Männer, mit starken Trieben und einer großen Begeisterungsfähigkeit, Gott sei Dank. Sie sind damit beschäftigt, etwas für sich zu ergattern, sie sind gesund und wollen sich amüsieren. Möchte Mr. Luft einen Blick darauf erhaschen, wie diese jungen Männer wirklich sind? Nein. Denn dann müsste er den schrecklichen Klang des Lachens hören. Er will eine Erklärung für die völlige Zerstörung der Stadt. Aber die Zuschauer kannten sie schon, und wir sahen nicht ein, warum wir sie erneut damit langweilen sollten. Die Frau aus Berlin, gespielt von Marlene Dietrich, war ein so perfekter Bösenwicht, dass es notwendig war, sie ein wenig menschlicher darzustellen. Deshalb hat sie eine Szene bekommen, die erklärt, warum sie ist, wie sie ist. Wahrscheinlich hat Mr. Luft deshalb behauptet, sie sei mit ‚Charme und Noblesse' gezeichnet worden. Über die Reaktion der Zuschauer kann ich nur berichten, dass ihr Abgang ins Arbeitslager vom begeisternden Gelächter des amerikanischen Publikums begleitet wurde."

Die Artikel von Luft und Brackett führten zu einer Flut von Leserbriefen. Veröffentlicht wurde aber nur der Brief von Stuart Schulberg, der in der nächsten Nummer erschien. Ich gebe sie hier wieder, zusammen mit der Einleitung der Herausgeber:

„Eine Mitteilung: Ein Brief zu Billy Wilder:
Die Herausgeber haben eine ganze Reihe von Briefen erhalten, nachdem ‚Zwei Ansichten über einen Regisseur – Billy Wilder' in Band. VII, Nummer 1 der ‚Quarterly' erschien. Dieser Brief wurde als Kommentar eines Sachkundigen akzeptiert, sachkundig insbesondere in

it on sociological and ethical scales – and, alas, those scales aren't working very well ... Now we come to A FOREIGN AFFAIR, which, according to Mr. Luft, 'clearly mirrors the mark of Billy Wilder's unhealthy boulevard wit'. That picture played in the great rubble pile of Berlin. It is a city which most of us in America had regarded with loathing, horror, and dread for the ten preceding years. The war is concluded, and now over its debris are swarming exhuberant young Americans – young men whose desires and delights are strong in them, thank God. There's larceny in their hearts, and fun in them and health in them. Does Mr. Luft want a glimpse of the truth about those young men? No. It evokes that horrid sound of laughter. He wants an explanation of why the city had had to be utterly destroyed. That was something the audiences knew, and we saw no point in boring them with it again. The Berlin woman, played by Marlene Dietrich, was such a complete heavy that some humanization of her character became necessary. Therefore, she was given a scene which explained what made her tick. I suppose that is what makes Mr. Luft describe her as 'drawn with charm and noblesse.' About the audience's reaction to her, I can only report that she ended up by going to a labor camp, amid the delighted laughter of American audiences."

Luft's and Brackett's opposing views generated a flood of letters from readers. The editors chose to publish one of them, by Stuart Schulberg, in the following issue. It is reprinted below, preceded by the editors' note:

SCHWARZER KIES

Hinblick auf Mr. Wilders A FOREIGN AFFAIR. Nach Meinung der Herausgeber sind Mr. Schulbergs Bemerkungen objektiver als die von Mr. Luft und informierter als die von Mr. Brackett. Stuart Schulberg arbeitet gegenwärtig als Produzent für die Trans-Rhein Film GmbH in Deutschland mit Hauptsitz in den Abia Studios in Wiesbaden.

Sehr geehrte Herren,
die Luft-Brackett-Kontroverse über Billy Wilder (‚Zwei Ansichten über einen Regisseur') in ihrer Herbstausgabe hat mich zurückversetzt in die Zeit der Militärregierung, als ich eine Zeit lang in Eric Pommers Filmabteilung arbeitete. Es war die Zeit der Ruinen, die Zeit der Re-Orientation – und die Zeit der Auseinandersetzungen mit der MPEA über die Auswahl amerikanischer Filme für Deutschland. Amerikanische Filme wurden nach ihrer ‚richtigen' oder ‚falschen' Orientierung beurteilt – ob zu Recht oder zu Unrecht, hing davon ab, auf welcher Seite von Pommers Tisch man saß. Mit Billy Wilder haben wir uns aus verschiedenen Gründen (möglicherweise, weil seine Filme immer so provozierend waren) besonders gründlich beschäftigt.

Die Deutschen waren aus zwei Gründen von Wilder begeistert: Erstens, weil sein Erfolg in Amerika ein wenig auf all die zurückstrahlte, die nur innerlich emigriert waren, und zweitens, weil Wilder durch seine kurze Tätigkeit als Filmbeauftragter der Militärregierung, der einige ziemlich wilde Reisen nach Deutschland folgten, die Aufmerksamkeit Hollywoods auf dieses lästige, belastete Land gelenkt hatte. Berlin war bereits in ganz Amerika in den Schlagzeilen, aber durch Wilder kam die Stadt auf die Titelseite von Variety, und das erfüllte die Berliner, die in der Unterhaltungsindustrie tätig waren, mit freudigem Stolz.

Jeder Wilder-Film, der in diesen Tagen nach Deutschland kam, wurde von den Deutschen und deshalb auch von der Militärregierung sehr genau betrachtet. LOST WEEKEND, das Wilder zunächst einem ausgewählten Publikum aus Berliner Schriftstellern, Schauspielern, Regisseuren und Kritikern privat in einem MG-Filmvorführungsraum vorstellte, war einer der ersten echten amerikanischen Achtungserfolge nach dem Krieg. Mittlerweile bemühte sich die Filmabteilung, NINOTCHKA zu zeigen. Noch hatte die sowjetische Blockade Berlin nicht im Griff, aber General Clay hatte bereits seine berühmte antikommunistische Propagandakampagne (‚Operation Back-talk') in Gang gesetzt und Eric Pommer wollte den Russen unbedingt eine beeindruckende filmische Satire entgegenhalten. Aber die MPEA träumte immer noch vom osteuropäischen Markt, ganz zu schweigen von dem seit langem anhängigen Pauschalpaket für Moskau, und war nicht bereit, die Kommunisten mit NINOTCHKA zu beleidigen. (Es dauerte noch viele Monate, bevor der Film vor begeisterten Zuschauern in Berlin und Westdeutschland starten sollte.)

Und dann kam A FOREIGN AFFAIR. Ich erinnere mich noch an den Abend, als wir ihn dem MG-Filmausschuss in Berlin vorführten. Wenn er die Kriterien der Re-Orientation erfüllte, konnte die MPEA ihn in Deutschland starten. (Wie es aussah, sprach alles für den Film: Wilder, Dietrich, Berlin. Fast hätte man das alte UFA-Emblem im Titel erwartet.) Und ich erinnere mich auch, dass sich im Verlauf der Vorführung unsere Enttäuschung in Ärger und unser Ärger in Abscheu verwandelte. Vielleicht waren wir

"A Communication: A Letter about Billy Wilder: The Editors have received considerable correspondence since 'Two Views of a Director – Billy Wilder' by Herbert Luft and Charles Brackett appeared in Volume VII, Number 1, of 'The Quarterly'. This letter has been accepted as an on-the-scene comment, particularly of Mr. Wilder's A FOREIGN AFFAIR. Mr. Schulberg's remarks seem to the editors both more objective than those of Mr. Luft's and more informed than Mr. Brackett's. Stuart Schulberg is currently producing films in Germany for Trans-Rhein Film, GmbH, with headquarters in the Abia Studios in Wiesbaden.

"Dear Sirs:
The Luft-Brackett controversy over Billy Wilder ('Two Views of a Director') in your Fall issue turned my memory back to the days of Military Government when I served a hitch in Eric Pommer's Film Section. That was the era of ruin, reorientation – and wrangling with the Motion Picture Export Association over the selection of American features for Germany. Rightly or wrongly, depending on which side of Pommer's desk you sat, U.S. film imports were evaluated strictly as 'good orientation' or 'bad orientation'. For some reason or other (perhaps because his films were always so provocative), Billy Wilder's pictures became our special concern.

"The Germans were intrigued by Wilder for two reasons: first, his American success seemed to shed some glory on those who had emigrated in spirit only; second, his short spell as a Military Government film officer, followed by fairly rambunctious trips back to Germany, focused some Hollywood attention on this troublesome, troubled country. Berlin was already in the headlines throughout America, but Wilder put the city on the front page of Variety, and Berliners in the entertainment industry were pleased and proud.

"Thus, every Wilder picture which came to Germany in those days was scrutinized by the Germans, and therefore by Military Government. LOST WEEKEND – first shown privately by Wilder in an MG projection room to an audience of selected Berlin writers, actors, directors, and critics – was one of the first solid American succes d'estime after the war. Meanwhile, the Film Section was striving to bring about the release of NINOTCHKA. The Soviet blockade was not yet clamped on Berlin, but already General Clay had launched his famous Operation Back-talk. Eric Pommer was anxious to talk back to the Russians with a stunning piece of film satire. But MPEA, still dreaming of Eastern European markets, not to mention the long-pending package sale to Moscow, was reluctant to offend the communists with NINOTCHKA. (It was many months before the picture opened to wildly receptive audiences in Berlin and Western Germany.)

"Then, along came A FOREIGN AFFAIR. I remember the night we ran it for the MG Screening Committee in Berlin. If it passed muster, from the reorientation

alle zu nah am Geschehen; sicherlich fehlte uns Wilders unbekümmerte Perspektive. Aber obwohl wir uns nach besten Kräften um Objektivität bemühten, fanden wir keine Entschuldigung für einen Regisseur, der sich über die Trümmer lustig machte, die Rollen der Offiziere der Militärregierung von Komikern spielen ließ und für einen zusätzlichen Lacher noch die Nazis ins Boot holte.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Wir fanden Witze keinesfalls ‚abscheulich' (um mit Mr. Brackett zu sprechen). Wir fanden einen Film abscheulich, der ein höchst wichtiges Thema – die Rehabilitierung Deutschlands – als einen bloßen Witz behandelte. Was A FOREIGN AFFAIR anging, fanden wir Wilder nicht dekadent, Mr. Luft, und auch nicht humorvoll, Mr. Brackett, sondern einfach verantwortungslos. In einer Zeit, in der unsere Außenpolitik ein nüchternes Verständnis der deutschen Probleme dringend erforderte, leistete uns Wilders Slapstick-Version der Berliner Zustände international einen schlechten Dienst.

Nach der katastrophalen MG-Vorführung von A FOREIGN AFFAIR kämpfte Pommer weiter für die Freigabe von NINOTCHKA, und die MPEA verlieh (stets mit Erfolg) andere Wilder-Filme. Heute ist Billy Wilder bei den Deutschen immer noch der wohl am besten bekannte und am meisten geachtete Drehbuchautor und Regisseur in und außerhalb Hollywoods. Wäre A FOREIGN AFFAIR in Deutschland gezeigt worden, wäre er möglicherweise heute noch bekannter, aber auch weniger geachtet.

Deshalb scheint mir, dass die Wahrheit über Wilder zwischen der kompromisslosen Ablehnung von Mr. Luft und der vorbehaltlosen Begeisterung von Mr. Brackett liegt. Billy Wilder kann sehr komisch sein (THE MAJOR AND THE MINOR), er kann sehr klug sein (SUNSET BOULEVARD), er kann gelegentlich sogar ausgesprochen brillant sein (LOST WEEKEND). Wie A FOREIGN AFFAIR zeigt, kann er aber auch sehr ungehobelt, oberflächlich und unsensibel für gewisse Verantwortlichkeiten sein, die dem Medium Film – ‚Amerikas Botschafter des guten Willens' – durch die Weltlage, ob es einem gefällt oder nicht, aufgebürdet wurde. Die Leiden und Prüfungen Berlins sind kein Stoff für billige Komödien, und Trümmer geben schlechte Sahnetorten ab.
Hochachtungsvoll
Stuart Schulberg"

Die Affäre um A FOREIGN AFFAIR erhellt ein Phänomen, das die moderne Gesellschafts- und Filmgeschichte gut kennt: Die Fakten der Geschichte und der Kunstgeschichte (hier der Geschichte der siebten Kunst) sind vom Betrachter abhängig. Der aus Deutschland geflohene Luft konnte den Film nur durch den Schleier seiner Tränen des Schmerzes und der Wut sehen. Der in Amerika geborene Amerikaner und erfolgreiche Hollywood-Autor Brackett sah den Film einzig als ein Hohes Lied auf die künstlerische Freiheit. Der amerikanische Filmemacher Schulberg, der mit der Re-Education eines deutschen *Volkes* beauftragt war, das immer noch unter dem „Holzhammer von (Nazi-Propagandaminister) Joseph Goebbels" litt, sah nur die „richtige oder falsche Orientierung".

point of view, MPEA would be authorized to release it in Germany. (On the face of it, this picture seemed to have everything: Wilder, Dietrich, Berlin. One almost expected to see the old UFA trade-mark in the main title.) And I also remember how, as the reels rolled by, our disappointment turned into resentment and our resentment into disgust. Perhaps we were all too close to the situation; we certainly lacked Wilder's happy-go-lucky perspective. But straining our objectivity to the breaking point, we could not excuse a director who played the ruins for laughs, cast Military Government officers as comics, and rang in the Nazis for an extra boff.

"Don't get us wrong: we did not (to use Mr. Brackett's phrase) 'detest a joke'. We did detest a picture which treated a most crucial issue – the rehabilitation of Germany – as nothing but a joke. In the case of A FOREIGN AFFAIR, we considered Wilder not decadent, Mr. Luft, nor humorous, Mr. Brackett, but simply irresponsible. At a time when sober American understanding of Germany's problems seemed essential to our foreign policy, Wilder's slap-stick version of Berlin affairs struck us as an international disservice.

"After the disastrous MG screening of A FOREIGN AFFAIR, Pommer continued to press for the release of NINOTCHKA and MPEA itself distributed (always successfully) other Wilder efforts. Today, for the Germans, Billy Wilder is still one of the best-known and most respected writer-directors in or outside of Hollywood. If A FOREIGN AFFAIR had been released in Germany, chances are he would have become even better known, if less respected. Therefore, it seems to me the truth about Wilder lies somewhere between the dead-pan rejection of Mr. Luft and the whole-hearted embrace of Mr. Brackett. Billy Wilder can be very funny (THE MAJOR AND THE MINOR); he can be very clever (SUNSET BOULEVARD); sometimes he can be very brilliant (LOST WEEKEND). A FOREIGN AFFAIR proves he can also be very crude, superficial, and insensible to certain responsibilities which the world situation, like it or not, has thrust on 'America's Ambassador of good will' – the movies. Berlin's trials and tribulations are not the stuff of cheap comedy, and rubble makes lousy custard pies.
Yours respectfully,
Stuart Schulberg"

The affair of A FOREIGN AFFAIR elucidates something that modern social and film historians well know: the facts of history and the history of art (in this case, the 7th art) are a reflection of the beholder. Luft, a German refugee, could only view the film through his tears of pain and anger. Brackett, an American native and successful Hollywood screenwriter, could only see the film as a celebration of artistic freedom. Schulberg, an American filmmaker charged with the re-education of a German Volk still smarting from the 'sledge-hammer blows of (Nazi propaganda

Manche Kunstwerke und Filme leben weiter, weil sie Meisterwerke sind. Andere leben weiter, weil sie ein unverzichtbarer Rohrschach-Test für jede neue Generation sind. Das gilt für A FOREIGN AFFAIR. Heute wird jeder von uns den Film anders sehen. Weil ich die Verwandlung des Niemandslands um die Berliner Mauer im Stadtzentrum in einen strahlenden Geschäfts- und Marktplatz erlebt habe, fällt mir bei dem Film zuerst die Reise durch die Ruinen auf. Sie ist filmisch so anschaulich, dass man das Gefühl hat, selbst einen Weg durch die Trümmer zu suchen und sich die Knöchel an dem geborstenen Beton aufzuschlagen. Die Ruinen von Berlin sind keine reine Kulisse, vielmehr zeigen sie zweifelsfrei, dass der Film vor Ort gedreht wurde, nur wenige Monate nach der Niederlage der deutschen Armee. In dieser Hinsicht weist er die Körnigkeit des neorealistischen Nachkriegsfilms auf, die für Wilder keineswegs typisch ist, aber hier seiner Meinung nach von der Geschichte verlangt wurde. Da ich mich mit den OMGUS- und Marschallplan-Filmen der Zeit beschäftigt habe, achte ich als Nächstes auf die Darstellung der amerikanischen Besatzungsarmee. Ich sehe die im Film porträtierten Truppen nicht als „undiszipliniert und ungezogen", Mr. Luft, oder als „Komiker", Mr. Schulberg, sondern freue mich an dem, was Mr. Brackett als „Blick auf die Wirklichkeit" in seiner und Wilders Darstellung der heißblütigen amerikanischen Jungs bezeichnet hat, die ungestümer und verbotener Weise hinter den deutschen *Frauleins* her sind. Was mir sogar noch passender erscheint, vor allem vor dem Hintergrund des 50 Jahre alten Streits, ist die Darstellung des amerikanischen Oberbefehlshabers (möglicherweise ist sie dem berühmten General Clay nachempfunden?) als weiser und gütiger Mann, ein König Salomon in US-Uniform.

Wenn der Film ein Rorschach-Test ist, dann ist es auch die Kontroverse. Wer könnte die Argumente von Luft und Brackett lesen, ohne beim Antiamerikanismus-Vorwurf und dem Gezerre über die Frage, wer sein Land mehr liebt, einen Schauder zu verspüren? Anfang der fünfziger Jahren müssen diese Vorwürfe sogar noch bedrohlicher gewesen sein. „Unamerikanisch" war ein Synonym für „kommunistisch", und schon der bloße Vorwurf konnte die Lebensgrundlage und sogar das Leben zerstören. Heute, im Schatten neuer amerikanischer Kriege, gibt es neue Propagandamethoden, ermöglicht von einer neuen Technologie. Und wieder hüllen sich Menschen verschiedener Herkunft in amerikanische Fahnen, erklären sich zu den wahren Patrioten und werfen ihren Mitbürgern vor, antiamerikanisch zu sein.
(Ü.: I. H.)

Anmerkungen

[1] A FOREIGN AFFAIR Catalogue notes, 12th Festival of Preservation, UCLA Film and Television Archive, 2004

chief) Herr Goebbels', could only see the film as "good orientation or bad orientation".

Certain works of art or cinema live on because they are intrinsic masterpieces. Others live on because they serve each generation as an invaluable Rorschach test. That is the case to be made for A FOREIGN AFFAIR.

Seeing A FOREIGN AFFAIR now, each of us will review it differently. Having watched the Berlin Wall's no man's land in the city center transformed into a gleaming corporate and cultural marketplace, what strikes me first about the film is its tour of the ruins. It's so cinematically graphic that you feel you are picking your way through the rubble, scraping your ankles against the the jagged concrete. No mere set décor, the ruins of Berlin eloquently demonstrate that this film has been made on location, only a few months after the defeat of the German army. In that respect, it has the gritty feel of post-war neo-realist cinema, an element that is not typical of Wilder's other movies, but which he clearly felt this story demanded. Having studied the OMGUS and Marshall Plan films of the period, my attention is next drawn to the portrayal of the American occupation forces. I do not see the troops portrayed in the film either as "ill-behaved and undisciplined", Mr. Luft, or as "comics", Mr. Schulberg. Rather, I appreciate what Mr. Brackett calls the "glimpse of truth" in his and Wilder's depiction of full-blooded American boys in hot and unlawful pursuit of the German frauleins. What I find even more germane, especially in view of the 50-year old arguments, is the portrayal of the top American commander (a stand-in for the reputed General Clay?) as someone who is both wise and good, a King Solomon in U.S. uniform.

The film serves as a Rorschach test, but so does the controversy. Can anyone read the arguments put forth by Luft and Brackett and not shiver at the accusations of anti-Americanism, and the tussle over who loves his country more? In the early 1950s these accusations would have been laden with an even deeper layer of threat. "Un-American" was a synonym for "Communist", the mere accusation of which could destroy livelihoods and even lives. Today, in the shadow of new American wars, come new propaganda techniques driven by new technology. And once again, people of all stripes drape themselves in American flags, claim they are the true patriots, and impugn their fellow Americans as anti-American.

Notes

[1] A FOREIGN AFFAIR Catalogue notes, 12th Festival of Preservation, UCLA Film and Television Archive, 2004

SCHWARZER-KIES

„You too can be like us!“ Freundschaftliche Überredung, Selbst-Amerikanisierung und die Utopie von einem neuen Europa

Friendly Persuasion, Self-Americanization and the Utopia of a New Europe

Frank Mehring

Robert Katz, stellvertretender Leiter der Produktionsplanung der International Motion Picture Division (IMPA), sah im Dokumentarfilm ein ideales Instrument für den Wiederaufbau und die Re-Education der Nachkriegszeit. „(Er ist) ein ausgezeichnetes Werkzeug zur Förderung von Verständnis und eine gute Methode für den Umgang mit den Problemen unserer Zeit. Unsere Einsicht in seine Möglichkeiten und die zukünftigen Leistungen unserer Dokumentarfilmer werden die Lösung vieler heutiger Probleme spürbar beeinflussen.“[1] Der Marshallplan und sein Filmprogramm haben sich als unglaublich erfolgreiche Strategie der Vereinigten Staaten zur Verbreitung demokratischer Strukturen und einer freien Marktwirtschaft und zum Aufbau mächtiger Verbündeter in Europa erwiesen. Auf den Punkt gebracht lautete die Botschaft des Marshallplans: „You too can be like us!“, – „Ihr könnt werden wie wir!“[2]

Die Debatten über die Propaganda und den Anschub der Demokratisierung in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg konzentrierten sich auf die These des Kulturimperialismus. Aber die Bemühungen zur (Neu-) Gestaltung der sozioökonomischen und politischen Zukunft Europas haben sich als komplexer erwiesen, als Begriffe wie einseitige Kommunikation und Schlagwörter wie die „Cola-Kolonialisierung“ vermuten lassen. Vielmehr gleicht die amerikanische Kultur einer Ressource, aus der sich Neues entwickeln lässt. Im Kontext kultureller Interaktion übernahmen die Europäer bestimmte materielle Güter und Strategien. Der Kulturkritiker Winfried Fluck hebt hervor, dass sich das Phänomen der Amerikanisierung „nicht durch die bloße Identifizierung wirtschaftlicher und politischer Interessen analysieren lässt“.[3] Aus unterschiedlichen Kontexte entstehen unterschiedliche und oft unvorhersehbare Wirkungen.

In diese Falle sind viele Kritiker der Ikonographie des Marshallplans gegangen. Zwar spielte der Film bei der Vermittlung der Botschaft „You too can be like us!“ tatsächlich eine sehr wichtige Rolle, aber die Filme waren für Regisseure wie Zuschauer auch so etwas wie ein Baukasten. Ihr Nutzen ging weit über die ursprüngliche Strategie der freundschaftlichen Überredung hinaus. Die Marshallplan-Filme haben Europa nicht amerikanisiert; sie belegen vielmehr auf vielfache Weise die Selbst-Amerikanisierung Europas.

„Look at who you are!“

Es stand keineswegs von Anfang an fest, mit welchen audiovisuellen narrativen und ästhetischen Formen die Botschaft eines „Neuen Europas“ am besten transportiert werden könnte. 1945 folgten die Dokumentarfilme einer harten Propagandalinie. Die amerikanischen Streitkräfte wollten den Fehler von 1918 nicht wiederholen und sich nicht noch einmal aus Europa zurückziehen.

The Assistant Chief of Production Planning in the International Motion Picture Division, Robert Katz, believed that documentary film was the ideal means to meet the challenges of post-war reconstruction and re-education. "(It is) a magnificent tool for the promotion of understanding and a mature approach to the problems of our time. Our own awareness of its usefulness and the future achievements of our documentarians will have a tangible influence on the solution of many problems confronting us today."[1] The Marshall Plan and its film program proved to be an incredibly successful strategy of the United States for promoting democratic structures and a free market economy and establishing powerful allies in Europe. In a nutshell, the implicit message of the Marshall Plan was contained in the simple formula: "You too can be like us!"[2]

Discourses regarding propaganda and the push towards democratization in Europe after World War II have revolved around the thesis of cultural imperialism. However, American efforts to (re)shape the socio-economic and political future of Europe have proved to be more complex than notions of one-way communication and catch-words like "Coca-Colonization" imply. Rather, American culture resembles a resource from which something new can be moulded. In a context of cultural interaction, Europeans took over certain material goods and strategies. Cultural critic Winfried Fluck emphasizes that the phenomenon of Americanization "cannot be analysed by merely identifying economic or political interests".[3] Different contexts produce different and often unpredictable effects.

This is the very trap many critics of the Marshall Plan iconography have fallen into. Film was indeed one of the most important mediators of the message "You, too, can be like us". The films, however, turned into a toolbox for both the directors and the audience. Their uses far surpass the initial strategy of friendly persuasion. Instead of Americanizing Europe, the Marshall Plan films provide ample evidence that Europe Americanized itself.

"Look at who you are!"

It was not immediately evident what audiovisual narrative and aesthetic forms could best carry the message of a "New Europe". In 1945, documentaries featured a heavy-handed form of propaganda. The American forces did not want to make the same mistake as in 1918, when

Diesmal sollten nicht ausschließlich die siegreichen Nationen auf dem Kontinent über Reparationen und Wiederaufbau entscheiden. Propagandamethoden und die Filmprogramme veränderten sich mit der Zeit; sie passten sich auch den spezifischen Bedingungen des jeweiligen Landes an.

Die amerikanische Militärverwaltung (OMGUS) erkannte die Möglichkeiten des Films. Noch wenige Jahre zuvor war die ideologische Schlacht nicht nur mit Waffen, sondern auch auf der Leinwand ausgetragen worden. Frank Capra und John Ford zogen mit ihren Filmen gegen die Bilder Leni Riefenstahls und Veit Harlans zu Felde. Sofort nach dem Sieg über Nazideutschland reisten Filmteams ein und sammelten neue Eindrücke vom früheren Feind. Namhafte Regisseure wie Billy Wilder und George Stevens drehten Dokumentarfilme mit deutlich didaktischer Absicht. So genannte *Greuelfilme* wie DIE TODESMÜHLEN (DEATH MILLS) (1945) und NAZI CONCENTRATION CAMPS (1945) zeigten die barbarische Behandlung politischer Abweichler in Deutschland. Sie waren ein wichtiges Element im Entnazifizierungs- und Re-Education-Programm der amerikanischen Regierung und dienten bei den Nürnberger Prozessen als visuelle Beweisstücke für die deutschen Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

Billy Wilders DIE TODESMÜHLEN (DEATH MILLS) rief beim deutschen Publikum kontroverse Reaktionen hervor, von Schock bis hin zur Ungläubigkeit. Die Konfrontation des Publikums mit den Schrecken der Vergangenheit und dem Elend der Gegenwart erwies sich als kontraproduktiv. Ein Beispiel dafür ist Stuart Schulbergs HUNGER (1948). Der Film zeigt die schrecklichen Lebensbedingungen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg und verfolgt dabei eine doppelte Strategie: der deutschen Bevölkerung die Verheerungen vor Augen zu führen, die sie über ihre Nachbarländer gebracht hatte, und ihr gleichzeitig einen Kontext für die eigene frustrierende Situation zu bieten. Angesichts der lautstarken Empörung des Publikums und des Jubels, der ausbrach, wenn auf der Leinwand Soldaten marschierten, wurde HUNGER aus dem Verleih genommen. Neue Strategien wurden ausprobiert. Die Leiter der Marshall Plan's European Film Unit in Paris zensierten sich selbst.

Schulberg erinnerte seine amerikanischen Leser daran, dass die Deutschen äußerst empfindlich auf eine direkte Manipulation im Stil von Propagandaminister Joseph Goebbels reagierten. Ein ausschließlich indoktrinierender Stil musste um jeden Preis vermieden werden.[4] Ralph Block von der Organization of International Information erläuterte die Strategie der Filmabteilungen des Marshallplans im Rahmen der Informationspolitik der deutschen Amerikahäuser so: „Effektive Propaganda erfordert nicht nur die Festlegung dessen, was zu tun ist, sondern mindestens genauso die Einschätzung, was nicht zu tun ist. In den meisten Gebieten, in denen nach amerikanischer Einschätzung an der Basis angesetzt werden kann, ist es sehr wichtig, schon den Anschein amerikanischen Drucks oder offener Propaganda zu vermeiden."[5] Im Operationsbericht vom 21. März 1949 wurde das Ziel der Militärverwaltung in Deutschland (Bereich Film) so formuliert: „Förderung

they withdrew from Europe. Decisions regarding reparations and reconstruction should not again be left exclusively in the hands of the victorious nations on the continent. The approach to propaganda and the use of a special film program developed over time. It also changed according to the specific challenges of the respective countries.

The Office of Military Government, United States (OMGUS) recognized the power of film. Only a few years earlier, ideological battles had raged not only in the combat zones but also on screen. The films of Frank Capra and John Ford went to war with the images of Leni Riefenstahl and Veit Harlan. Immediately after the victory over Nazi Germany, film crews moved into the country to produce new impressions of the former enemy. Prominent film makers like Billy Wilder and George Stevens created documentaries with a strong didactic purpose. So-called Greuelfilme like DEATH MILLS (1945) and NAZI CONCENTRATION CAMPS (1945) set out to capture Germany's barbaric treatment of political dissidents. These films became an important element in the American government's de-Nazification and re-education program. During the Nuremberg trials they were instrumental as visual proof of German crimes against humanity.

DEATH MILLS caused a controversial reaction among German audiences ranging from shock to a growing refusal to believe such accusations. Showing audiences the horror of the past and the misery of the present proved to be counterproductive. A case in point is Stuart Schulberg's HUNGER (1948). It portrayed the terrible living conditions in Europe after World War II following a two-part strategy to inform the German population about the havoc they brought to their neighbouring countries and to contextualize their own frustrating situation. When the audience shouted in disgust at such efforts and cheered when marching soldiers appeared on the screen, HUNGER was taken off the distribution list. Instead, new strategies were tested. The heads of the Marshall Plan's European Film Unit in Paris began to censure themselves.

As Schulberg reminded his American readers, the German people had become extremely sensitive towards oppressive manipulation in the style of propaganda minister Joseph Goebbels. Such a style of sheer indoctrination had to be avoided at all cost.[4] Explaining the politics of information of the German America House network, Ralph Block from the Organization of International Information summed up the strategy of the Marshall Plan film units: "Effective propaganda lies as much in the use of discretion as to what should not be done as to what is done. In the majority of the areas which may be viewed by the U.S. as open to the grass-roots approach, great care must be taken to avoid the appearance of

der Aufnahme des deutschen Volkes in die Gesellschaft der friedlichen Völker durch Wiederbelebung der internationalen Kulturbeziehungen".[6] Der Wechsel von einer Strategie aggressiver didaktischer Re-Education zu einem subtileren Ton freundschaftlicher Überredung beförderte einen optimistischeren Blick in die Zukunft, verlangsamte aber gleichzeitig den Prozess der Verarbeitung der Vergangenheit.[7]

„You are my Führer, now!"

Ein prominentes Opfer der amerikanischen Zensur war Billy Wilders A FOREIGN AFFAIR (1948). An dem Hollywoodfilm waren drei transnationale Künstler beteiligt, die ausgesprochen qualifiziert für eine Aussage über die interkulturelle Kontaktzone im Nachkriegsberlin waren: Wilder war in Wien aufgewachsen, hatte sein Handwerk in Berlin gelernt und in Hollywood als Regisseur reüssiert. Die Hauptdarstellerin Marlene Dietrich war gegen Ende der Weimarer Republik durch Joseph von Sternbergs DER BLAUE ENGEL (1930) zum Star geworden. Zu der ausgezeichneten Darstellerriege kommt noch der Komponist Friedrich Hollaender, der sich schon in den zwanziger Jahren für die musikalischen Innovationen aus den USA begeisterte; er komponierte zudem mehrere Stücke für A FOREIGN AFFAIR. Hollaenders Kompositionen treffen die von Verzweiflung und Hoffnung geprägte Atmosphäre im Nachkriegsberlin. Unter dem mehrdeutigen Titel „Illusions" thematisieren Hollaender am Klavier und Dietrich auf der Bühne die

U.S. pressure or open propaganda."[5] The "Operation Report" from March 21, 1949 stated the aim of the Office of Military Government for Germany (Motion Picture Branch) as "to foster the assimilation of the German people into the society of peaceful nations through the revival of international cultural relations".[6] The change of strategy from aggressive didactic re-education to a more subtle tone of friendly persuasion encouraged an optimistic outlook on the future. At the same time, it slowed down the process of dealing with the past.[7]

"You are my Führer, now!"

Billy Wilder's A FOREIGN AFFAIR (1948) became a prominent victim of American censorship. The creative force behind the Hollywood movie came from three transnational artists who were highly qualified to make a statement regarding the intercultural contact zone of post-war Berlin. Wilder himself grew up in Vienna, learned the tools of the film trade in Berlin and became a successful director in Hollywood. His female lead, Marlene Dietrich, had gained stardom towards the end of the Weimar Republic in Joseph von Sternberg's DER BLAUE ENGEL (1930, THE BLUE ANGEL). In addition to an excellent cast this movie featured Friedrich Hollaender, a gifted composer who embraced musical innovations

Oberflächlichkeit des billigen Eskapismus der Unterhaltungsindustrie und widersprechen damit in gewissem Sinne der Aufforderung eines anderen, in mehreren Sprachen gesungenen Lieds, die Vergangenheit ruhen zu lassen und sich einer besseren Zukunft zuzuwenden: „Admidst the ruins of Berlin, Things are in bloom as they have never been/In den Ruinen von Berlin, fangen die Blumen wieder an zu blühn/Dans les ruines de Berlin, Il ya des fleurs qui renaissant enfin/I na razwálina Berlina, nacnátsja nowaja wesná."

A FOREIGN AFFAIR zeigt die Begegnung von Befreiern und Befreiten. Aber anstatt die Moral und das gegenseitige Verständnis in einer neuen, demokratischen Welt zu besingen, wirft der Film kritische Fragen über das Auswechseln von Ideologien, über Neuorientierung und hohle Propaganda auf. Der folgende Dialog zwischen der ehemaligen Nazi-Mätresse Erika von Schlütow und dem abenteuerlustigen Captain John Pringle unterläuft effektiv die amerikanischen Entnazifizierungsbemühungen:

John: No mattress will help you sleep. What you Germans need is a better conscience. Erika: I have a good conscience. I have new Führer now – you. (Sie nähert sich ihm verführerisch und hebt den Arm.) Erika (fortfahrend): Heil Johnny!

Diese Szene buchstabiert durch, was Wilder in den Anfangsszenen des Films visuell angedeutet hatte, in denen amerikanische Kongressangehörige im Flugzeug über Deutschland kreisen und aus den Wolken hinabschweben, um die frohe Botschaft der Demokratie zu verkünden. Die Sequenz bezieht sich auf Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935), in dem Hitler mit dem Flugzeug zum Nürnberger Parteitag kommt. Statt auf Hitlers brutale Forderung nach Weltherrschaft wartet Deutschland jetzt auf die erhebende Botschaft von General Marshall. In den USA sorgte Wilders Darstellung der Begegnung von Deutschen und Amerikanern im Nachkriegsberlin für helle Aufregung. In einer von Schwarz/Weiß, Gut/Böse geprägten Welt verwischte seine politische Satire die Grenzen der Moral. Anders als Charles Chaplins GREAT DICTATOR (1940, DER GROSSE DIKTATOR) und Ernst Lubitschs TO BE OR NOT TO BE (1942, SEIN ODER NICHTSEIN) war Wilders Blick auf die Kampagne zur Re-Orientation erbarmungslos.

Phoebe Frost, mit viel Schwung gespielt von Jean Arthur, ist eine moralische Kreuzritterin aus dem Herzland Amerikas. Eingeführt wird sie mit einer zündenden Rede über amerikanische Moral: „12.000 of our boys are policing that pest hole down below and according to our reports they are being infected with a kind of moral malaria. It is our duty to their wives, their mothers, their sisters, to find the facts! And if these reports *are* true, to fumigate that place with all the insecticides at our disposal."[8] Ihr Vergleich des kulturell „Anderen" mit Insekten und Parasiten erinnert an die deutsche Propaganda des Zweiten Weltkriegs. Doch der Krieg ist vorbei. Sie wird als extrem konservative Frau aus dem *Bible Belt*, dem Bibelgürtel, gezeichnet und durch ihr Aussehen, ihre steife Art und ihre Moralpredigten zur Zielscheibe des Spotts. Aber die zynische Verspottung

from the United States during the 1920s. He also contributed several musical numbers for Wilder's A FOREIGN AFFAIR. Hollaender's compositions capture the spirit of desperation and hope in post-war Berlin. Under the ambiguous title "Illusions", Hollaender at the piano and Dietrich on stage address the superficiality of cheap escapism offered by the entertainment industry. This mocks to a certain degree the lyrics of another song in several languages which suggest leaving the past behind and striving for a better tomorrow: "Amidst the ruins of Berlin, Things are in bloom as they have never been./In den Ruinen von Berlin, fangen die Blumen wieder an zu blühn,/Dans les ruines de Berlin, Il ya des fleurs qui renaissant enfin,/I na razwálina Berlina, nacnátsja nowaja wesná."

A FOREIGN AFFAIR depicts encounters between the liberators and the liberated. Instead of delivering a glossy hymn to morality and mutual understanding in a new, democratic world, Wilder raises difficult questions regarding ideological substitution, re-orientation and hollow propaganda. The following dialogue between the former Nazi-mistress Erika von Schlütow and the adventurous Captain John Pringle effectively subverts the American de-Nazification efforts.

John: No mattress will help you sleep. What you Germans need is a better conscience. *Erika:* I have a good conscience. I have new Führer now – you. *(She approaches him seductively, raising her arm.) Erika (cont.):* Heil Johnny!

This scene spells out explicitly what Wilder suggested visually in the opening shots of the film where American congressmen fly over Germany and descend through the clouds to spread the good news of democracy. The sequence mirrors Leni Riefenstahl's TRIUMPH DES WILLENS (1935, TRIUMPH OF THE WILL) where Hitler was flown to the Nuremberg rallies. Instead of Hitler's ferocious battle cry for world domination, Germany now awaits the uplifting message of General Marshall. Wilder's portrayal of German and American encounters in post-war Berlin caused a great stir in the United States. In a world of black and white, of good versus evil, Wilder's political satire blurred the boundaries of morality. In contrast to Chaplin's GREAT DICTATOR (1940) and Ernst Lubitsch's TO BE OR NOT TO BE (1942), Wilder took a relentless look at the re-orientation campaign.

Phoebe Frost, played with vigorous panache by Jean Arthur, represents a moral crusader from the American heartland. In her introductory scene she gives a rousing speech regarding American morality: "12.000 of our boys are policing that pest hole down below and according to our reports they are being infected with a kind of moral malaria. It is our duty to their wives, their mothers, their sisters, to find the facts! And

eines Kongressmitglieds und des Entnazifizierungsprogramms des Verteidigungsministeriums war kaum die Art von Propaganda, die der Kongress unterstützen konnte. Stephen S. Jackson, der Vertreter der PCA, teilte Paramount Pictures am 2. Dezember 1947 seine tiefe Besorgnis mit: „Das Material ist politisch äußerst problematisch wegen der Charakterisierung der Mitglieder des Kongressausschusses und der Angehörigen der amerikanischen Besatzungsarmee" genauso wie wegen der „übertriebenen Betonung von verbotenem Sex".[9]

Der Start des Films fiel mit einer Krise in Berlin zusammen, die das Eingreifen der Amerikaner verlangte und die schließlich zur Berliner Luftbrücke führte. Es war keine Überraschung, dass Wilders Darstellung der weiblichen Kongressabgeordneten im Kongress selbst verurteilt wurde. Im Verteidigungsministerium sah man die Sache nicht anders und warf dem Film vor, ein falsches Bild von der Besatzungsarmee gezeichnet zu haben. Unter Filmkritikern und Mitarbeitern des Marshallplans löste A FOREIGN AFFAIR eine Kontroverse aus. Der Filmkritiker, Journalist und Cutter Herbert G. Luft diskreditierte ihn als „eine der empörendsten Erzählungen, die je auf die Leinwand kamen"; die Implikationen seien noch grausamer als „ein Bild von den Schornsteinen der Vernichtungslager, in denen immer noch menschliche Asche schwelt".[10] Stuart Schulberg zeigte sich enttäuscht, verärgert und abgestoßen. Angesichts der unmittelbaren Gefahr durch die sowjetische Blockade und der Notwendigkeit, starke Bündnisse zu schmieden, empfand er den Film nicht so sehr als provokativ, denn als schlicht ungeschickt, unsensibel und verantwortungslos. Schulbergs Empfehlung für die MPEA, die die amerikanischen Spielfilme für Deutschland auswählte, war deutlich: „In einer Zeit, in der unsere Außenpolitik ein nüchternes Verständnis der deutschen Probleme dringend erforderte, leistete uns Wilders Slapstick-Version der Berliner Zustände international einen schlechten Dienst."[11] Paramount Pictures zog den Film stillschweigend auch vom amerikanischen Markt zurück.[12] Das deutsche Publikum sah Wilders FOREIGN AFFAIR zum ersten Mal bei der Ausstrahlung im Fernsehen 1977.

„You too can be like us!"

Das geniale Konzept, auf dem die Dokumentarfilme des Marshallplans beruhten, ließen ein Klima entstehen, in dem Künstler in Europa die Herausforderungen der Demokratie in ihren Heimatländern ansprechen konnten, ohne dass die amerikanischen Behörden ihnen die Mittel, Methoden und Bilder vorgeschrieben hätten. Das machte die Marshallplan-Filme zu einem herausragenden Beispiel für Wiederaneignung. Das Modell „Amerika" und die gesellschaftspolitische Realität, in einem besetzten Land zu leben, führte zu einer Neuformulierung multikultureller Konzepte. Im Kontext der Re-Education wurden wiederholt Fragen nach dem Einfluss des Marshallplans und nach dem möglichen Beitrag von Filmen zur Demokratisierung Europas gestellt. Aber wenn man das Phänomen des erfolgreichen Exports amerikanischer Werte und Überzeugungen verstehen will, ist die Frage produktiver, wie sich die Länder des Marshallplans die amerikanischen Ideen angeeignet und aus ihnen etwas spezifisch Italienisches, Deutsches oder Österreichisches gemacht haben.

if these reports are true, to fumigate that place with all the insecticides at our disposal."[8] When Phoebe compares the cultural "other" to insects or parasites, her arguments resemble German World War II propaganda. The war, however, is over. She is typecast as an extremely conservative woman from the Bible Belt whose looks, frigid mannerisms, and preacher-like sermons will be the butt of the movie. Poking cynical fun at a member of Congress and the Defense Department's de-Nazification program was hardly the kind of propaganda Congress was likely to support. Stephen S. Jackson, the PCA representative, expressed his deep concern to Paramount Pictures on December 2, 1947. "We believe this material presents a very serious problem of industry policy with regard to the characterization of the members of the Congressional Committee and of the members of the American Army of Occupation ... (as well as the) over-emphasis on illicit sex".[9]

The release of the film coincided with a crisis in Berlin that called for American intervention, which ultimately became the Berlin airlift. Not surprisingly, Wilder's depiction of the congress woman was denounced on the floor of the House of Representatives. The Department of Defense gave it a similar bashing, issuing a statement which accused A FOREIGN AFFAIR of providing a false picture of the occupation army. The film caused a controversy among film critics and Marshall Planners. Film editor Herbert G. Luft discredited the picture as "one of the most revolting episodes ever projected onto the screen", whose implications were more cruel than "a picture showing the furnaces of an extermination center with human ashes still smouldering."[10] Stuart Schulberg reacted with disappointment, resentment and disgust. In the face of the imminent danger of the Soviet Blockade and the challenge of creating strong allies, A FOREIGN AFFAIR did not appear provocative to him but simply crude, insensible and irresponsible. Schulberg's recommendation to the Motion Picture Export Association, which selected American features for Germany, was clear. "At a time when sober American understanding of German problems seemed essential to our foreign policy, Wilder's slap-stick version of Berlin affairs struck us as an international disservice."[11] The production company Paramount Pictures quietly withdrew the film from the American market as well.[12] German audiences did not encounter Wilder's FOREIGN AFFAIR until the television broadcast in 1977.

"You too can be like us!"

The ingenious idea behind the Marshall Plan documentaries promoted a climate that encouraged artists in Europe to address the challenges of democracy in their home countries, instead of having the means, methods and images dictated by the American authorities. Thus, the Marshall Plan films serve as a prime example of re-ap-

Aus der multiethnischen amerikanischen Gesellschaft war eine spezifische Form der Populärkultur entstanden, die das Publikum in und außerhalb der Vereinigten Staaten ansprach. Zu Beginn der zwanziger Jahre tauchte in der noch jungen Weimarer Republik ein kulturelles Phänomen auf, dass man als Deutschlands ersten „amerikanischen Frühling" bezeichnen könnte. Ähnliche Auswirkungen hatte die amerikanische Kultur auch auf die Kunstszene in Frankreich, Italien und Österreich. Das Schlagwort des *„Amerikanismus"* stand für die utopische Vorstellung von Amerika, die sich in Deutschland verbreitete. Diese neue Spielart der transatlantischen Perspektive spiegelte die Hoffnungen und Träume einer Generation, die die traumatischen Folgen des Ersten Weltkriegs verarbeiten musste. Die Neue Welt repräsentierte eine junge, unschuldige Kultur, ohne die Last der Tradition, ein grenzenloses Land, wo sich die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen durch neue technologische Erfindungen verbesserten. Unterhaltung, Luxus und Mobilität boten ein besseres Leben – den so genannten „American way of life".[13] Jazz, afro-amerikanische Musik und Tanz wurden zur hyperbolischen Chiffre des amerikanischen „Anderen" und brachten einen Prozess der Afro-Amerikanisierung der Populärkultur in Gang.[14] Vor diesem historischen Hintergrund wird deutlich, dass sich der Marshallplan auf viele junge, kreative Talente in den europäischen Ländern stützen konnte, die seine Botschaft weitertrugen.

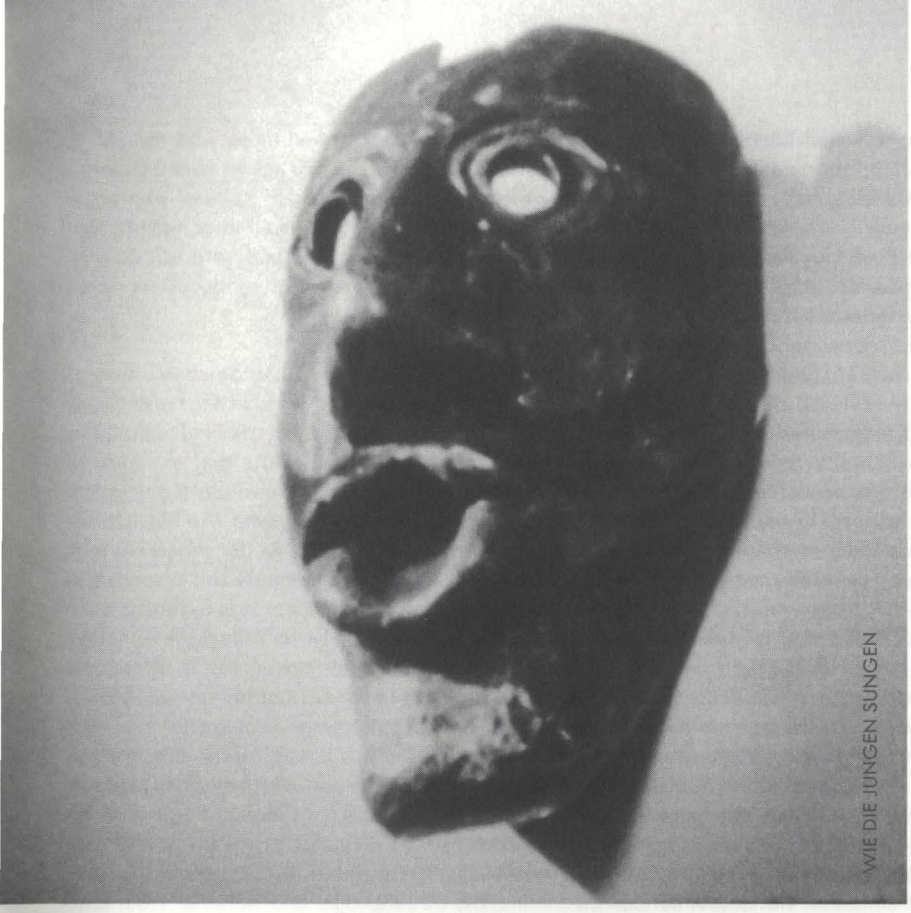
Eins der anregendsten Beispiele für eine solche kreative Interpretation und Vermittlung ist Georg Tresslers Dokudrama WIE DIE JUNGEN SUNGEN (1954), das vom USIS finanziert wurde. Junge Regisseure, die bereits vielversprechende Filme gedreht hatten, wurden gebeten, Geschichten zu erarbeiten, die ihr Publikum, in diesem Fall die Österreicher, interessierten. „Wir versuchten herauszufinden, wie neue Techniken eingeführt wurden. Zum Beispiel in der Landwirtschaft, in der Papierindustrie in Linz oder in der Landwirtschaft in der Steiermark. Welche Maßnahmen wurden ergriffen, um das Produktionsniveau zu steigern? Es gab Leute, Gruppen und Unternehmen, die neue Methoden erprobten. Es gab nette amerikanische Offiziere und Leute, die sagten: ‚George, mach du das, kümmere dich drum – bring mir die Informationen, dann reden wir darüber.' So lief das. Deshalb musste ich mir klar machen, was in Österreich ablief."[15]

Auf der Suche nach neuen Themen stieß Tressler auf die internationale Schule in Wien. Über die Interaktion von Kindern verschiedener Nationalitäten in einem Dokudrama, so glaubte er, ließe sich die Vorstellung eines vereinten Europas am besten vermitteln. Sein Film WIE DIE JUNGEN SUNGEN ist eine Hymne auf multiethnische und multinationale Diversität. Zwar lernen die Schüler eine gemeinsame Sprache, um sich gegenseitig verstehen zu können, aber natürlich spielt ihr englischer, schwedischer oder deutscher Hintergrund eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer neuen europäischen Identität. Tressler musste sich seine Geschichte nicht von der Marshallplan-Zentrale in Paris vorschreiben lassen, sondern konnte sie aus seinen eigenen Vorstellungen von einer demokratischen Gesellschaft und der Chance, die Heterogenität in einem

propriation. The model of "America" and the socio-political reality of being an occupied country resulted in a reformulation of multicultural conceptions. The following questions have been brought up repeatedly in the context of re-education. What was the impact of the Marshall Plan? How could films help to democratize Europe? In order to understand the phenomenon of the successful export of American values and beliefs, it is more productive to ask how the Marshall Plan countries appropriated American ideas, turning them into something that is uniquely, say, Italian, German or Austrian.

The multi-ethnic background of American society created a specific form of popular culture which appealed not only to audiences inside, but also outside the United States. In the early 1920s, the still young Weimar Republic experienced a cultural phenomenon that could be described as Germany's first "American season". American culture had a similar impact on the art scene in France, Italy or Austria. Under the popular catchword "Amerikanismus" Germans turned to a utopian notion of America. The new twist on transatlantic vistas served as a looking glass for the hopes and dreams of a generation that had to deal with the traumatic aftermath of WWI. The New World represented a young and innocent culture without the burden of tradition, a boundless country where new technological inventions created better social and economic environments. Entertainment, luxury, and mobility offered a better way of life – the so-called "American way of life."[13] Jazz, Afro-American musicians, and dancers became a hyperbolic cipher of American "otherness", initiating a process that can be described as Afro-Americanization of popular culture.[14] Considering this historical background, the Marshall Plan could rely on many young creative talents of European countries to get its message across.

One of the most inspiring examples of such a form of creative interpretation and transfer can be found in Georg Tressler's docudrama WIE DIE JUNGEN SUNGEN (1954), which was financed by the United States Information Service. Young directors who had shown signs of promise in their previous films were asked to work out story lines that might be of interest for their audience, in Tressler's case the Austrian people. "We tried to find out how new techniques were being implemented. For instance, the agricultural section or the paper industry in Linz, or the green land in Steiermark. What was done to raise production levels? There were quite a few people, groups and companies exploring new methods. There were nice American officers and people who would say, 'George, you do that, you take care of that – bring me some information and let's talk about it.' That's the way it worked. So I had to make myself clear about what was going on in Austria."[15]



neuen europäischen Ideenmarkt zu überwinden, entwickeln. Wie Berlin war auch Wien in vier Zonen geteilt. Die internationale Schule ist ein Spiegel dieser aufeinanderprallenden Kulturen. Anders als Robert Stemmle in TOXI (1952) zeigt Tressler multikulturelle Interaktion nicht als Gefahr oder Problem für die Gesellschaft; er geht einen Schritt weiter und setzt die Perspektive der Kinder als ästhetisches und didaktisches Werkzeug ein. Die Kinder, die lernen, mit ihrem unterschiedlichen nationalen Hintergrund zurecht zu kommen, werden zu einem Vorbild für ihre Eltern; sie zeigen ihnen, wie eine multikulturelle, multinationale Gesellschaft funktionieren kann. Stilistisch arbeitet er hier, anders als in den Dokumentarfilmen HANSL UND DIE 200000 KÜCKEN (1952) oder TRAUDLS NEUER GEMÜSEGARTEN (1952), nicht mehr mit der Voice-over-Technik, sondern verlässt sich auf die Suggestionskraft der Komposition und der Dialoge.

Wie Wilder beginnt auch Tressler seinen Film mit Luftaufnahmen, in diesem Fall von Wien. Der Film porträtiert das Lycée Français de Vienne, dessen Schüler aus aller Welt kommen: Peter aus Ungarn, Sidney aus den USA, Michèle aus Frankreich und Karin aus Schweden. In der neuen Umgebung müssen sie miteinander zurechtkommen und die Sprachgrenzen überwinden. Die Kamera folgt Gerti, einem kleinen blonden Mädchen aus Wien, das gerade mit seiner Mutter angekommen ist. In einer Panoramaaufnahme der großen Schulhalle wirkt sie isoliert. Eine Glaswand trennt sie von der vertrauten Landschaft ihrer Heimatstadt. Dieses Gefühl der Isolierung und Einsamkeit bringt sie zum Weinen. Schließlich kommt ein Lehrer und stellt sie den anderen Schülern vor. Am neugierigsten auf die schüchterne Neue ist ein

When Tressler searched for new topics, the international school located in the heart of Vienna caught his attention. He sensed that a docudrama could best convey the idea of a united Europe by portraying the interactions of children of different nationalities. His film WIE DIE JUNGEN SUNGEN celebrates multi-ethnic and multinational diversity. Although the pupils' focus is on learning a common language to foster mutual understanding, their English, Swedish or German backgrounds naturally play an important part in shaping a new European identity. Tressler's story did not need to be dictated by the Marshall Plan headquarters in Paris. He could draw on his own ideas of a democratic society and the chances of overcoming heterogeneity in a new European market of ideas. Like Berlin, Vienna was separated into four zones. This clash of cultures finds a counterpart in the Lycée. Unlike Robert Stemmle's TOXI (1952, TOXI), Tressler does not address multicultural interactions as a threat or problem for society; he goes one step further. The perspective of children is turned into an aesthetic and a didactic tool. By learning how to cope with each others' different national backgrounds children become role models for their parents, showing them how to make a multicultural and multinational society work. Stylistically, Tressler's film departs from the use of voice-overs, a technique he employed in his documentaries HANSL UND DIE 200000 KÜCKEN (1952) or TRAUDLS NEUER GEMÜSEGARTEN (1952). Instead, Tressler relies on the suggestiveness of his composition and dialogue.

Like Wilder, Tressler begins his film with aerial shots. Here, however, the audience is introduced to Vienna, not Berlin. The documentary portrays the Lycée Français de Vienne where students come from all over the world: Peter is from Hungary, Sidney from the United States, Michèle is French and Karin Swedish. In their new environment, they must interact and overcome language barriers. The camera follows Gerti, a little blonde girl from Vienna, who has just arrived with her mother. She appears isolated in a panoramic shot within the main hall of the school. A wall of glass separates her from the familiar cityscapes of her home town. This feeling of isolation makes her cry. After some awkward moments of loneliness, a teacher arrives to introduce her to the other students. Among those who seem to be most curious about the shy newcomer is a black boy from Africa called Boula. Other students play tricks on Gerti. Language problems make it particularly hard for her to bond. Less subtle propaganda enters the film in the guise of a map. It is supposed to illustrate which countries on both sides of the Atlantic have established cultural contacts with the international school. In Stuart Schulberg's ME AND MR. MARSHALL (1949), the European continent is divided into black and white, showing those countries who agreed to accept aid from the European Re-

schwarzer Junge aus Afrika mit Namen Boula. Andere Schüler ärgern Gerti. Vor allem das Sprachproblem erschwert ihr die Eingliederung.

Eine weniger subtile Form der Propaganda kommt in Gestalt einer Landkarte ins Bild. Sie zeigt die Länder auf beiden Seiten des Atlantiks, die kulturelle Kontakte zur internationalen Schule aufgebaut haben. Während die Karte in Stuart Schulbergs ME AND MR. MARSHALL (1949, ICH UND MR. MARSHALL) den Kontinent Europa in Schwarz und Weiß teilt, je nachdem, welche Länder die Hilfe des europäischen Wiederaufbauprogramms angenommen und welche sie verweigert haben, hebt Tressler weniger die wirtschaftlichen Vorteile als vielmehr die Chancen zum kulturellen Kontakt hervor: Der Schulinspektor bedauert bei einem seiner Besuche, dass die Kinder aus der Sowjetunion an solch progressiven pädagogischen Programmen nicht teilnehmen können.

Bei einem Ausflug ins Wiener Museum für Völkerkunde stoßen die Kinder auf Holzmasken, die die bösen Geister des Winters vertreiben sollen. Boula macht den Ausdruck dieser komischen Gesichter übertrieben nach. Gerti ist gern mit dem schwarzen Jungen zusammen, der genau wie sie noch nicht ganz integriert ist. Als sich ihre Freundschaft mit Boula vertieft, wird sie selbstsicherer und versteht sich viel besser mit den anderen Kindern. Auf dem Riesenrad in Wien erklärt sie ihren Klassenkameraden die Stadt und wird von ihren neuen Freunden eingeladen, all die Länder zu besuchen, aus denen diese kommen. Voll Stolz erzählt sie dem Busfahrer, sie werde eine Weltreise machen. Der ist mittlerweile zur Zielscheibe des Spotts der Schüler geworden, die auf seinem Sitz das Buch „Französisch

construction Program and those who refused it. Tressler, however, stresses not so much economic benefits as opportunities of cultural exchange. The inspector regrets during one of his visits that children from the Soviet Union are not able to engage in such a progressive educational program.

During a field trip to the Ethnological Museum of Vienna, they encounter wooden masks which are meant to drive away the evil spirits of winter. The masks inspire Boula to imitate and exaggerate the looks of these funny faces. Gerti enjoys the presence of the black boy, who, like her, has not yet been fully integrated. As her friendship with Boula grows, she becomes more self-assured and social interaction with other kids is getting much easier. On the Vienna Ferris Wheel she turns into a tourist guide for her classmates. In return, she is invited to visit all the countries her new friends come from. "I am going on a world trip", she proudly tells the bus driver. Meanwhile, the bus driver becomes the butt of jokes when students find a book "French for German Beginners" on his seat. Gerti's progress in fitting into the new community has inspired him to rethink his own concepts of language and national traditions. Later, he will bring his own son to the school to encourage him to take part in the educational experiment of the Lycée. On the way home, the bus driver observes Gerti and her uninhibited interaction with Boula. She has found someone who wants to sit next to her and enjoys her company.

für Anfänger" gefunden haben. Gertis Fortschritte in der neuen Gemeinschaft sind für ihn der Anstoß, seine Vorstellungen von Sprache und nationaler Identität zu überdenken. Später wird er seinen Sohn zur Schule bringen, damit auch dieser an dem pädagogischen Experiment des Lycée teilnehmen kann. Auf dem Rückweg beobachtet er Gerti und ihre unbekümmerte Interaktion mit Boula. Sie hat jemanden gefunden, der neben ihr sitzen will, und freut sich über seine Gesellschaft.

Tresslers Botschaft ist eine der Selbstermächtigung. Anzeichen einer amerikanischen Dominanz und kulturellen Anmaßung sind nicht zu erkennen. Dennoch liegt dem Film der Gedanke des „You too can be like us!" zugrunde. Denn während Amerika zunächst die europäischen Träume von einer fantastischen *terra incognita*, von einem verlorenen Paradies, das es wiederzugewinnen gilt, erfüllte, zeigt Tresslers WIE DIE JUNGEN SUNGEN, dass Europa jetzt in der Lage ist, in Hinblick auf die Rassentrennung die Mängel der Demokratie zu beheben, mit denen die USA weiterhin zu kämpfen hat. Konfrontiert mit Tresslers überzeugendem Argument für multirassisches Verständnis und eine vorurteilslose soziale Interaktion sah sich der damalige Leiter der ECA, Alfred Hemsing, zum Eingreifen gezwungen. Gemäß den Richtlinien für Filmproduktionen durfte der Inhalt von Dokumentarfilmen weder „die Sicherheit und das Ansehen der Besatzungsmächte gefährden noch existierende moralische Normen verletzen oder rassischen oder religiösen Hass erregen".[16] Diese Vorschrift machte WIE DIE JUNGEN SUNGEN zu einem Fall für die Zensur. Tressler erinnert sich noch, dass Alfred Hemsing in der ersten Filmfassung die Einstellung, die Gerti und Boula beim fröhlichen Spiel im Bus zeigt, allzu provozierend fand und trotz Tresslers Bemühungen, die demokratische Botschaft dieser Szene hervorzuheben, auf der Kürzung bestand.

Zusammenfassung

Tresslers Film über das internationale Lycée Français erlaubt einen Blick auf eine neue europäische Generation, die ein wechselseitiges Verständnis und eine interkulturelle Freundschaft praktizierte. Der Film kehrt die Botschaft das Marshallplans auf subtile Weise um und impliziert, dass die Vereinigten Staaten auch von Europa lernen könnten. Tressler zeigt seine Interpretation einer multikulturellen und multirassischen Gesellschaft im Rückspiegel des Schulbusses. Dieses Bild bleibt trotz der Zensur durch die Marshallplan-Behörden ein Zeugnis erfolgreicher Wiederaneignung und Selbst-Amerikanisierung: „You too can be like us!" Ein Jahr, nachdem Tressler die Freundschaft zwischen dem blonden österreichischen Mädchen mit dem schwarzen Jungen im Bus filmte, weigerte sich Rosa Parks, ihren Platz für einen Weißen freizumachen, und beeinflusste damit die Geschichte der Rassentrennung in den USA. (Ü.: I. H.)

Anmerkungen

1 Robert und Nancy Katz: Documentary in Transition, Part II: The International Scene and the American Documentary. In: Hollywood Quarterly, Vol. 4, No. 1 (Autumn 1949), S. 51–64, hier: S. 64.

2 David Ellwood in seiner Rede vom 16. Oktober 2004

Tressler's message is one of self-empowerment. There are no signs of American domination and cultural usurpation visible. And yet, the idea that "you, too, can be like us" is the underlying message. While America set out to be the fulfilment of European dreams of a fantastic *terra incognita*, of a paradise lost to be regained, Tressler's WIE DIE JUNGEN SUNGEN suggests, among other things, that in regard to racial segregation Europe can overcome the democratic gaps the United States continues to be challenged with. While Tressler argues convincingly in favor of multiracial understanding and unprejudiced social interaction, Alfred Hemsing, then head of the ECA unit in Paris, felt compelled to intervene. One of the guidelines of film productions maintained that contents of documentaries should not "endanger the security or prestige of the Occupying Forces or give offense to existing moral standards or arouse racial or religious hatreds."[16] With this reasoning, WIE DIE JUNGEN SUNGEN qualified for censorship. Tressler remembers an incident when Alfred Hemsing saw the first cut. He considered the shot of Gerti and Boula playing joyfully on the bus was too provocative. Despite Tressler's efforts to argue in favour of the democratic message behind the scene, Hemsing insisted that the scene be shortened.

Conclusion

Tressler's film about the international Lycée Français provides a glimpse of a new generation of Europeans who practiced mutual understanding and intercultural friendship. The film subtly turns the message of the Marshall Plan around, implying that the United States may also learn something from Europeans. Tressler shows his interpretation of a multicultural and multiracial society in the rear view mirror of a school bus. Despite the Marshall Planners' censorship, this image stands as a testimony of successful re-appropriation and self-Americanization: "You too can be like us!" One year after Tressler showed the friendship of the blonde Austrian girl with the black boy on the bus, Rosa Parks refused to give up her seat for a white person, thereby changing the history of segregation in the United States.

Notes

1 Robert Katz and Nancy Katz, "Documentary in Transition, Part II: The International Scene and the American Documentary." *Hollywood Quarterly*. Vol. 4, No. 1. (Autumn, 1949): 51–64. 64.

2 David Ellwood in his talk on Oct. 16, 2004 at the Symposium on the Marshall Plan in New York. See also David Ellwood, "Introduction: Historical Methods and Approaches." *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. David Ellwood and Rob Kroes (eds.). Amsterdam: VU University Press, 1994. (2–18). 8.

3 Winfried Fluck, "California Blue. Americanization as Self-Americanization". *Americanization*

beim Marshallplan-Symposium in New York. Vgl. auch David Ellwood: „Introduction: Historical Methods and Approaches." In: Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony. Hg. v. David Ellwood und Rob Kroes. Amsterdam: VU University Press, 1994, S. 2–18, hier: S. 8.

3 Winfried Fluck: California Blue. Americanization as Self-Americanization. In: Americanization and Anti-Americanization. The German Encounter with American Culture After 1945. Hg. v. Alexander Stephan. New York/Oxford: Berghahn Books, 2005, S. 221–237, hier: S. 222.

4 Vgl. Stuart Schulberg: Making Marshall Plan Movies. In: Film News. Special Civil Defense Section (1951), S. 10 und 19, hier: S. 19.

5 NARG 59 Ass. Secr. Barrett, LOT, Box 4: Ralph Block to Barrett, Dec. 1, 1950. Zitiert und aus dem Englischen übersetzt nach Maritta Hein-Kremer: Die Amerikanische Kulturoffensive: Gründung und Entwicklung der amerikanischen Information Centers in Westdeutschland und West-Berlin 1945–1955. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1996, S. 380. Die Abteilung hatte damals acht kurze Dokumentarfilme und einen Film in Spielfilmlänge über die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse produziert. Der Film hatte einen „erstaunlichen Publikumserfolg" in der amerikanischen Zone; die Reaktionen in den Erstaufführungskinos waren ausgezeichnet, aber beim Publikum in kleineren Städten kam er nicht so gut an. Außerdem wurden 25 Wochenschauen über Berlin produziert. Aus dem Bericht geht hervor, dass die Dokumentarfilme erstaunlich profitabel waren, obwohl sie in anderen Ländern im Allgemeinen subventioniert werden mussten und kaum je auch nur einen Bruchteil der Kosten einspielten. Das deutsche Interesse an Marshallplan-Filmen und an Dokumentarfilmen über das Leben in Amerika war, um mit Block zu sprechen, „beispiellos". Die Teams hatten ihren Sitz im Studio Tempelhof in Berlin and bei der Bavaria Filmkunst in München. Sie bestanden aus je drei Amerikanern: einem Produzenten, einem Cutter und einem Autor.

6 Ebd.

7 Zur deutschen Rezeptionsgeschichte des Holocaust im Film siehe David Bathrick: Cinematic Americanization of the Holocaust in Germany: Whose Memory is It? In: Americanization and Anti-Americanization (wie Anm. 3), hier: S. 136.

8 ‚12000 von unseren Jungs patrouillieren diesen Seuchenherd da unten und werden nach unseren Informationen mit einer Art moralischer Malaria infiziert. Es ist unsere Pflicht gegenüber ihren Frauen, Müttern und Schwestern, die Fakten herauszufinden! Und wenn diese Berichte *wahr* sind, den Ort mit allen Insektenvernichtungsmitteln auszuräuchern, die uns zur Verfügung stehen.'

9 Vgl. die Akte A FOREIGN AFFAIR, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California. Zit. nach: Andrea Lande: A Not so Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy. Durham/London: Durham University Press, 2001. Hier: S. 331, Fußnote 69.

10 Herbert G. Luft: A Matter of Decadence. In: The Quarterly of Film Radio and Television, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1952), S. 58–66.

and Anti-Americanization. The German Encounter with American Culture after 1945. Alexander Stephan (ed.). New York and Oxford: Berghahn Books, 2005. (221–237). 222.

4 See Stuart Schulberg, "Making Marshall Plan Movies." *Film News. Special Civil Defense Section.* (1951): 10 and 19. 19.

5 NARG 59 Ass. Secr. Barrett, LOT, Box 4: Ralph Block to Barrett, Dec. 1, 1950. Quoted in Maritta Hein-Kremer, *Die Amerikanische Kulturoffensive: Gründung und Entwicklung der amerikanischen Information Centers in Westdeutschland und West-Berlin 1945–1955.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996. 380. By this time, the unit had produced eight short documentaries and one feature length film on the Nuremberg War Crimes Trials. While the film proved to be an "amazing box office success" in the American zone and had excellent reactions in first run theaters, it was not as popular with audiences in smaller towns. In addition, 25 newsreels were produced which focused on the Berlin situation. The report states that the documentaries proved to be surprisingly profitable whereas in other countries documentaries are generally operated as subsidized projects which hardly ever return even a fraction of their original costs. The German interest in Marshall Plan films and documentaries about the American way of life was, in the words of Block, "unprecedented". The units were located in Tempelhof Studios in Berlin and the Bavaria Filmkunst Studios in Munich. They consisted of three Americans, one serving as a producer, one as a cutter, and one as writer.

6 Ibid.

7 As far as the German reception of the Holocaust and the use of film are concerned, see David Bathrick, "Cinematic Americanization of the Holocaust in Germany: Whose Memory Is It?" *Americanization and Anti-Americanization. The German Encounter with American Culture after 1945.* Alexander Stephan (ed.). op. cit. (131–147): 136.

8 See A Foreign Affair file, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California. Quoted in Andrea Lande, *A Not so Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy.* Durham and London: Durham University Press, 2001. Footnote 69, 331.

9 Herbert G. Luft, "A Matter of Decadence". *The Quarterly of Film Radio and Television.* Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1952): 58–66.

10 Stuart Schulberg, "A Communication: A Letter about Billy Wilder." The Quarterly of Film Radio and Television. Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1952): 434–436. 435.

11 See Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood.* New York: Limelight Editions, 1977, renewed copyright 1987. 155

12 cf. Rudolf Kaiser, "Amerikanismus". *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933.* Anton Kaes (ed.).

[11] Radio and Television, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1952), S. 434ff., hier: S. 435.

[12] Vgl. Maurice Zolotow: Billy Wilder in Hollywood. New York: Limelight Editions, 1977, Neuauflage 1987, S. 155.

[13] Vgl. Rudolf Kayser: Amerikanismus. In: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Hg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 265–269.

[14] Vgl. Kaspar Maase: Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Hamburg: Junius Verlag, 1992, S. 23.

[15] Interview mit Georg Tressler durch Linda und Eric Christenson sowie Frank Mehring in Berlin, 12. Februar 2004. Solche Freiheiten des Marshallplan-Filmprogramms wurden vor dem amerikanischen Publikum verschleiert. In seinem Artikel „Of All People" von 1949, impliziert Schulberg die totale Kontrolle der Filmeinheiten. Die Richtung in Deutschland war eine doppelte: ideologische und ästhetische Manipulation. „Das amerikanische Dokumentarfilmprogramm ist natürlich an erster Stelle für die politische, soziale und wirtschaftliche Neuorientierung der Deutschen entwickelt worden. Aber ein sekundäres Ziel war die Neuausrichtung der deutschen Kurzfilmproduzenten. Hier wie in so vielen anderen Bereichen stießen wir auf den traditionellen deutschen Mangel an politischer und gesellschaftlicher Initiative. Zu viele unserer zugelassenen Produzenten sind immer noch der ‚*Schönheit über alles*' verpflichtet, einer Neigung, aus der ‚*Kulturfilme*' entstehen, keine Dokumentarfilme." Stuart Schulberg: „Of All People." In: Hollywood Quarterly, Vol. 4, No. 2 (Winter, 1949), S. 206ff., hier: S. 208.

[16] Document 23, Office of Military Government for Germany (U.S.), Motion Picture Branch, ‚Operation Report', March 21, 1949. Box 242, Record Group 260, Records of the United States Occupation Headquarters, World War II, GAD-Suitland. Lawrence H. Suid (Hg.): Film and Propaganda in America. A Documentary History. 4 Bd. New York/Westport/London: Greenwood Press, 1991. Bd. 4, S. 58.

Mein besonderer Dank gilt Linda R. Christenson, die mich bei der Forschungsarbeit so begeistert unterstützt hat.

Stuttgart: Metzler, 1983. (265–269).

[13] Cf. Kaspar Maase, *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg: Junius Verlag, 1992. 23.

[14] Interview with Georg Tressler conducted by Linda and Eric Christenson and Frank Mehring in Berlin on February 12, 2004. Such liberties had to be disguised when the American audience was informed about the Marshall Film Program. In his Article "Of All People" from 1949, Schulberg implies total control over the film units. The trajectory in Germany was twofold: ideological and aesthetic manipulation. "The U.S. documentary program is designed primarily, of course, for the political, social, and economic reorientation of the German people. A secondary aim, however, has been the reorientation of German short-film producers. Here, as in so many other fields, we have bumped into the traditional German lack of political and social initiative. Too many of our licensed producers are still dedicating themselves to 'Schönheit über alles', a propensity which brings forth 'Kulturfilme'rather than documentaries." Stuart Schulberg, "Of All People". *Hollywood Quarterly*. Vol. 4, No. 2 (Winter, 1949): 206–208. 208.

[15] Document 23, Office of Military Government for Germany (U.S.), Motion Picture Branch, "Operation Report", March 21, 1949. Box 242, Record Group 260, Records of the United States Occupation Headquarters, World War II, GAD-Suitland. Lawrence H. Suid (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History*. 4 vols. New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991. Vol. 4. 58.

A very special thanks to Linda R. Christenson and her enthusiastic support during the research process.

Vom Reklame-Ami zum dokumentarischen Zeitbild

From American Poster Boy to Authentic Zeitbild

Jeanpaul Goergen

Hat August Schulze, der deutsche Michel, seine Lektion wirklich gelernt? Stets versprachen ihm die jeweils Mächtigen HERRLICHE ZEITEN: Unter diesem Titel schrieb Günter Neumann 1950 einen halbdokumentarischen Film über die deutsche Geschichte seit der Jahrhundertwende. August Schulze (Willy Fritsch), naiv, aber auch unbelehrbar, glaubt immer wieder den Verheißungen der wechselnden Machthaber. Zum Schluss sitzt er auf einem Schutthaufen vor der Ruine des Reichstags. Kinder bauen spielend eine neue Welt und fügen die Fahnen der Siegermächte zu einer Weltflagge zusammen. Im letzten Augenblick wird sogar noch die sowjetische Fahne angebracht, allerdings weht diese schon in eine andere Richtung. Brechen nun wirklich „herrliche Zeiten" an? August Schulze scheint gewillt, den alliierten Versprechen zu glauben.

1951 inszenierte Paul Martin DIE FRAUEN DES HERRN S. als amouröses Lustspiel und milde Zeitsatire. Zum dritten Mal innerhalb von 15 Jahren hat Athen einen Krieg gegen die verbündeten Mazedonier, Korinther, Kreter und Perser verloren. Die vier Siegermächte halten Athen besetzt, und Staatschef Perikles spricht offen von Diktatur und Wiederaufrüstung, um endlich auch einmal einen Krieg zu gewinnen. Der weise Sokrates hat eine Idee: Die Einführung der Doppelehe soll in 20 Jahren zu mehr Kindern und damit auch zu mehr Soldaten führen. Obschon der Vertreter Persiens im alliierten Rat sein Veto einlegt, wird das Gesetz zugelassen – und nach zahlreichen Verwicklungen und Protesten der Frauen gegen das erneute Veto Persiens wieder abgeschafft. Aber Athen hat dennoch gewonnen, denn nun verbünden sich Mazedonier, Korinther und Kreter mit den Athenern gegen die Perser. Der mazedonische General legt ungeniert die Füße auf den Tisch, während seine Soldaten lässig herumstehen und Kaugummi kauen. In dieser Posse sind die Amerikaner zur Kenntlichkeit überzeichnet, ohne dass damit aber eine politische Absicht verbunden wäre.

Enttäuschte Träume

Bereits 1932 hatte Paul Martin in EIN BLONDER TRAUM die an Amerika geknüpften Klischees kommentiert. In dem während der Weltwirtschaftskrise spielenden Volksstück sehnt sich eine arbeitslose Artistin (Lilian Harvey) nach einer Karriere als Filmschauspielerin in Amerika. Im Traum gelangt sie tatsächlich nach Hollywood, wo sie triumphal empfangen wird. Bei ihrem ersten Auftritt im Filmstudio versagt sie aber kläglich. Sie wacht auf und stellt sich der Wirklichkeit. Amerika wird in dieser Filmoperette mit seinem wohl wirkungsmächtigsten Klischee vorgestellt – dem Traum vom sozialen Aufstieg und der großen Karriere. Paul Martin verwies diese Hoffnungen in das Reich der Märchen. Aber er gönnte seiner Hauptdarstellerin dennoch ein kleines Stück vom Glück. Denn zum guten Schluss kommt sie doch noch nach Amerika: als Braut eines Fensterputzers, der – als Pointe aller Verwicklungen – eine Stelle

Has August Schulze, that epitome of the apolitical German, finally learned his lesson? Kaisers, presidents and chancellors have always promised him wonderful times, HERRLICHE ZEITEN – the title chosen by screenwriter Günter Neumann for his 1950 semi-documentary on German history since 1900. August Schulze (Willy Fritsch), naive and incorrigible, has always fallen for the promises of Germany's successive rulers. As the film closes, we find him sitting on a pile of rubble in front of the ruined shell of the Reichstag. Children at play are building a new world by combining the flags of the victorious powers into a world flag. At the last moment they add the Soviet flag – but already it is fluttering in another direction. Is this really the dawn of "herrliche Zeiten"? August Schulze seems willing to believe the promises of the Allies.

In 1951, Paul Martin directed DIE FRAUEN DES HERRN S., a romantic comedy and mild satire. For the third time in fifteen years, Athens has lost a war against an alliance of Macedonians, Corinthians, Cretans and Persians. The four victorious powers have occupied Athens, and Pericles, the Athenian head of state, is openly considering dictatorship and rearmament as the only means of finally winning a war of his own. The wise Socrates has an idea: legalizing bigamy would, within twenty years, produce more children and therefore more soldiers. Although the Persian representative on the Allied Council vetoes the proposition, the law is passed – and after several complications and women's protests it is revoked, once again against the Persian veto. But now Athens finds itself on the winning side after all, because the Macedonians, Corinthians and Cretans have joined forces with the Athenians against the Persians. The Macedonian general sits brashly with his feet on the table while his soldiers stand around nonchalantly chewing gum. This farce is a caricature of American characteristics, but one without political intent.

Disenchanted dreams

As far back as 1932, Paul Martin had examined the clichés associated with America in EIN BLONDER TRAUM (A BLONDE'S DREAM). This folksy film set during the Great Depression tells the story of an unemployed variety artist (Lilian Harvey) yearning for an acting career in America. In a dream she makes it to Hollywood and is given a triumphal reception. However, her first studio film appearance ends in total failure, and at this point she wakes up and faces reality. This film operetta presents America through its most powerful cliché – the dream of career and social ascent. Paul Martin places these hopes squarely in the realm

als Privatsekretär bei einem amerikanischen Filmproduzenten ergattert. Das Spiel mit dem Klischee ließ das Publikum weiter träumen.

1930 gab die Düsseldorfer Polizei einen 60-minütigen Aufklärungsfilm über ihre Arbeit als DIENST AM VOLKE in Auftrag. Dokumentarische Aufnahmen von der Ausbildung und dem Einsatz der Polizei sind in eine Rahmenhandlung um zwei Brüder eingebettet: Der eine geht zur Polizei, der andere wandert nach einem Streit nach Amerika aus. Dort scheitert er beruflich und kehrt enttäuscht in die Heimat zurück. Sein Bruder verschafft ihm eine Stellung bei den Henkel-Werken in Düsseldorf und rettet ihn schließlich auch noch, als im Werk ein Feuer ausbricht. Versöhnt liegen sie sich schließlich in den Armen, der „Bruderstreit" ist beendet. Die Auswanderung nach Amerika wird als Flucht vor den Problemen in der Heimat negativ konnotiert.

Enttäuscht kehrt 1934 auch Luis Trenker als DER VERLORENE SOHN aus Amerika in die heimatliche Bergwelt zurück: Wirtschaftsdepression, sozialer Abstieg, Armut und Hoffnungslosigkeit haben seinem Traum ein Ende bereitet. Dokumentarische Aufnahmen aus New York, heimlich mit der Handkamera gefilmt, belegen die Schattenseiten der „steinernen Weltmetropole, deren letzter Sinn schließlich doch nur das Chaos sein kann, der Untergang"[1]. Mit diesem Film lieferte Luis Trenker die visuelle Metapher für das in den dreißiger Jahren weit verbreitete Unbehagen an der amerikanischen Moderne. Mit dem Schlagwort „Amerikanismus" wurde eine kulturlose, nur auf Materialismus und die Mechanisierung des Lebens eingestellte reine Geldkultur gegeißelt.

Besonders aggressiv in der Propagierung eines negativen Amerikabildes waren dokumentarische Filme im „Dritten Reich": RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE (1942) denunziert den amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt als „Handlanger des jüdischen Kapitals", das nun auch die Weltherrschaft anstrebe. „Dauertanzwettbewerbe und Ringkämpfe, moderne Kunst und Swingmusik als ‚Schauspiele menschlicher Verkommenheit und geistigen Tiefstandes', wie sie ‚nur im Lande Roosevelts möglich sind', ergänzen das düster und bedrohlich gezeichnete Bild von Amerika."[2]

Dokumentarisches Schönzeichnen

1950 drehte E. Wolfgang Breithaupt in Garmisch-Partenkirchen den Kulturwerbefilm ZWEI GESICHTER EINER STADT: hier das beschauliche Städtchen, dort die Berge mit ihren zahlreichen Wintersportmöglichkeiten. Aber die im Ort stationierten amerikanischen Truppen haben das Stadtbild verändert. Mit weichen Übergängen fügt der Film traditionelle bayerische Ansichten und amerikanische Autos, englische Ladenschilder und ein Soldatenkino zusammen. Swingelemente gehen harmonisch in deutsche Heimatklänge über. Der Film, der auf einen gesprochenen Kommentar verzichtet, stellt eine neue Normalität vor, die nicht auf Antagonismen und schroffen Gegensätzen, sondern auf einem Nebeneinander, gar schon Miteinander beruht.

of fairytales. He does, however, grant his star a quantum of happiness: she makes it to America as the fiancée of a window cleaner who – as a crowning gag after all the convolutions of the plot – gets a job as the private secretary of an American film producer. Playing like this with the cliché allowed audiences to dream on.

In 1930, the Düsseldorf police commissioned DIENST AM VOLKE, a 60-minute educational film on the police force's service to the public. Documentary scenes showing police training and police action are intertwined with the story of two brothers – one who becomes a policeman, the other who emigrates to America after a quarrel. The emigrant's career fails, and, disillusioned, he returns home to Germany. His brother gets him a job at the Henkel Works in Düsseldorf and, later on, saves his life when a fire breaks out at the plant. The quarrel is forgotten, and the two brothers fall into each other's arms, reconciled. Emigrating to America to escape from problems at home was not, after all, such a good solution.

In 1934, another disillusioned emigrant leaves America in Luis Trenker's DER VERLORENE SOHN (THE PRODIGAL SON), and returns home to his mountains. The Depression, social decline, poverty and hopelessness have dashed his dreams. Filmed surreptitiously with a hand-held camera, documentary scenes of New York show the underside of "the stone metropolis that ultimately leads only to chaos and ruin"[1]. DER VERLORENE SOHN is Luis Trenker's visual metaphor for the apprehensions about modern America that were so widespread in the nineteen-thirties. The catchword "Americanism" condemned what was considered a barbarian money culture dedicated solely to material values and mechanization.

Documentary films made during the Third Reich were particularly aggressive in propagating a negative image of America. RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE (1942, ROUND THE STATUE OF LIBERTY) denounces American president Franklin D. Roosevelt as the "lackey of Jewish capital", and Jewish capital as intent on world domination. "Dance-till-you-drop competitions and wrestling matches, modern art and swing, 'spectacles of human depravity and moral degeneracy' to be found only' in the land of Roosevelt', complete a grim and frightening portrayal of America."[2]

Rose-tinted documentaries

In 1950, E. Wolfgang Breithaupt directed ZWEI GESICHTER EINER STADT, a cultural publicity film about Garmisch-Partenkirchen: the picturesque town, the Alps, the delightful winter sport amenities – and the American troops who have changed the character of the town. The film's imagery shifts smoothly from traditional Bavarian views to scenes showing American cars, shop signs in English and a military cinema. The sound

Die wachsende Freundschaft zwischen Deutschen und Amerikanern ist auch das Thema des Kurzfilms DIE BRÜCKE (1949) von Stuart Schulberg. Der amerikanische Informationsfilm dokumentiert die britisch-amerikanische Luftbrücke nach Berlin 1949. Vor allem aber zeigt er, wie aus ehemaligen Gegnern Freunde und Verbündete wurden. Tatsächlich jedoch gab es zwischen den in der Bundesrepublik stationierten Amerikanern und den Deutschen kaum persönliche Kontakte. Dieses Problem greift ein anderer Informationsfilm auf. DER UNSICHTBARE STACHELDRAHT (1951) blickt auf die Anfänge der Besatzungszeit zurück. Auch heute, so der Off-Kommentar, hapere es noch bei den „rein menschlichen Beziehungen". Es sei aber nur eine Frage des guten Willens, „sich als Mensch näher zu kommen". Bei einem gemeinsamen Essen lernt man sich besser kennen: Die amerikanische Familie isst Stangensellerie, die deutsche Knollensellerie. Schließlich vertreten Amerikaner und Deutsche die gleichen Werte und streben eine Welt an, „in der viele verschiedene Menschen mit verschiedenen Anschauungen, Sitten, Sprachen und Meinungen sich verstehen lernen: freiwillig, nicht gleichgeschaltet unter einer Diktatur, denn sie ist der einzige Feind der Verständigung".

of swing blends with German folk music. The film, which has no spoken commentary, presents a new norm based on tolerance, even friendship, instead of antagonism and stark contrasts.

This growing friendship between Germans and Americans is also the subject of DIE BRÜCKE (1949, THE BRIDGE), a short American documentary by Stuart Schulberg describing the 1949 Berlin airlift. Above all, DIE BRÜCKE shows how old enemies gradually become friends and allies. In actual fact, however, there was very little personal contact between the Americans stationed in West Germany and German citizens. Another information film, DER UNSICHTBARE STACHELDRAHT (1951, GERMAN-AMERICAN UNDERSTANDING) deals with this problem in the early days of the occupation. Even today, says the voice-over, there are still problems in the area of human relations. The film's message is that, with a bit of good will, people will be able to come together as human beings. Sharing a meal leads to mutual understanding: an American family eats celery stalks, while Germans eat the celery root.

SCHWARZER KIES

Auch Curt Oertels abendfüllender Dokumentarfilm NEUE WELT (1954) sollte Vorurteile abbauen. Ausführlich stellt Oertel die zahlreichen amerikanischen Baustile vor, von den Bauten der Inkas und Mayas bis zu den Wolkenkratzern und modernen Schulbauten, Fabriken, Talsperren und Museen. Zum Schluss wird das Gebäude der Vereinten Nationen gezeigt. Nun sei auch das „Bauen nach europäischen Vorbildern überwunden". Modernste Bauten amerikanischer Prägung werden in eine weit zurückreichende Traditionslinie eingereiht, die angebliche Kulturlosigkeit der Amerikaner wird widerlegt.

Die Amerikaner selbst versuchten, mit zahlreichen dokumentarischen Kurzfilmen über Land und Leute die Herzen der Westdeutschen zu gewinnen. Es waren Informationsfilme, die den „American way of life" nur selten kritisch in den Blick nahmen und dennoch als „Fenster in die Welt" regen Zuspruch fanden, insbesondere wenn sie kostenlos in den Amerika-Häusern gezeigt wurden. Dort liefen auch die Informationsfilme über den Marshallplan. „Ja", sagt ein junger Mann in FERIENFAHRT MIT BARBARA (1949). „Ich war als Kriegsgefangener in Amerika, es stimmt, dort gibt es unermesslich große Ölfelder, deren Reichtum jetzt auch Deutschland zugute kommt." In BLAUER DUNST (1950) hilft der mit ERP-Mitteln eingeführte Virginia-Tabak, den Versorgungsengpass der Nachkriegsjahre zu mildern. EINKAUFEN LEICHT GEMACHT (1952) zeigt, in welcher Weise der Verkauf in Selbstbedienungsläden rationeller gestaltet wurde. Die Westdeutschen bedankten sich für die Marschallplan-Gelder mit dem filmischen Rechenschaftsbericht NICHT VERGESSEN (1950), der die amerikanische Hilfe als Bollwerk gegen den Kommunismus feiert. Regie führte Johannes Häußler. In den dreißiger Jahren hatte er nationalsozialistische Propagandafilme gedreht. Den Auftrag für diesen Film bekam er von Franz Blücher, Minister für den Marshallplan im ersten Kabinett Adenauer.

Saloppe Haltung, neues Tempo

„Hallo, Fräulein!" riefen die amerikanischen Soldaten den deutschen Frauen nach, nachdem das Fraternisierungsverbot aufgehoben worden war. HALLO, FRÄULEIN! nannte Rudolf Jugert seinen 1949 entstandenen Zeitfilm über Maria (Margot Hielscher), eine junge deutsche Musikstudentin, die sich zwischen einem jazzbegeisterten amerikanischen Captain (Peter van Eyck) und einem nüchternen deutschen Ingenieur (Hans Söhnker) entscheiden muss. Der Film ist in den ersten Maitagen 1945 angesiedelt. Die jungen Deutschen lernen ein neues Lebensgefühl und eine neue Haltung: „Wer nicht begreift, was salopp ist, wird Amerika nie begreifen...", sagt der Captain zu Maria. Er bringt ihr auch das schnellere Tempo des amerikanischen Jazz bei. Maria stellt eine buntgemischte Truppe zusammen und feiert mit Hot-Jazz-Shows Triumphe. Deutsche, Tschechen, Griechen, Italiener und Amerikaner spielen nun zusammen, miteinander und füreinander, die Musik verbindet sie und macht aus ehemaligen Feinden Freunde. Bis sich Deutsche und Amerikaner aber wirklich verstehen, müssen noch zahlreiche Vorurteile abgebaut werden. „Er ist ja der Sieger", sagt der Ingenieur über seinen amerikanischen Nebenbuhler. „Er hat ja nicht nur Zigaretten, Nylonstrümpfe und Schokolade zu bieten, sondern außerdem noch die Aussicht, an einem muskulösen Arm sie

Yet ultimately, claims the voice-over, Americans and Germans share the same values, and both cultures aspire to a world "in which many different people with different ideologies, customs, languages and opinions learn to understand one another – voluntarily, not forced by gleichschaltung and dictatorship, for dictatorship is the only enemy of understanding".

Curt Oertel's feature-length documentary NEUE WELT (1954, AMERICAN ARCHITECTURE) was also intended to break down prejudices. Oertel shows extensive footage of several American building styles, from the architecture of the Incas and Mayas to skyscrapers and modern schools, factories, dams and museums, ending with the United Nations building. "Building on the basis of European models is now a thing of the past". To counter the Americans' alleged lack of culture, ultra-modern American-style buildings are presented as part of a long tradition.

The Americans themselves tried to touch West German hearts with several documentary shorts showing the United States and the American people. These information films rarely took a critical view of the "American way of life", but nevertheless they were popular as "a window on the world", particularly when they were screened free of charge at America House locations throughout Germany. The America Houses also showed information films about the Marshall Plan. "Yes", says a young man in FERIENFAHRT MIT BARBARA (1949). "I was a prisoner of war in the United States, and yes, it is true, there are huge oilfields there, and Germany can now benefit from the wealth they generate." In BLAUER DUNST (1950), tobacco imported from Virginia with ERP funds helps alleviate the shortages of the postwar years. EINKAUFEN LEICHT GEMACHT (1952) shows how self-service made shopping more efficient. The filmed report NICHT VERGESSEN (1950, WHERE DID THE DOLLARS GO IN GERMANY?) is a celebration of American aid as a bastion against Communism and a West German thank you for Marshall Plan funds. Johannes Häussler, who had directed Nazi propaganda films in the 1930s, was commissioned to make this film by Franz Blücher, Federal Minister for the Marshall Plan in Adenauer's first cabinet.

Taking it easy and getting the swing of it

"Hello Fraulein!" was a frequent greeting after the ban on fraternization had been lifted and American soldiers were free to flirt with German girls. HALLO FRÄULEIN! (HELLO FRAULEIN) is also the name of Rudolf Jugert's 1949 film about those times, starring Margot Hielscher as Maria, a young German music student torn between a jazz-loving American army captain (Peter van Eyck) and a steady German engineer (Hans Sähnker). The film is set in the early days of May, 1945. Young Germans are learning a new lifestyle and a new attitude: "If you don't know what

ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu entführen und damit alldem zu entgehen, was an Scheibenhonig in unserem Land noch vor uns liegt." Aber Maria entscheidet sich für den Ingenieur, ohne den amerikanischen Captain zu verletzen, der sich auf der ganzen Linie als edel, hilfreich und gut herausstellt. Es ist ein Sieg der Diplomatie und der Verständigung, den auch anti-amerikanische Störer, die sich gegen Marias Hot-Jazz-Konzerte richten, nicht trüben können. Der Captain hat nun neben Marias Freundschaft auch noch „die Genugtuung, durch die völkerverbindende Musik und seine faire Haltung den Gedanken der echten Fraternisierung auf höchst positive Weise in die Tat umgesetzt zu haben".[3]

1952 wurden die ersten „Besatzungskinder" eingeschult. Besonders die afrodeutschen Kinder sorgten für Aufsehen. Im gleichen Jahr griff Robert A. Stemmle in dem Spielfilm TOXI „das Schicksal eines herzigen Negerkindes in unserer harten, bösen Zeit" auf. Die Werbetexte jener Jahre sind selbst aber noch voller sprachlicher Vorurteile. In dieser „liebenswürdigen Filmkomödie" siege die Menschlichkeit über die Vorurteile eines Fabrikbesitzers, der von einer „gutbürgerlichen Korrektheit und von Rassenkomplexen besessen ist". Der Verleiher bewarb den Film als „Appell an unser Menschsein, der bittet, die lebende Hinterlassenschaft einer turbulenten Nachkriegszeit nicht für etwas büßen zu lassen, an dem sie unschuldig ist".[4] Toxi alias Elfie Fiegert durchlebte drei Jahre später in dem Drama DER DUNKLE STERN (1955) von Hermann Kugelstadt erneut das Schicksal eines Mischlingskindes.

Amerikaner in Hauptrollen sind im westdeutschen Nachkriegsspielfilm immer weiß. Nur unter den Statisten kann man gelegentlich einen schwarzen Soldaten ausmachen. Im populären Genre gibt es zudem immer noch den reichen (weißen) Amerikaner als letzte Rettung des um Einfälle verlegenen Drehbuchautors. Ein amerikanischer Millionär steht im Mittelpunkt der Verwechslungskomödie EINMAL KEHR ICH WIEDER (1953) von Geza von Bolvary. Im gleichen Jahr drehte Carl Boese das Lustspiel DER ONKEL AUS AMERIKA. Ebenfalls 1953 verarbeitete Harald Braun Thomas Manns Roman „Königliche Hoheit" zu einer gleichnamigen Filmromanze. Um die Jahrhundertwende trifft ein amerikanischer Millionär auf deutsche Adlige: „Übrig geblieben ist das fast allzu aktuelle Thema der Begegnung und förderlichen Vereinigung von europäischer Tradition und militärischer Disziplin mit amerikanischem Geld und praktischer, auch ums Soziale bemühten Denkweis'. Doch wird dieser bei Thomas Mann so kunstvoll verhüllte und umwickelte Hintersinn zur deutlichen Moral von der Geschicht', die ansonsten aus einer Reihe farbfotogener Motive zusammengepflückt ist und im Ton, in der Leichtflüssigkeit der logischen Unbeschwertheit, also in der Qualität, der Operette am nächsten kommt."[5]

Lust und Liebe im Besatzungsmilieu

1954 realisierte Alexander Paal das Lustspiel COLUMBUS ENTDECKT KRÄHWINKEL mit Charles Chaplin Jr. und Sidney Chaplin. „Die Chaplin-Söhne spielen zwei demobilisierte amerikanische Soldaten, die nach dem Krieg in die deutsche Kleinstadt Krähwinkel zurückkehren, um dort ihre Liebsten, ihre ‚Frauleins', wiederzuse-

taking it easy is, you'll never understand America...", says the captain to Maria. He teaches her the livelier beat of American jazz. Maria assembles a motley group of young people and organizes jazz concerts that are absolute triumphs: Germans, Czechs, Greeks, Italians, and Americans playing together and for one another, the music uniting them and transforming former enemies into friends. For Germans and Americans to really understand each other, however, there are still many prejudices to break down. "He's the winner, after all", says the engineer about his American rival. "He has more than cigarettes, nylon stockings, and chocolate to offer: he can also put his muscular arm around her and lead her into the land of unlimited opportunity, away from all the shinola we are still going to have to face in this country." But Maria chooses the engineer. The American captain, who turns out to be truly noble, helpful and good, gallantly accepts her decision. It is a victory for diplomacy and understanding that not even the anti-American troublemakers who try to disrupt Maria's jazz concerts can spoil. The captain has won not only Maria's friendship, but also "the satisfaction of knowing that with his fair attitude and the international appeal of his music he has made a most positive contribution to the philosophy of genuine fraternization".[3]

In 1952 the first "occupation children" started school, the Afro-German children among them attracting particular attention. The same year, Robert A. Stemmle's film TOXI (TOXI) dealt with "the fate of a sweet Negro child in these hard and evil times". Yet the advertising blurbs of the period are still full of examples of linguistic prejudice. In this "charming film comedy", we read, humanity overcomes the prejudices of a factory owner who is "obsessed with middle-class correctness and racial prejudice". The distributors advertised the film as a "humanitarian plea that this living legacy of the turbulent postwar years not be made to suffer for something for which she bears no blame."[4] Three years later Toxi, alias Elfie Fiegert, once again experienced the fate of a mixed-race child in the drama DER DUNKLE STERN (1955, THE DARK STAR).

In West German postwar films, Americans in major roles are always white. Black soldiers appear only occasionally as bit players or extras. In popular films, the rich (white) American continues to be the salvation of unimaginative screenwriters. The main character of the farce EINMAL KEHR ICH WIEDER (1953) by Geza von Bolvary is an American millionaire. The same year, Carl Boese directed the comedy DER ONKEL AUS AMERIKA (UNCLE FROM AMERICA). 1953 also saw Harald Braun's adaptation of the Thomas Mann novel into a romantic film of the same name: KÖNIGLICHE HOHEIT (HIS ROYAL HIGHNESS). Around the turn of the century, an American millionaire meets German aristocrats. "What is left [of the

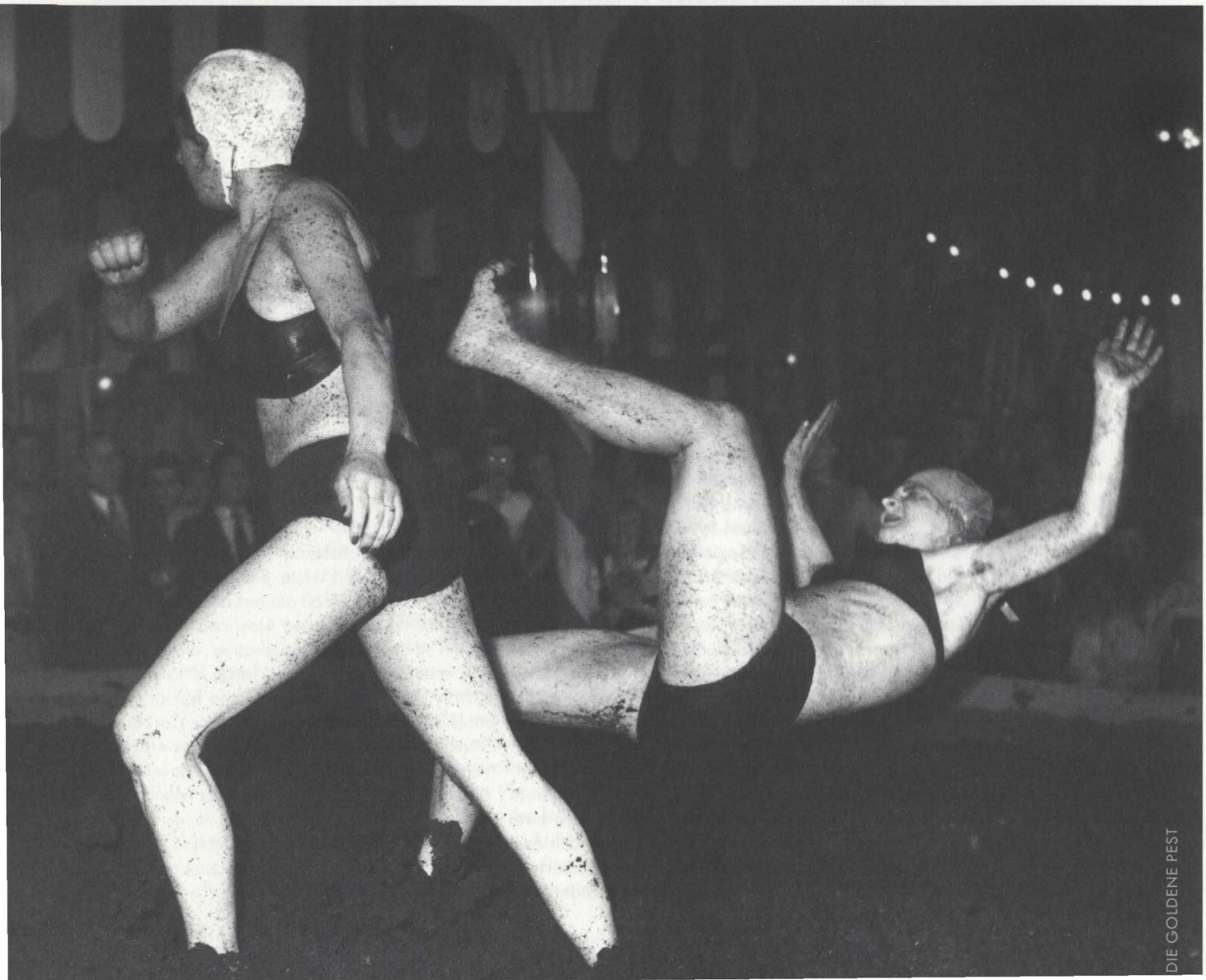
hen. Auch wollen sie das 20. Jahrhundert nach Krähwinkel bringen, indem sie den Ort ‚amerikanisieren' – gegen den heftigen Widerstand der traditionsverhafteten Einheimischen. Ihr Vorhaben funktioniert so gut, dass einer der beiden seine Freundin an den neuen proamerikanischen Bürgermeister der Stadt verliert."[6]

Ebenfalls im Besatzungsmilieu angesiedelt ist das musikalische Lustspiel SOLANG' ES HÜBSCHE MÄDCHEN GIBT (1955) von Arthur Maria Rabenalt. Zwei Revuestars erinnern sich an den Hunger in den ersten Nachkriegsjahren, an ihre Tauschgeschäfte mit den Soldaten und an den schwarzen Markt. Als ein Feuer die Premiere ihrer Revue verhindert, springt ein Amerikaner ein, rettet den Auftritt und gewinnt das Herz seiner Braut. Das Motiv der Zusammenarbeit zwischen den Alliierten und den Deutschen wurde bereits ab Sommer 1945 ein wichtiges Argument der angloamerikanischen Wochenschau WELT IM FILM – im Spielfilm taucht es erstaunlich spät auf. Auch das Milieu der Besatzungstruppen wird erst allmählich von den Drehbuchautoren entdeckt und vorrangig als Komödie und Lustspiel behandelt.

Thomas Mann plot] is the topical theme of the encounter and beneficial interchange between European tradition and military discipline and American wealth and social pragmatism. But where Thomas Mann so artfully packages his message with a deeper meaning, [in the film] it becomes the all too obvious moral of a story that, filled with a collection of colourful, photogenic themes and infused with light-hearted logic, is more reminiscent in tone of an operetta."[5]

Love and fun in occupied Germany

In 1954, Alexander Paal directed the comedy COLUMBUS ENTDECKT KRÄHWINKEL, starring Charles Chaplin Jr. and Sidney Chaplin. "The Chaplin boys play a couple of American ex-GIs who return to the tiny Teutonic village of Kraehwinkel after the war, there to be reunited with their 'fraulein' sweethearts. They also intend to bring Kraehwinkel into the 20th century by 'Americanizing' the place, despite fierce opposition from the tradition-bound locals. Their scheme works so well that one of the boys loses his girlfriend to the town's new pro-USA mayor."[6]



DIE GOLDENE PEST

Ein Lustspiel ist auch DER MAJOR UND DIE STIERE (1955) von Eduard von Borsody. Bei Kriegsende werden die amerikanischen Soldaten in Kreuting unerwartet freundlich empfangen. „Aus der geplanten ‚Umerziehung' entwickelt sich aber bald eine echte Verbrüderung. Die Hochwassergefahr führt zu einer engen Zusammenarbeit zwischen den Besatzungstruppen und der Bevölkerung."[7]

Dunkle Mächte, gesunde Kräfte

Nicht als Lustspiel, sondern als Drama inszenierte 1954 John Brahm DIE GOLDENE PEST. Der gebürtige Hamburger drehte nach 22 amerikanischen Filmen zum ersten Mal wieder einen Film in seiner Muttersprache: „Ein Land verlor den Krieg. Fremde Soldaten kamen, wurden seßhaft und suchen ihr Freizeitvergnügen. Da lassen Bauern und Bürger das Tagewerk im Stich, um leichterem Verdienste nachzujagen: Der Goldrausch hat sie gepackt! Aus Scheunen werden Bars, aus Hinterzimmern Unterschlüpfe zweifelhafter Mädchen. Ein Dorf wird zum Rummelplatz lockerer Moral, und dunkle Elemente machen skrupellos Geschäfte." Der Film „behandelt den Dollarrausch und den Vergnügungstaumel, die sich mit dem Erscheinen von Besatzungstruppen in vielen Ländern und auch in gewissen Gegenden Deutschlands breit machten. Es ist verständlich, daß ein solcher Stoff zwar in realistischer Form behandelt werden mußte, aber es darf nicht weniger eindeutig gesagt werden, daß der Film der deutsch-amerikanischen Verständigung dient, den gesunden Kräften aller Lager den Rücken stärken und einen Weg zur Überwindung des Übels weisen will!" Die Allianz-Film als Verleiher bewarb DIE GOLDENE PEST vollmundig als „mutigsten Film des Jahres".[8]

Schlapphut, dunkle Brille, abgehackte, gezischte Anordnungen: Eine mysteriöse Gestalt gibt Befehle aus dem Fonds eines Mercedes heraus. Eine Art Dr. Mabuse, ein Strippenzieher im Dunkeln. Er zitiert den jungen Organisten Karl (Karlheinz Böhm) mitten aus dem Gottesdienst zu sich. Ein großes Vergnügungszelt soll er aufbauen, um den Soldaten der nahegelegenen amerikanischen Kaserne den Sold aus den Taschen zu ziehen. Während Karls Schwester Franziska (Gertrud Kückelmann) allabendlich als Jazz-Sängerin auftritt, lässt er sich immer stärker in kriminelle Machenschaften verwickeln. Wie hypnotisiert verwandeln sich gottesfürchtige pfälzische Bauern in hab- und raffgierige Gestalten. Das ganze Dorf wird von der „goldenen Pest" angesteckt: Die Läden verkaufen Ramsch zu überhöhten Preisen, Kinder handeln mit Lucky-Strike-Zigaretten, eine Scheune mutiert zur Hawaii-Bar, das Hotel zum Bordell, Privatzimmer werden stundenweise vermietet, eine naive Geschäftsfrau wird zur Drogendealerin und im Vergnügungszelt ringen „Damen" im Schlamm. 20 Dorfbewohner lassen sich zu einer nächtlichen Diebestour anheuern, um die Benzin-Pipeline der Amerikaner anzuzapfen.

Aus dem fernen Amerika aber naht Richard (Ivan Desny). Er war nach dem Krieg in die USA ausgewandert, und kommt jetzt, in amerikanischer Uniform und Koreakrieg-erprobt, auf Urlaub in sein Heimatdorf. „Reklame-Ami" nennt ihn scherzhaft seine alte Tante. Er aber weiß

Another comedy set against the backdrop of the occupation is the musical comedy SOLANG' ES HÜBSCHE MÄDCHEN GIBT (1955, BEAUTIFUL GIRLS), by Arthur Maria Rabenalt. Two star performers recall the hunger of the first postwar years, bartering with soldiers, the black market. When a fire threatens to disrupt the premiere of their revue, an American intervenes, saves the premiere and wins the love of his sweetheart. Cooperation between Allies and Germans had already appeared as an important theme of the Anglo-American newsreel WELT IM FILM in the summer of 1945, but it did not become the subject of full-length feature films until surprisingly late. Screenwriters were slow to discover the occupying forces milieu, and when they did, they treated it primarily as a background for comedies and farces.

DER MAJOR UND DIE STIERE (1955, THE MAJOR AND THE STEERS), by Eduard von Borsody, is also a comedy. At the end of the war, American soldiers receive an unexpectedly friendly welcome in Kreuting. "Re-education plans soon become genuine fraternization, and the threat of a flood leads to close cooperation between the occupation troops and the population."[7]

Dark powers, wholesome forces

DIE GOLDENE PEST (THE GOLDEN PLAGUE), directed by John Brahm in 1954, was a drama rather than a comedy. After directing twenty-two films in the United States, the Hamburg-born director was, for the first time, working in his native language once again. "A country has lost the war. Foreign soldiers have come, they have settled, and now they want to have some fun. Farmers and townspeople give up their traditional occupations in pursuit of easier money: gold fever has them in its grip! Barns are converted into bars, back rooms taken over by girls of dubious reputation – an entire village turns into a circus of loose morals and shady elements engaging in unscrupulous business deals." The film "describes the craving for dollars and the frenzied search for amusement that took hold of so many countries once occupation troops set up shop, including certain parts of Germany. It is understandable that this material needed to be dealt with in a realistic form, but it must be just as unambiguously stated that the film is meant to foster German-American understanding, strengthen wholesome forces on all sides and show the way towards mastering a difficult situation!" Allianz-Film, which distributed DIE GOLDENE PEST, boldly advertised it as "the bravest film of the year".[8]

Slouch hat, dark glasses and curtly whispered instructions: a mysterious figure gives orders from the back of a Mercedes. A kind of Dr. Mabuse, a puppet-master pulling strings in the shadows. In the middle of a church service, he summons the young organist Karl (Karlheinz Böhm), and instructs him to build a large entertainment tent to

um kulturelle Werte, hat seiner Jugendfreundin Franziska als Zeichen seiner Liebe Schmuckstücke der Hopi-Indianer mitgebracht. Brahm inszeniert diese Szene in freier Natur, das Dorfkirchlein augenfällig im Hintergrund. Mit wachsender Abscheu betrachtet Richard die Verwandlung seiner Heimat. Auch durch Beschimpfungen als „Vaterlandsverräter" und „Überläufer" lässt er sich nicht aus der Ruhe bringen. Als edler Pfadfinder mit Therapeuten-Blick versucht er gar, den jungen Organisten (und Bruder von Franziska) auf den rechten Weg zurückzubringen, der aber „kann nicht mehr zurück", verspottet ihn als „Moralprediger" und stirbt bei einem nächtlichen Manöver.

Die kriminelle Bande wird verhaftet, das Holzzelt brennt ab: Die „goldene Pest" ist überwunden. Was aus dem dunklen Drahtzieher wurde, erfährt man nicht. Vor der Dorfkirche verglühen die letzten Balken des Sündentempels. Wie ehedem zieht der Bauer wieder mit seinem Ochsenkarren über die einsamen Feldwege. Eine amerikanische Jeep-Patrouille grüßt freundlich. Der „alte Blut- und Boden-Landmann"[9] zieht in eine deutsche Sehnsuchtslandschaft hinaus, die Ernte steht auf den Feldern, am Horizont ballen sich Sommerwolken: Die heile Kulturfilm-Welt ist wiederhergestellt.

„Alles lebt von dem Gegensatz zwischen den listigen Eingeborenen, die geldgierig und schamlos, und den fremden Soldaten, die geldbesitzend und sauber wie ihre gebügelten Uniformen sind. Trügen nicht die Drehbuchleute und Schauspieler deutsche Namen, so könnte man hier einen moralischen Lehrfilm unserer Besatzungsmacht über den Umgang mit Soldaten und fremdem Heeresgut vermuten."[10] Kein Schatten fällt auf die amerikanischen Soldaten. „Engelsgleich" schweben die Amis über dem sündigen Dorf, „ohne daß sich nur ein einziger von ihnen die Finger schmutzig macht".[11]

Land unter Lärm

Schmutzig geht es dagegen in Helmut Käutners SCHWARZER KIES (1961) zu, der ebenfalls in der Pfalz spielt – ein „harter Film über das Schicksal von Menschen unserer Zeit", wie es im Werbetext heißt, ein „klinisches Zeitbild in dokumentarischer Form", eine „Scheibe Leben", so Käutner.[12] Heinz Pehlke lieferte die düsteren Bilder zu diesem Film noir, der auch die Ohren angreift: Der Lärm der startenden und landenden Düsenjäger, das Knattern der Lastkraftwagen, das Scheppern der Musikbox, das Gedudel eines Transistorradios – der Film arbeitet ausschließlich mit Originaltönen, auf einen Komponisten wurde verzichtet. Auch seine Schauspieler besetzte Käutner mit Bühnendarstellern, die dem breiten Filmpublikum unbekannt waren.

Der Film ist in einer jener magisch-verruchten Zwischenzonen angesiedelt, die sich dort bilden, wo amerikanische Garnisonen und deutsche Dörfer und Kleinstädte aufeinanderstoßen. Hier lebt vor allem nachts eine neue Welt der billigen Amüsierbetriebe, der heimwehkranken GIs und der käuflichen Liebe auf, während auf den Landstraßen wertvoller Kies aus amerikanischen Armeebeständen verschoben wird.

lure soldiers from the nearby American barracks and get them to spend their pay. While Karl's sister Franziska (Gertrud Kückelmann) performs as a jazz singer every evening, Karl is drawn deeper and deeper into criminal machinations. As if under hypnosis, the God-fearing local farmers turn into greedy, rapacious monsters. The entire village is infected by the "golden plague." Against a background of shops selling junk at exorbitant prices, children dealing in Lucky Strikes, a barn transformed into a Hawaii Bar, a hotel into a brothel, private rooms leased by the hour, a naive businesswoman dealing in drugs and, in the entertainment tent, "ladies" slugging it out in mud-wrestling matches, twenty villagers let themselves be dragged into a nightly operation to steal petrol from the Americans' pipeline.

Enter Richard (Ivan Desny), a local boy returning from his postwar emigration to the United States. After fighting with the U.S. army in Korea, he comes back to his hometown in American uniform. "Our American poster boy," jokes his elderly aunt. But Richard understands the meaning of cultural values, and he has brought Franziska, his childhood sweetheart, Hopi Indian jewelry as a token of his love. Brahm sets this scene outdoors, with the little village church in the background. With growing disgust, Richard watches as his village is transformed. Villagers calling him a "traitor" and a "turncoat" cannot destroy his composure. Like a noble boy-scout with a therapeutic bent, he even tries to bring the young organist (Franziska's brother) back to the straight and narrow, but Karl is beyond the point of return. He mocks Richard, calling him a "moralizing prig", and dies in a night-time operation.

The criminal gang is arrested, the wooden tent burns down; the "golden plague" is over. The shady string-puller has disappeared. Near the village church, a smouldering heap is all that remains of the den of iniquity. Once more, a farmer drives his oxcart down the solitary country lanes. American soldiers on patrol wave cordially from their jeep. The "old blood-and-soil peasant"[9] is back in his gentle German landscape, with the harvest ripening in the field and summer clouds gathering on the horizon – this is the intact world of the "Kulturfilm" tradition.

"The film lives from the contrast between the wily locals, greedy and shameless, and the foreign soldiers, rich and as clean as their pressed uniforms. If the screenwriters and actors did not have German names, we might be tempted to see DIE GOLDENE PEST as a moralizing educational film made by the occupying forces to teach us how to act with soldiers and foreign military property."[10] "Like angels" they hover above the sinful village "without any of them dirtying as much as a finger."[11]

Robert Neidhardt (Helmut Wildt) ist einer jener Lkw-Fahrer, die den gestohlenen Kies abtransportieren. Ein illusionsloser, einsamer Wolf, der aber tief in seinem Herzen seiner großen Liebe nachhängt. Als er sie eines Tages wiedertrifft, ist sie mit einem amerikanischen Major verheiratet. Dieser wurde abkommandiert, um auf der Basis eine neue Flugpiste zu bauen. Er ist ein knallharter Macher, dem nur daran gelegen ist, seinen Job möglichst störungsfrei und termingerecht zu erledigen. Er ist in seinem Beruf hart geworden, hart gegen sich selbst, hart gegen seine Frau. Illusionslos beurteilt er den Sinn seiner Arbeit: In einem neuen Krieg werden seine Flugzeuge noch starten können – landen werden sie nicht mehr, da der Gegner in der Zwischenzeit die Landepisten zerstört haben wird. Von der Re-Education-Rhetorik und der Verständigung mit den Deutschen ist einzig der hilflose Versuch übrig geblieben, auf dem Kiesfeld einen Fußballplatz anzulegen. Wohl zum ersten Mal im westdeutschen Nachkriegskino wird ein amerikanischer Offizier nicht idealisiert, sondern mit Fehlern und Schwächen gezeigt.

Inge (Ingmar Zeisberg) hat in der Ehe mit ihm die lange vermisste Sicherheit gefunden. Als sie aber Robert wiedersieht, wird ihr klar, was sie etwas aufgegeben hat, als sie ihn verließ. Sie sitzt neben Robert im Lkw, als dieser in einer unübersichtlichen Kurve zwei Menschen zu Tode fährt – einen jungen amerikanischen Sergeanten und dessen deutsche Freundin aus Rostock. Der Kies auf dem neuen Rollfeld wird ihr Grab, ein CIA-Mann er-

SCHWARZER KIES

Turning up the volume

Things get dirtier in Helmut Käutner's SCHWARZER KIES (1961, BLACK GRAVEL), which is also set in the Palatinate region – a "hard-hitting film about the destiny of people in our time," claims the advertising blurb, a "dispassionate mirror of our times in documentary style," a "slice of life," according to Käutner.[12] The gloomy images delivered by Heinz Pehlke's camera for this film noir are accompanied by the ear-splitting sounds of jet fighters taking off and landing, trucks sputtering down the road, a jukebox blaring, a transistor radio shrieking. The film uses only original sounds and has no specially composed music. Even Käutner's stars were not movie stars; they were stage actors quite unknown to popular film audiences at the time.

The film is set in one of those strangely disreputable grey zones that develop where American bases and German towns have to coexist. The town portrayed here has developed a night-time world of cheap amusement joints, homesick GIs and venal love. The day-time reality is even more disreputable: valuable gravel is being smuggled out of American military stores and spirited away along the country roads.

Robert Neidhardt (Helmut Wildt) is one of the truck drivers involved in the gravel-stealing operation. He is a disillusioned, lonely wolf, but deep in his heart he has hung onto softer feelings for his lost love. When he sees her again one day, she is married to an American major sent to build a new landing strip on the base – a ruthless man of action whose sole interest is getting the job done as well and as fast as possible. His work has made him hard – hard on himself, hard on his wife. And he has no illusions: if there is a new war, his planes will be able to take off but not land, as in the meantime the enemy will have destroyed the airfields. All that remains of the re-education rhetoric and the lofty ideal of peace and understanding with the Germans is a helpless attempt to make a football field in the gravel quarry. It is the first time in a West German postwar film that an American officer is not idealized but shown with faults and weaknesses.

For Inge (Ingmar Zeisberg), his wife, the major represents a long-lost feeling of security. But when she sees Robert again, she realizes what she gave up when she left him. One day, when she is sitting next to Robert in his truck, he drives around a dangerous curve and runs over two young people – a young American sergeant and his German girlfriend from Rostock. The gravel on the new landing strip becomes their grave. The CIA man conducting the investigation into their disappearance, a captive of stereotyped notions, concludes that the vanished pair must have deserted to East Germany! Inge confesses the accident to her husband, the major, but he pays little attention; getting his landing strip finished on

mittelt, ohne sich von seinen Denkschablonen lösen zu können: Die spurlos Verschwundenen seien in die DDR desertiert! Der Major, dem Inge sich offenbart, verschließt die Ohren: Die termingerechte Fertigstellung der Flugpiste ist ihm wichtiger als es die Wahrheit und die Nöte seiner Frau sind. Robert lässt Inge zurück und flieht in die Nacht, Richtung Grenze, nach Luxemburg.

In SCHWARZER KIES gibt es keine Helden, und es sind die Guten, die sterben müssen – zumindest in der zweiten Filmfassung. Die bei der Uraufführung im April 1961 gezeigte erste Fassung endete noch so: „Doch als am nächsten Morgen der neue Tag im Osten hell wird, löst Robert Neidhardt auf der einsamen Piste zum letzten Mal die Abkippvorrichtung seines Lkw. Zehn Tonnen Kies kommen ins Rutschen. Robert begräbt Inge. Und was ihn dazu bewegt, in letzter Sekunde zu ihr herunterzuspringen und sich mit ihr zusammen begraben zu lassen? Schwer zu sagen. Alles war doch o.k."[13]

Die zeitgenössische Kritik ließ kein gutes Haar an dem Film: „Ob mit diesem oder jenem Ende, die ganze Geschichte bleibt ein Stück Kolportage, an dem hinten und vorn fast gar nichts stimmt. Vorn nicht die Spannungsmache – und hinten nicht der zeitkritische Aspekt" (Neue Zürcher Zeitung).[14] „Ein Gejammer, das sich schäumend mit den Wogen finsterer Dramatik mischt" (Der Tagesspiegel).[15] „Der beklagenswerte Abgesang eines Regisseurs, auf den viele so große Hoffnungen setzten" (Filmdienst).[16] Die „Süddeutsche Zeitung" bewertete ihn als einen „künstlerisch indiskutablen, politisch zumindest fragwürdigen Film".[17] Nur das „Neue Deutschland" sah in ihm „trotz seiner Schwächen ein Dokument über einen Teil bundesrepublikanischer Wirklichkeit".[18]

Der Film hatte einige Schnitte zu überstehen. Eine Szene mit einem alten Nazi, der den Barbesitzer, einen ehemaligen KZ-Häftling, mit „Du Saujud" beschimpft, wurde nach Protesten des Zentralrats der Juden in Deutschland entfernt. Und den Pressemitteilungen des Verleihs zufolge war die Figur des CIA-Mannes wohl ursprünglich als „Emigrant österreichisch-jüdischer Abstammung" angelegt. Trotz Kürzungen und Umstellungen stand SCHWARZER KIES am Anfang einer neuen Sicht auf die bundesrepublikanische Nachkriegswirklichkeit: härter, realistischer, zeitnäher. 15 Jahre nach Kriegsende hatte der „Reklame-Ami" ausgedient.

Anmerkungen

1 Luis Trenker, zit. nach Guntram Vogt: Die Stadt im Kino. Marburg 2001, S. 330.

2 Auf nach USA. Der amerikanische Traum im deutschen Dokumentarfilm. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs Berlin/Koblenz während des 35. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1992, S. 22.

3 Pressetext der camera Filmproduktion GmbH, Hamburg-München (Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv).

4 Aktuelle Film-Nachrichten. Allianz Film GmbH, Frankfurt am Main, Nr. 1, 1.8.1952 (Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv).

5 Helene Rahms, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung,

deadline is more important to him than the truth or his wife's distress. Robert leaves Inge and flees into the night towards the Luxembourg border.

SCHWARZER KIES has no heroes, and the good guys are the ones who have to die – at least in the film's second version, which premiered in April 1961: "When the following morning dawns in the east, Robert Neidhardt stands on the empty landing strip and, for the last time, tips out the contents of his truck, letting ten tons of gravel roll from the truck's platform. He is burying Inge. And what is it that makes him jump at the last second and let himself be buried with her? Hard to say. After all, everything was OK."[13]

Contemporary reviews panned the film: "No matter how it ends, the whole story is still cheap sensationalism where almost nothing rings true from beginning to end. Neither the cheap suspense at the beginning – nor the socio-critical aspect at the end" (Neue Zürcher Zeitung)[14]. "Frothy moans and groans blending with surges of gloomy drama" (Der Tagesspiegel)[15]. "The lamentable swan song of a director on whom so many had set such high hopes" (Filmdienst)[16]. "Süddeutsche Zeitung" described the film as an "artistically appalling and politically questionable film at the very least."[17] Only the East German daily "Neues Deutschland" saw it "in spite of its weaknesses as a document on a segment of the reality of the Federal Republic."[18]
The film went through a number of cuts. One scene, where an old Nazi insults the bar owner, a former concentration camp inmate, by calling him a "Jewish pig," was removed after protests from the Central Council of Jews in Germany. And according to the distributor's press releases, the CIA man had originally been planned as an "Austrian Jewish emigrant". In spite of the cuts and changes, SCHWARZER KIES marked the beginning of a new outlook on West German postwar reality: harsher, more realistic, closer to home. Fifteen years after the end of the war, the "American poster boy" had had its day. (T.: N.G.)

Notes

1 Luis Trenker, quoted by Guntram Vogt: Die Stadt im Kino. Marburg 2001, p. 330.

2 Auf nach USA. Der amerikanische Traum im deutschen Dokumentarfilm. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs Berlin/Koblenz während des 35. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1992, p. 22.

3 Translated from a press release of camera Filmproduktion GmbH, Hamburg-Munich (Stiftung Deutsche Kinemathek, document archives).

4 Aktuelle Film-Nachrichten. Allianz Film GmbH, Frankfurt am Main, no. 1, 1 August 1952 (Stiftung Deutsche Kinemathek, document archives).

5 Helene Rahms, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24 December 1953, quoted at http://www.

24. 12. 1953, zit. nach: http.//www.filmportal.de.

[6] Hal Erickson, in: All Movie Guide, übers. nach http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=231079.

[7] Alfred Bauer: Deutscher Spielfilmalmanach 1946–1955. München 1981, S. 537.

[8] Werbetexte der Allianz-Film GmbH, Frankfurt am Main (Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv).

[9] Klaus Hebecker, in: Film-Telegramm, 18. 1. 1955

[10] Günter Seuren, In: Deutsche Zeitung, 5. 2. 1955

[11] Wie Anm. 9.

[12] Zit. nach dem Werbematerial sowie nach: Filmdienst 18/1961, S. 170.

[13] Werbematerial (Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv).

[14] Neue Zürcher Zeitung, 2. 11. 1961.

[15] Karena Niehoff, in: Der Tagesspiegel, 18. 5. 1961.

[16] Filmdienst 18/1961, S. 170.

[17] Hans-Dieter Roos, in: Süddeutsche Zeitung, 17. 4. 1961.

[18] Harri Czepuck, in: Neues Deutschland, 30. 4. 1961.

filmportal.de.

[6] Hal Erickson, in: All Movie Guide, quoted at http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=231079.

[7] Alfred Bauer: Deutscher Spielfilmalmanach 1946–1955. Munich 1981, p. 537.

[8] Translated from advertising texts of Allianz-Film GmbH, Frankfurt am Main (Stiftung Deutsche Kinemathek, document archives).

[9] Klaus Hebecker, in: Film-Telegramm, 18 January 1955

[10] Günter Seuren, in: Deutsche Zeitung, 5 February 1955

[11] See footnote 9.

[12] Translated from advertising material and Filmdienst 18/1961, p. 170.

[13] Translated from advertising material (Stiftung Deutsche Kinemathek, document archives).

[14] Neue Zürcher Zeitung, 2 November 1961.

[15] Karena Niehoff, in: Der Tagesspiegel, 18 May 1961.

[16] Filmdienst 18/1961, p. 170.

[17] Hans-Dieter Roos, in: Süddeutsche Zeitung, 17 April 1961.

[18] Harri Czepuck, in: Neues Deutschland, 30 April 1961.


Russki
GO HOME

Erst „Welcome" – dann „Go home"
Filmbilder von Amerikanern im ostdeutschen Kino 1946 bis 1952

From "Welcome" to "Ami Go Home"
The Depiction of Americans in East German Cinema 1946 to 1952

Günter Agde

Die ersten Amerikaner im ostdeutschen Kino waren die Militärs der alliierten Besatzungstruppen, vor allem die Generäle mit ihren Stäben, die in Sujets der Wochenschauen auf der Leinwand erschienen, etwa von der Kapitulation in Karlshorst, vom Treffen Dwight D. Eisenhowers mit Georgij Shukow in Berlin-Hessenwinkel oder von Paraden und der Einweihung des sowjetischen Denkmals im Berliner Tiergarten. Sie wurden in der sowjetischen Wochenschau NOWOSTJI DNJA gezeigt, die bis in den Herbst 1945 in deutscher Synchronisation in ostdeutschen Kinos lief. Diese Bilder waren vom militärischen Zeremoniell bestimmt: Die Inszenierung platzierte die alliierten Militärs als Sieger, sie wurde schnörkellos und ohne Akzente, auch ohne jegliche Denunziation abgefilmt. In der dokumentarischen Präsentation der militärischen Szenerien schwang noch eine merkbare Achtung gegenüber dem stärksten Kriegspartner der Sowjetunion mit. Diese Haltung hielt so noch während der Berichterstattung über den Nürnberger Prozess an. Auch die ostdeutsche Wochenschau DER AUGENZEUGE trug diese Haltung mit, wenn sie etwa in Nr. 2/1946 die Ankunft von Eleanore Roosevelt, der Witwe des US-Präsidenten in Berlin rapportierte oder in Nr. 26/1949 eine Gedenkfeier und Militärparade zum fünften Todestag Franklin D. Roosevelts filmisch notierte. Diese schmalen Ausschnitte vermittelten den ostdeutschen Kinobesuchern freilich nichts über das Leben in den USA.

Amerikanische Spielfilme wurden in den Kinos der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) nicht gezeigt, auch nicht Übernahmen aus den bundesrepublikanischen Verleihen. Erst 1955 kam mit der unabhängigen, sozialkritischen Produktion SALT OF THE EARTH (1953, SALZ DER ERDE) in der Regie von Herbert J. Biberman der erste amerikanische Spielfilm in die ostdeutschen Kinos.

Die große Kino-Ausnahme Berlin hielt bis zum Mauerbau 1961 für ostdeutsche Zuschauer einen bequemen Ausweg bereit: Amerikanische Filme liefen zu moderaten Eintrittspreisen in West-Berliner Kinos und waren von Ost-Berlin aus schnell zu erreichen. Dort liefen auch die westlichen Wochenschauen WELT IM FILM (bis 1950) und ab 1953 WELT IM BILD sowie NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU, die ein eher freundliches Amerika-Bild präsentierten. Auch die Marshallplan-Filme wurden hier gezeigt. Das Demokratisierungspotential amerikanischer Filme blieb also den ostdeutschen Kinozuschauern weitgehend vorenthalten.

Die Alliierten nahmen in ihren jeweiligen Einflusssphären die Zensur auch über die Gestaltung von Kinospielplänen wahr. Ab 1949 ging die Zensurhoheit an die jeweiligen Exekutiven der Bundesrepublik bzw. der DDR über. Ein zusätzliches Steuerungsinstrument bildete in

The first Americans in East German cinema were soldiers of the Allied occupation forces, for the most part generals and their staffs, in newsreels showing the capitulation in Karlshorst, the meeting of Dwight D. Eisenhower with Georgi Zhukov in Berlin-Hessenwinkel, or military parades and the inauguration of the Soviet memorial in the Berlin Tiergarten. Until autumn 1945, East German cinemas showed these and similar events in German-language dubbed versions of the NOVOSTI DNYA Soviet newsreels. Such footage, which used a sober reporting technique without any particular bias or invective, focused on military ceremonies and portrayed the Allied military forces as victors. Indeed, the documentary treatment of the military rituals still had a perceptible tone of respect vis-à-vis the Soviet Union's strongest wartime partner, an attitude that continued throughout the reporting of the Nuremberg trial. The same stance was taken by the makers of the East German newsreels, DER AUGENZEUGE – for instance in no. 2/1946, reporting the arrival in Berlin of Eleanor Roosevelt, the American President's widow, or in no. 26/1949, about a ceremony and military parade commemorating the fifth anniversary of Franklin D. Roosevelt's death. Admittedly, these narrow windows did not show East German movie-goers anything of life in the U.S.

American feature films were not shown in the cinemas of the Soviet Occupation Zone, not even when they came from West German distributors. The first American film to be screened in East German cinemas, in 1955, was the independent and socio-critical SALT OF THE EARTH (1953), directed by Herbert J. Biberman.

Berlin continued to be the big exception in the East German movie landscape. Until the Berlin Wall was built in 1961, East German audiences had a convenient option: American films were shown at reduced admission prices in West Berlin cinemas, which were easily accessible from East Berlin. Here East Germans could also see the West German newsreels WELT IM FILM (until 1950), and, from 1953, WELT IM BILD and NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU, all of which presented a fairly positive view of America. The Marshall Plan films were also shown. On the whole, however, East German movie-goers were not exposed to the democratizing potential of American films.

der SBZ die sukzessive Enteignung der Kinos (auch als Folge der Entflechtung des Ufa-Konzerns) und deren Überführung in das Eigentum des neuen Staates, der seine Kino-Interessen nun durch Repertoirebildung und Eintrittspreispolitik direkt durchsetzen konnte.

Politischer und medialer Wandel

Für das Erscheinungsbild der USA in ostdeutschen Kinos brachte eine äußerst scharfe Auseinandersetzung auf einem Nebenschauplatz den medialen Wandel: Den Anlass bildeten die Inszenierungen zweier sowjetischer Theaterstücke: „Die russische Frage" („Russki wopros" von Konstantin Simonow, ostdeutsche Premiere am 3. Mai 1947 am Deutschen Theater Berlin, Regie Falk Harnack) sowie „Oberst Kusmin" (November 1947, Volksbühne Berlin, Regie Robert Trösch). Beide Stücke wurden bald darauf in der Sowjetunion verfilmt und rasch ins Kinorepertoire der SBZ übernommen: RUSSKI WOPROS (DIE RUSSISCHE FRAGE) in der Regie von Michail Romm im Mai 1948, WSTRETSCHA NA ELBE (BEGEGNUNG AN DER ELBE) in der Regie von Grigorij Aleksandrow und nach eben jenem Theaterstück „Oberst Kusmin" im Juni 1949. Beide Filme wurden mit einem erheblichen Propagandaaufwand in Ost-Berlin und in der SBZ gestartet.

Simonow gestaltete in seinem Stück das Leben eines New Yorker Journalisten, der gezwungen werden soll, gegen seine Überzeugung verleumderische Artikel gegen die Sowjetunion zu publizieren. Der Parteilose weigert sich, gerät in eine Kommunistenjagd à la McCarthy und in Existenznot. Aber er bleibt tapfer und trägt den moralischen Sieg davon. Die Besserungsdramaturgie des Stückes war von enorm vereinfachten Figuren bestimmt. Den Dialogen und der Milieuzeichnung merkte man eine weitgehende Realitätsferne des Autors an, die sich auf die Inszenierungen übertragen musste.

WSTRETSCHA NA ELBE nahm das historische Treffen sowjetischer und amerikanischer Soldaten im April 1945 bei Torgau an der Elbe zum Anlass, mehrere zeitgenössisch brisante Handlungsstränge zu einer komplexen Fabel zu verweben, deren Fundament vom alltagspraktischen Zusammengehen unterer amerikanischer und sowjetischer Besatzungsbehörden bei Verwaltung und Neuaufbau einer mittelgroßen deutschen Stadt bestimmt wird. Der Fluss grenzt die beiden Besatzungsbereiche klar voneinander ab – die Kommunikation zwischen den Mächten, eine Art kleiner Grenzverkehr, erfolgte per Kanu über die Wasserlinie, was eindrucksvolle filmische Lösungen evozierte. Die Amerikaner und die Russen müssen in die Nachkriegsschicksale deutscher Zivilisten eingreifen: in das Verhalten eines loyalen Wissenschaftlers, verkappter Nazis, Lehrer, Kinder, Mädchen und Frauen. Die Handlung wird durch eine Spionage- und Geheimpapier-Komplikation zusammengehalten. Die unteren Chargen – der amerikanische Major Hill und der sowjetische Oberst Kusmin, assistiert vom sowjetischen Feldwebel Jegorkin – praktizieren eine kameradschaftliche Zusammenarbeit, die Keime einer Freundschaft in sich trägt. Hills guter Wille wird von seinen „Oberen" sabotiert: Ein General und ein Senator sowie eine als Journalistin getarnte CIA-

In their respective spheres of influence, the Allied military authorities also exercised censorship of cinema programmes. In 1949, after the Federal Republic and the GDR (German Democratic Republic) had been founded, the right of censorship was transferred to their respective government authorities. In the Soviet Zone, an additional control instrument was the successive expropriation of cinemas (in some cases as a result of the dismantling of the Ufa group) and their transfer into state ownership. The state was then able to protect its cinema-related interests directly through programming and admission price policy.

New policies and media trends

A change came about in the representation of the United States in East German cinemas as a result of an extremely sharp controversy in a secondary area of conflict. It was triggered by productions of two Soviet plays: "Die russische Frage" ("Russkiy vopros") by Konstantin Simonov, East German premiere 3 May 1947, Deutsches Theater Berlin, directed by Falk Harnackon) and "Oberst Kusmin" (November 1947, Berlin Volksbühne, directed by Robert Trösch). Soon afterwards, both plays were filmed in the Soviet Union and distributed to cinemas in the Soviet Occupation Zone: RUSSKIY VOPROS, directed by Mikhail Romm, in May 1948, and VSTRECHA NA ELBE, directed by Grigori Aleksandrov and based on the play "Oberst Kusmin", in June 1949. Both films were launched with a major propaganda campaign in East Berlin and the Soviet Zone.

In his play, Simonov describes the life of a New York journalist pressured against his will to publish slanderous articles about the Soviet Union. The journalist, who is not affiliated with any political party, refuses to bow to the pressure. He is then drawn into the maelstrom of a McCarthy-style anti-Communist witch-hunt and has to face economic hardship. But his steadfastness pays off, and in the end he is the moral winner. The play's straightforward dramaturgy of the triumph of good over evil uses extremely simplified characters. The background descriptions and the dialogue show how very far removed the author is from reality, and this inevitably affected the film as well.

In VSTRECHA NA ELBE, the historic meeting of Soviet and American soldiers near Torgau on the river Elbe, in April 1945, provided an opportunity to weave together a number of politically charged strands into a complex fable about the daily coexistence of ordinary American and Soviet occupation soldiers involved in the administration and reconstruction of a medium-sized German town. The river divides the two zones of occupation, and communication between the two powers, a kind of local border traffic, takes place by canoe from one shore to the other, producing impressive cinematographic effects.

Agentin wollen in Deutschland amerikanische Interessen durchsetzen und schieben den guten Amerikaner ab. Insbesondere die Figur des Senators (und die seiner Frau) war ins extreme Klischee getrieben worden: Von nun an wurde diese Figur zum Muster vom Moneymaker in östlichen Werken dieser Thematik. Der Vorgesetzte von Kusmin, ebenfalls ein General, stützt – natürlich! – die Ambitionen „seines" Obersten. Der Kunstgriff des „die da oben" und „wir hier unten" wurde geschickt, aber leicht durchschaubar personalisiert.

Der Film war erstklassig besetzt: Grigorij Aleksandrow, einer der renommiertesten Regisseure des sowjetischen Kinos, hatte in den dreißiger Jahren erfolgreiche musikalische Komödien gedreht. Die bekannteste war 1936 ZIRK (ZIRKUS) und hatte seine Frau Ljubow Orlowa zum Star gemacht, Orlowa spielte auch hier mit; Boris Andrejew als Jegorkin verkörperte traditionell den Typus des bodenständigen, volkstümlich-schlagfertigen Feldwebels oder Arbeiters in sowjetischen Filmen. Sergej Eisensteins Kameramann Eduard Tissé und der Komponist Dimitrij Schostakowitsch, damals die besten ihrer Profession, gehörten zum Team. Russische Darsteller spielten auch die Rollen der Amerikaner und der Deutschen. Deutsche Kriegsgefangene sollen die Statisterie gestellt haben, und die aufwendigen Außenaufnahmen sollen im zerstörten Königsberg gedreht worden sein (mit echten Ruinen deutscher Backsteingotik im Bildhintergrund). Besonders gegen Schluss strebte Aleksandrow eine Art Bildsymbolik an, wenn er das lebhafte Hin und Her über den Fluss abebben und eine Bedrohung durch „feindliche" Kräfte aufscheinen lässt: Die Brücke ist aufgeklappt. Die Schatten ihrer Pfeiler können als Metapher für gefährliche Waffen oder für Annäherung gedeutet werden, davor die Protagonisten als feindliche Paare.

Die massive Attacke sowjetischer Intentionen in der SBZ via Theater und Film rief die heftige Kritik des West-Berliner Feuilletons hervor, im Falle von RUSSKI WOPROS sogar diplomatische Invektiven von Seiten amerikanischer Behörden. Ursache des Aufruhrs war das von den Russen entworfene Amerika-Bild, das die Ostdeutschen mittrugen. Die beiden Theaterstücke wie auch die Filme zeichneten einen unvereinbaren Dualismus zwischen „guten" Amerikanern, d. h. einfachen, redlichen Menschen, die zudem mit der Sowjetunion sympathisierten, und der amerikanischen Gesellschaftsoligarchie, deren Vertreter sie als Ausbeuter, Kriegsgewinnler und Verbündete des westdeutschen Monopolkapitals charakterisierten. Die Konfliktgestaltungen folgten der herrschenden Ästhetik vom sozialistischen Realismus, demzufolge die handelnden Personen jeweils eine gesellschaftliche Kraft repräsentierten: Sie sollten typisch für soziale Erscheinungen, Klassen oder Bewegungen sein. Damit war eine stilistische Abstraktion vorgegeben, die im Falle beider Theaterstücke und beider Filme dazu führte, dass die amerikanischen Figuren zu Klischees par excellence gerieten. Die Konflikte waren der Unvereinbarkeit der beiden Weltsysteme geschuldet und nicht tatsächlichen zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Schablonenhaftigkeit der übrigen Handlungsbestandteile verstärkte den weltfremden und agitatorischen Charakter der Arbeiten. Zudem

The Americans and the Russians find themselves entangled in the postwar destinies of German civilians: a loyal scientist, hidden Nazis, teachers, children, girls and women. The plot is held together by complications involving espionage and secret papers. Two officers – the American Major Hill and the Soviet Colonel Kuzmin, the latter assisted by his sergeant Yegorkin – practice a kind of amiable cooperation which bears the seeds of real friendship. But Hill's good intentions are sabotaged by his "higher-ups": a general and a senator, with the help of a CIA agent disguised as a journalist, who want to protect American interests in Germany and arrange to have the decent American transferred. The portrayal of the senator (and his wife) is overstated and comes across as pure cliché. From then on, this figure became the model for the money-maker in East Bloc films dealing with this and related topics. Kuzmin's superior, he too a general, supports the ambitions of "his" colonel – naturally! The personification of the "them up there" and "us down here" dichotomy is cleverly done but too transparent.

VSTRECHA NA ELBE had a top-notch cast. Director Grigori Aleksandrov, one of the most prominent directors in Soviet cinema, had already made several successful musical comedies in the 1930s. The best-known of them was TSIRK. Made in 1936, it propelled Aleksandrov's wife, Lyubov Orlova, to stardom. Orlova stars in VSTRECHA NA ELBE, too, together with Boris Andreyev as Sergeant Yegorkin, who embodies the traditional type of home-grown, quick-witted soldier or worker often found in Soviet films. Sergei Eisenstein's cameraman Eduard Tissé and the composer Dmitri Shostakovich, both at the top of their professions, were part of the team. Russian actors played the roles of Americans and Germans. Rumour has it that German prisoners of war served as extras, and the outdoor scenes are said to have been filmed in the ruins of Königsberg (with real ruins of German brick Gothic buildings in the background). Particularly near the end of the film, Aleksandrov tries to establish a kind of pictorial symbolism, for instance when he shows the lively traffic across the river abating and evokes a potential threat from "enemy" forces: the bridge has been raised. The shadow of its piers can be interpreted either as a metaphor for heavy weaponry or as a symbol of hope for rapprochement, while the two protagonists stand before it, facing each other as enemies.

The massive hostility of Soviet intentions demonstrated by cinema and theatre in the Soviet Zone was strongly criticized by West Berlin feature journalists, and RUSSKIY VOPROS even gave rise to diplomatic invectives from the American authorities. The objections focused on the Russians' portrayal of America and Americans, which was supported by the East Germans. The two plays

trugen propagandistische Dialoge und Worthülsen dazu bei, die Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten zu beeinträchtigen, was wiederum die westlichen Kritiker genüsslich registrierten.

Insbesondere die Darstellung der USA als kriegslüsterne Ausbeutergesellschaft stieß auf äußerst heftige Ablehnung: Die West-Berliner erlebten gerade durch die Luftbrücke eine sehr andere amerikanische Haltung und durch die Berlin-Blockade eine besondere Haltung der Russen – Solidarität der USA kontra Bedrohung durch die Sowjetunion. Mit propagandistischen Filmsujets über die Währungsreform, die Berlin-Blockade und die Luftbrücke flankierte die ostdeutsche Wochenschau DER AUGENZEUGE in den Ausgaben Nr. 94/1948, Nr. 111/1948 und Nr. 122/1948 diese Auseinandersetzungen.

Freilich: Beide Werke in den verschiedenen Versionen beschworen gegen Ende der Storys und aus dem Munde der „positiven Helden" die russisch-amerikanische Freundschaft – als bewahrenswertes Erbe der Anti-Hitler-Koalition und als eine Hoffnung für die Zukunft: „Die Freundschaft zwischen Russen und Amerikanern ist das wichtigste Problem für die Menschheit", ruft Oberst Kusmin seinem amerikanischen Freund hinterher. Kusmin steht dabei in der optischen Achse der Kamera und spricht somit den Kinozuschauer direkt an. Angesichts der Künstlichkeit der Handlung und der Figurenklischees musste eine solche Apotheose freilich als Phrase angesehen werden. Noch in Kurt Maetzigs DEFA-Spielfilm ROMAN EINER JUNGEN EHE (1951) finden sich kräftige szenische Anspielungen auf diese mehrfach verschränkte Problematik.

Im politischen Abseits

Nur kurze Zeit später reagierte die ostdeutsche Filmproduktion in Dokumentarfilmen und in der Wochenschau DER AUGENZEUGE, flankiert von der Presse, massiv auf den 1950 beginnenden Koreakrieg, den sie als mögliche Initialzündung für eine militärische Auseinandersetzung in Europa, sprich zwischen Ost- und Westdeutschland, ansah. Damit ging lange Zeit die mediale Behauptung einer Re-Faschisierung Westdeutschlands einher: Anlass war die Wiedereinsetzung ehemaliger NS-Täter in öffentliche Ämter, insbesondere die ehemaliger hoher NS-Militärs, die damit verbundene öffentliche Nachsicht (weil diese beim Aufbau der Bundesrepublik gebraucht würden) und die durchaus bestehende ostdeutsche Furcht vor einer Reaktivierung faschistischer Kräfte. Schon die Titel einschlägiger Filme signalisierten deren ideologische Tendenz, beispielsweise: SO KANN ES NICHT WEITERGEHEN (1949, Bruno Kleberg), DIE AMERIKANISCHEN SCHANDTATEN IN KOREA (1951, Feodor Pappe), AMI GO HOME (1952, Ella Ensink). Alle diese Filme verwendeten umfangreiches Archivmaterial. Aktuelles Material wurde von einem verdeckt arbeitenden DEFA-Kameramann geliefert, der Bundesbürger war. Die Filme liefen in den Vorprogrammen der Kinos, oft auch in Sondervorführungen.

Konnte man die beiden sowjetischen Theaterstücke und Filme noch als fiktionale Arbeiten erklären, so setzten Wochenschau und Dokumentarfilm massiv genrespezifische Mittel ein, vor allem Originalsequenzen von

and the films depicted an irreconcilable dualism of "good" Americans – simple, honest people who were sympathetic to the Soviet Union – and the American social oligarchy whose representatives were shown as exploiters, war profiteers, and allies of West German monopoly capital. Conflicts were embedded in the dominant aesthetics of socialist realism, where individual characters were meant to symbolize various social forces, classes or movements. This structure imposed such a degree of stylistic abstraction that, in the case of the two plays and films, the American characters degenerated into clichés par excellence. The conflicts were portrayed as having been caused by the irreconcilability of the two ideological systems rather than by real interpersonal relationships. The clichéd nature of other plot elements emphasized the out-of-touch and inflammatory character of these productions. Propaganda-like dialogue and empty-sounding phrases further reduced the credibility of the narration, as West German reviewers took pleasure in noting.

Most of all, the portrayal of the United States as a society of war-greedy exploiters met with massive rejection. West Berliners, thanks to the Berlin airlift, had a totally different view of Americans, while the Berlin Blockade cast the Russians in a particularly negative light – American solidarity versus threat from the Soviet Union. With its propagandistic treatment of the currency reform, the Berlin Blockade and the airlift, the East German newsreel DER AUGENZEUGE, in numbers 94/1948, 111/1948 and 122/1948, underlined this confrontation.

Admittedly, both stories in their various versions ended with the "good guys" defending Russian-American friendship as a worthy heritage of the anti-Hitler coalition and as the basis of hope for the future. "The friendship between Russians and Americans is the most important problem for humanity," Colonel Kuzmin calls out after his American friend. As he speaks, Kuzmin is standing in the visual axis of the camera, addressing the audience directly. In view of the artificial nature of the action and the clichéd character of the protagonists, however, such an apotheosis had to be seen as little more than an empty platitude. Kurt Maetzig's DEFA film, ROMAN EINER JUNGEN EHE (1951), also makes reference to this complicated issue.

In the political margins

When the Korean War began in 1950, the East German cinema industry – supported by the country's press – reacted with an outpouring of documentary films and newsreels. The war was seen as a possible spark of military conflict in Europe, in other words a war between East and West Germany. For a long time, the treatment of this topic in the East German media went hand in hand with claims that Fascism was re-emerging in

den Kriegsschauplätzen in Korea, und koppelten sie in kühnen, um nicht zu sagen willkürlichen Montagen mit zeitgenössischem Dokumentarmaterial von Truppenübungsplätzen und Manövern der US-Armee in Westdeutschland. Mit diesem medialen Kurzschluss sollte beim Zuschauer ein einseitiges politisches Resümee assoziiert werden. Als 1953 der Koreakrieg mit einem Waffenstillstand beendet wurde, rief ein AUGENZEUGEN-Kommentator aus, was in den Jahren davor oftmals in Wochenschauen und DEFA-Dokumentarfilmen demonstriert worden war: „Nach dem Willen Adenauers und seiner Ami-Herren soll Deutschland der Brandherd des Krieges in Europa bleiben. Panzer sollen die friedliche Verständigung zwischen Ost und West überrollen." (DER AUGENZEUGE, Nr. 32/1953)

Ergänzend zu diesen vordergründig demonstrativen Sujets zeigte die Wochenschau häufig auch Sujets einer Gegenbewegung, also Protestdemonstrationen, Appelle, Unterschriftenaktionen etc. Damit gerieten immer wieder Parolen, Transparente und andere Embleme öffentlicher Bekundung als antiamerikanische Zeichen ins Bild und wirkten auf die filmische Propaganda zurück. Das galt insbesondere für die seinerzeit weit verbreitete, auch in Westdeutschland zu sehende Losung „Ami, go home". In der medialen Führung dieser Polemiken, in Kommentaren und in der Musikgestaltung konnte man durchaus Analogien zu dramaturgischen Mustern der NS-Wochenschauen erkennen: Behauptung statt Beweis, Beschimpfung statt Benennung, suggestive Bildfolgen ohne exakte Verortung. Der Terminus „anglo-amerikanischer Terror" wurde unter der Hand zu einer Art Signalvokabel.

Damit geriet das Amerika-Bild im ostdeutschen Kino vollends in die politische Sterilität, die von der Konfrontationslogik des Kalten Krieges dominiert wurde. Zugleich nahmen Filme aus den sozialistischen Ländern, insbesondere aus der Sowjetunion, immer größeren Raum in den Kinorepertoires ein und sorgten indirekt für eine weitere mediale Verschiebung.

Nur noch Karikaturen

Lange Zeit kam die ostdeutsche Filmproduktion ohne eigenständige Spielfilm-Auseinandersetzung mit den USA aus. Mit dem Spielfilm DAS VERURTEILTE DORF (1952, Martin Hellberg) bündelte die DEFA dann die seinerzeit in Ostdeutschland, mittlerweile: in der DDR, öffentlich gehandelten anti-amerikanischen Intentionen. Die Autoren Jeanne und Kurt Stern schnitten rigoros und mit dem Mut zur Zuspitzung die novellistische Struktur eines aktuellen Vorfalls zu einer Filmstory zurecht. Ein kleines mittelfränkisches Dorf soll geräumt werden, weil das Areal für einen amerikanischen Truppenübungsplatz benötigt wird. Diese Konstruktion ermöglichte eine dramaturgische Finesse: Alle Dorfbewohner müssen sich zu dem „einmaligen, unerhörten Vorgang" verhalten, weil die Existenz aller Dorfbewohner bedroht wird. Das hat Solidarisierungen aller sozialen Kräfte der Gemeinde zur Folge (und später dann auch der Werktätigen benachbarter Betriebe).

Gegenläufig dazu führt die Figur eines Heimkehrers in die Infrastruktur des Dorfes hinein: Der Mann muss nach

West Germany – claims that were nourished by the return to public office of former active Nazis, particularly former high-ranking Nazi military personnel, and by the ready acceptance of this by West German public opinion (because the reinstated Nazis were considered indispensable to reconstruction in the Federal Republic). East Germans, for their part, were sincerely afraid of a reactivation of Fascist forces. Even the titles of the films made in this period bear witness to their ideological slant: SO KANN ES NICHT WEITERGEHEN (1949, Bruno Kleberg), DIE AMERIKANISCHEN SCHANDTATEN IN KOREA (1951, Feodor Pappe), AMI GO HOME (1952, Ella Ensink). All these films used extensive archival footage. Contemporary material was provided by a West German citizen working undercover as a DEFA cameraman. The films were shown as shorts before other feature films and also often put on as special screenings.

Whereas the two Soviet plays and their filmed versions could still be classified as fiction, these newsreels and documentary films made extensive use of their genre's cinematographic means – above all original footage of the Korean War which they boldly, indeed quite arbitrarily cut and combined with contemporary documentary material on military training areas and U.S. army manoeuvres in West Germany. This media ploy was intended to encourage viewers to make one-sided political associations. When the Korean War ended with the 1953 truce, an AUGENZEUGE commentator explicitly said what earlier newsreels and DEFA documentaries had suggested: "Adenauer and his American bosses want Germany to remain a trouble spot liable to spark a war in Europe. They want tanks to steamroller the peaceful understanding between East and West." (DER AUGENZEUGE, no. 32/1953).

As a supplement to these transparently militant themes, newsreels often showed oppositional trends such as protest demonstrations, public appeals, petitions, etc. The filmmakers made sure that slogans, banners and other visual emblems of public opinion appeared in the films as anti-American symbols underpinning the cinematographic propaganda. By far the most important of these slogans was "Ami, go home", a phrase in widespread use at the time, even in West Germany. The style of this polemic, the commentaries and the musical background of the newsreels could often be compared to the dramaturgical methods used in Nazi newsreels: unsubstantiated claims instead of hard evidence, abuse instead of statement of facts, suggestive picture sequences impossible to identify with certainty. The term "Anglo-American terror" infiltrated the language to become a kind of linguistic signal.

With these developments, the image of America in East German cinema degenerated into total political sterility dominated by the confronta-

langer Abwesenheit ins Alltagsleben hineinfinden. Mit ihm lernt der Zuschauer die personellen Verhältnisse im Dorf kennen, und da wiederum haben die Autoren alle denkbaren Nachkriegsschicksale auf dem Lande versammelt. Eine weitere geschickte Erfindung war die Figur des Ortspfarrers, der als Vertrauensperson, als Autorität und als Sprecher der Gemeinde zum Protagonisten des Widerstands reift. Die doppelte Führung der Aktionen durch sehr unterschiedliche Charaktere ermöglichte interessante szenische Wechsel, die allesamt dem Film zugute kamen. Die Spannung des gesamten Ablaufs wurde durch die Bedrängungen „von außen" dynamisiert.

Die Amerikaner kommen als Vorauskommando jener Truppe ins Bild, die das Gelände einnehmen sollte. Diese Jeep-Besatzung wird durch fast alle Klischees charakterisiert, die das damalige Amerika-Bild im Osten anbot: Sie kauen fortwährend Kaugummi, haben demzufolge eine schlechte Aussprache, benehmen sich flegelhaft, sind feist und dumm, tragen Sonnenbrillen, lümmeln herum. Kurzum: Die Klischees waren zu so schlimmen Karikaturen geraten, dass die behauptete Gefährlichkeit der Amerikaner für das Dorf in Frage zu stellen war. Regisseur Martin Hellberg konnte dieser Tendenz nur begegnen, indem er die Spannung im Wettlauf zwischen Dorf und US-Militär durch einen großen Regieaufwand, durch glänzend inszenierte, sehr dynamische Massenszenen und eine schnelle Schnitt-Technik zum durchgehenden Charakteristikum seines Films machte. Besonders die Besetzung des Pfarrers mit Eduard von Winterstein trug über manche dramaturgische Schwäche hinweg.

Der Film wurde in der DDR mit großem Aufwand gestartet. Mit der Verleihung des Weltfriedenspreises an die Autoren Kurt und Jeanne Stern und an den Regisseur durch den Weltfriedensrat sanktionierte eine hohe östliche Autorität die filmische Sicht auf die Ost-West-Auseinandersetzung, mit der im ostdeutschen Kino der antifaschistische Konsens der beiden ehemaligen Alliierten endgültig aufgekündigt worden war. Aus dem frühen Partnerbild war unwiderruflich ein Feindbild geworden.

In späteren Jahren folgten noch einige wenige DEFA-Filme, die das Thema weiterführten, ohne jedoch von den sterilen Positionen abzurücken. Hellberg hat in seinem Film DER OCHSE VON KULM (1955) der westdeutschen Re-Militarisierung eine komisch gemeinte Variante, quasi als bayerisches Volksstück, abzuringen versucht, die jedoch in vertracktem Eigenwitz und dramaturgischen Fußangeln erstickte.

In einer inhaltlichen Seitenlinie anderer DEFA-Filme wurden noch Dialogspuren nach Amerika gelegt: Im Gewande von Spionage- und Agentenfilmen wurde die Bedrohung ostdeutscher Aufbauarbeit durch westdeutsche Saboteure und Diversanten gezeichnet, etwa in GEHEIMAKTEN SOLVAY (1953, Martin Hellberg) oder in GEFÄHRLICHE FRACHT (1954, Gustav von Wangenheim). In den Fabeln dieser Filme, mit denen das sterile USA-Bild im ostdeutschen Kino allmählich auslief, wurde immer darauf verwiesen, dass die westdeutschen

tional logic of the Cold War. At the same time, films from other socialist countries, particularly from the Soviet Union, took up more and more space in the cinema repertory and indirectly caused a further media shift.

What remained: mere caricature

For a long time, the East German film industry did not address the topic of conflict with the U.S. in its own feature films. DAS VERURTEILTE DORF (1952, Martin Hellberg) was the first DEFA feature film to focus on anti-Americanism in East Germany, which had meanwhile become the GDR. Through rigorous and audacious distillation, screenwriters Jeanne and Kurt Stern made a film script from an actual event. A small West German village in central Franconia was due to be evacuated to make room for an American military base. This simple plot offered a clever dramatic ploy: each and every villager was forced to relate to this "unique, outrageous event", because the existence of each and every villager was threatened. This led to a solidarity among all the social forces in the community (and later on to solidarity with workers in the industrial plants nearby).

In a contrapuntal development, the character of a German returning after a long absence and trying to reintegrate into everyday life at home provides an intimate view of the infrastructure of the village. With him, the audience is given a glimpse of the various interpersonal relationships, and here again the authors have gathered examples of every imaginable postwar destiny in the country. Another clever element of the film is the character of the village pastor, who as a figure of authority and spokesman for the community becomes a protagonist of resistance. The two-tier plot woven by the different characters allows for a variety of interesting scenes that enhance the quality of the film. The overall plot tension is heightened by the increasing pressure "from outside".

The Americans first appear in the film as an advance commando of the army group which is to take over the area. This jeep-load of soldiers is characterized by nearly the whole gamut of clichés that made up the dominant image of America in the East Bloc at the time: gum-chewing, mumbling louts lolling behind sunglasses, a bunch of overweight, good-for-nothing fools. In a word, the clichés had become such caricatures that the idea that Americans could be dangerous for the village was questionable. By means of brilliantly staged, highly dynamic crowd scenes and an incisive editing technique, director Martin Hellberg succeeded in countering this tendency and in turning the tension in the conflict between the village and the American military machine into the main feature of his film. The figure of the pastor, played convincingly by Eduard von Winterstein, helped the film to overcome some of its dramatic flaws.

Übeltäter Hintermänner in den USA hätten und selbst nur Handlanger dieser Oligarchen und Moneymakers seien. Diese Anspielungen wurden stets mit der Gefahr einer Re-Faschisierung in Westdeutschland assoziiert. Der erste DEFA-Spielfilm übrigens, der eine solche Kausalität angeboten hatte, war Kurt Maetzigs DER RAT DER GÖTTER (1951) gewesen, der auf die internationalen Verbindungen – auch in die USA – des angeklagten IG-Farben-Konzerns hingewiesen hatte.

Erst mit den so genannten Berlin-Filmen von Wolfgang Kohlhaase und Gerhard Klein und mit den Auswirkungen des Tauwetters in der Sowjetunion auf die Kinematographie der DDR konnte ein differenzierteres Amerika-Bild besichtigt werden, dann auch im Dokumentarfilm und in der Wochenschau.

The film was given a grand launch in the GDR. By awarding the World Peace Prize to the screenwriters Kurt and Jeanne Stern and to the director, the World Peace Council – a prominent authority in the East Bloc – demonstrated its support for the film's treatment of the East-West conflict. For East German cinema, this marked the end of the anti-Fascist consensus of the two wartime allies; the former partner had irrevocably become a bogeyman.

In the following years, a few DEFA films attempted to pick up and develop the subject, but there was no sign of a shift from the entrenched sterile positions. In his film DER OCHSE VON KULM (1955), Hellberg tried to add a comic touch to West German re-militarization by giving it a folksy Bavarian character, but the result is drowned in ponderous witticisms and dramaturgical blunders.

In a side development, other DEFA films attempted to open up a dramaturgical dialogue with America. The threat to East German reconstruction resulting from West German sabotage was presented in the form of spy films such as GEHEIMAKTEN SOLVAY (1953, Martin Hellberg) or GEFÄHRLICHE FRACHT (1954, Gustav von Wangenheim). The plots of these films, which were among the last to portray such a sterile picture of the U.S. in East German movies, always included the idea that the West German villains had wire-pullers in the United States and were themselves mere stooges of those oligarchs and moneymakers. These allusions were always associated with the danger of a re-emergence of Fascism in West Germany. The first DEFA feature film to show this caUSAlity, by the way, was Kurt Maetzig's DER RAT DER GÖTTER (1951), which alluded to the international – including U.S. – connections of the indicted IG Farben group.

It was not until the so-called Berlin films of Wolfgang Kohlhaase and Gerhard Klein, and the thaw in the Soviet Union with its effects on GDR films, that a subtler image of America began to emerge, not only in fictional works but also in documentaries and in newsreels. (T.: N.G.)

Die Filme/The Films

The Battle of the Sexes

Großbritannien *Great Britain* 1959, s/w b/w, 82´

Regie *directed by* Charles Crichton Buch *written by* Monja Danischewsky Darsteller *starring* Peter Sellers, Robert Morley, Constance Cummings, Jameson Clark, Ernest Thesiger

Weg mit den alten Zöpfen, das ist das Motto von Miss Barrows (Constance Cummings). Sie hat schon in den USA Betriebe auf rationellere Methoden umgestellt und geht gleiches nun in Schottland an. Moderne Ablagesysteme statt altbekanntes Chaos, Rechenmaschinen statt Kopfrechnen, Fabriken statt Heimarbeit lauten einige ihre Vorschläge. Ihre eigentliche Mission jedoch ist Synthetik statt Tweed. Und das in der – letzten – Hochburg des Patriarchats, in Edinburgh, wo die kürzesten Röcke noch immer von Männern getragen werden. Die feministische Revolution erfährt Unterstützung durch von einen verliebten Firmenchef (Robert Morley), wird schließlich aber von einem eher unscheinbaren Mann vereitelt. Peter Sellers, der den verdienten Angestellten des traditionsreichen Tweedproduzenten spielt, ist Nichtraucher und Abstinenzler – für einen Schotten ungewöhnlich genug. Und so scheint er zunächst auch nicht der gefährlichste Feind der revolutionären Neuerungen zu sein, als der er sich schließlich erweist.

Away with the antiquated practices of the past! This is the motto of Miss Angela Barrows. After introducing labour-saving methods in American companies, Miss Barrows (Constance Cummings) is now off to Scotland to do the same. Modern filing systems to combat the familiar old chaos, calculators to replace mental arithmetic, proper factory operations instead of cottage industry – these are a few of her proposals. Her real message, however, is: out with tweeds, in with synthetics. It is a battle she hopes to win in Edinburgh of all places, one of the last bastions of male superiority, where the shortest skirts are still worn by men. This feminist revolution has the support of the company boss (Robert Morley), who falls in love with her. Its ultimate downfall comes from a rather unexpected source: in the role of the loyal head clerk of the venerable tweed company, Peter Sellers plays a non-smoking teetotaller – rather an unusual combination for a Scotsman. And so no one suspects that this mild-mannered man might pose the greatest threat to Miss Barrows' revolutionary changes.

Sonntag, 12. Februar 2006, 17 Uhr
Sunday, February 12, 5 pm

Begegnung an der Elbe

UdSSR *USSR* 1949, s/w b/w, 104´

Originaltitel *Russian title* Wstretscha na Elbe *Vstrecha na Elbe* Regie *directed by* Grigorij Aleksandrow *Grigori Aleksandrov* Buch *written by* Lew Schejnin, Gebrüder Tur *Lev Shejnin, Ariadna Tur and Pyotr Tur* Kamera *cinematography by* Eduard Tissé Bauten *sets by* Aleksej Utkin *Aleksei Utkin* Musik *music by* Dmitrij Schostakowitsch *Dmitri Shostakovich* Schnitt *edited by* E. Ladijenskaja *Y. Ladyzhenskaya* Produktion *produced by* Mosfilm Darsteller *starring* Wladlen Dawydow, Konstantin Nassonow, Boris Andrejew, Michail Naswanow, Ljubow Orlowa *Vladlen Davydov, Konstantin Nassonov, Boris Andreyev, Mikhail Nazvanov, Lyubov Orlova*

Das legendäre Treffen von amerikanischen und sowjetischen Truppen am 25. April 1945 bei Torgau kündigt in diesem Film nicht das Ende des Krieges an, sondern ist vielmehr der Ausgangspunkt einer negativen Entwicklung. Und es sind „die Amerikaner", die alle Hoffnungen auf Kooperation enttäuschen, indem sie auf Konfrontation setzen und sich damit als Imperialisten erweisen. Gemeinsame Sache machen: die US-Militärführung, reiche und unsympathische Kapitalisten, westdeutsche Kriegsgewinnler und Politiker. Dem Weg in einen neuen Krieg, so suggeriert der Film, widersetzen sich nur die Aufrechten, zu denen auch amerikanische Soldaten ohne wirklichen Einfluss gehören. Aleksandrows Film ist „in einem vollkommen ideologischen Raum angesiedelt, in den die Realitäten der Zeit und des Ortes eigentlich gar nicht hineindringen". (Peter Nau)

In this film, the legendary meeting of American and Soviet troops near Torgau on 25 April 1945 does not stand as a symbol of the end of the war – it is, instead, the starting point of a negative development. "The Americans" are the ones who dash all hopes of cooperation by setting a confrontation course and revealing themselves as imperialists. The U.S. military administration, rich and unsavoury capitalists and West German war profiteers and politicians are all in it together. The only ones who resist going down the path towards a new war, so the film suggests, are the righteous, and this also includes American soldiers without real influence of any kind. Aleksandrov's film is based on "a totally ideological point of view, where the realities of time and place actually do not penetrate at all". (Peter Nau)

Mittwoch, 15. Februar 2006, 17 Uhr
Wednesday, February 15, 5 pm

BEGEGNUNG AN DER ELBE

Bienvenido Mr. Marshall

Spanien *Spain* 1953, s/w b/w, 95′

Regie *directed by* Luis García Berlanga Buch *written by* Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga Darsteller *starring* Lolita Sevilla, José Isbert, Manolo Morán, Alberto Romea, Elvira Quintillá, Luis Péres de Léon

Was Hoffnung bewirkt: Eine kleine spanische Stadt erfährt aus Regierungskreisen, dass bald eine amerikanische Delegation eintreffen werde, um zu prüfen, ob auch hierher Marshallplan-Hilfe fließen soll. Dass dies wünschenswert wäre, darin sind sich die Bewohner weitgehend einig. Auf Vorschlag des Managers einer gastierenden Folkloresängerin verkleiden sie sich als Andalusier und gestalten auch ihr Dorf um: Das erfülle die amerikanischen Erwartungen am Besten. Die Farce nimmt ihren Lauf, die Erwartungen werden immer größer und bei einigen auch die Ängste. Dann endlich kommen die Amerikaner – und fahren einfach weiter, ohne anzuhalten. Eine herrliche Komödie über Spanien. Aber auch über die Verlockungen Amerikas.

What a powerful force hope can be! Rumours reach a small Spanish town that an American delegation will soon be visiting the town to see whether it, too, should be granted help from the Marshall Plan. Most of the town's residents agree that this would be highly desirable. The manager of a touring folk singer suggests that they should all dress as Andalusians and transform their village into something that might better correspond to what the Americans expect to find. The farce then takes its course, with some villagers' expectations and others' fears growing to ever larger proportions. The Americans finally arrive – and then drive on without even stopping. A wonderful comedy about Spain, but also about the seductive appeal of America.

Freitag, 10. Februar 2006, 17 Uhr
Friday, February 10, 5 pm

Blauer Dunst

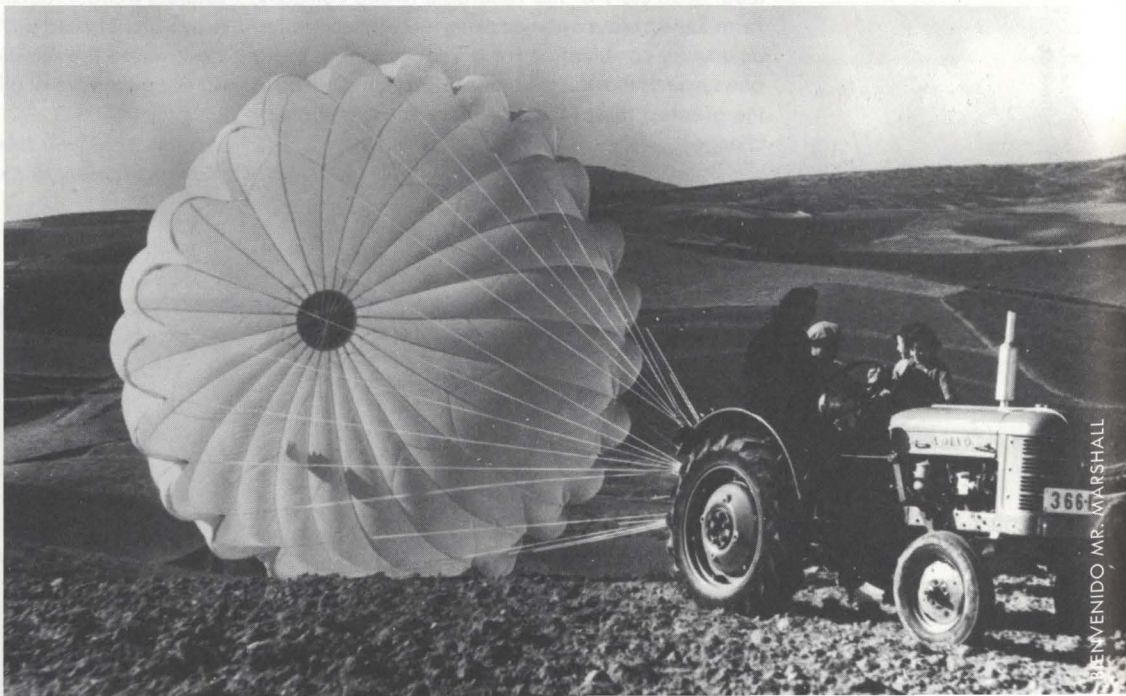
Bundesrepublik Deutschland *West Germany*, vermutlich *probably* 1951, s/w b/w, 17′

Gestaltet von *directed by* Herbert Lander Herstellungsleitung *production manager* H. Otto Produktion *produced by* National-Filmgesellschaft Darsteller *starring* Ruth Lommel, Georg Thomalla, Erna Haffner, Ewald Weck, Carl de Vogt

Eine teilweise amüsante Mischung aus klassischem Kulturfilm über den Tabakanbau in Virginia und satirischen Szenen. In letzteren wird der Erfolg des Marshallplans am Beispiel der Raucher verdeutlicht. In der Nachkriegszeit bekamen sie entweder nur Ersatzstoff oder mussten auf den Schwarzmarkt gehen. 1950 aber sind die Tabakläden wieder mit allen möglichen Sorten gefüllt.

A sometimes amusing combination of traditional documentary about tobacco farming in Virginia with satirical scenes where smokers illustrate the success of the Marshall Plan. In the early post-war years, most smokers made do with whatever ersatz tobacco they could get their hands on; for real cigarettes they had to buy on the black market. By 1950, however, tobacco shops were again full of every imaginable brand.

Dienstag, 14. Februar 2006, 17 Uhr
Tuesday, February 14, 5 pm



BIENVENIDO MR. MARSHALL

Einkaufen leicht gemacht

Frankreich/Dänemark *France/Denmark* 1952, s/w b/w, 23´

Regie *directed by* George Freeland Produktion *produced by* George Freeland, Paris für *for* Mutual Security Agency, Dänemark Buch *written by* J. C. Sheers Musik *music* Pierre Devevey Kamera *cinematography* Pierre Levent Regieassistentin *director's assistant* Dagmar Bolen Schnitt *edited by* Jacques Mavel Darsteller *starring* Jyette Breuning, Mongens Davidsen, Luf B. Nygaard

Ein Supermarkt, das war neu in den fünfziger Jahren. Seine Vorteile für die kluge Hausfrau beleuchtet dieser Film. Er gehört zu jenen, mit denen die Veränderungen des Alltags infolge der Modernisierung popularisiert werden sollten. Die Szenen im neuen Einkaufsparadies besitzen heute einen ganz eigenen Charme, der von dem wundersamen alten Interieur und dem Warenarrangement ausgeht. Damals aber war beides noch ebenso neu wie selten.

In the nineteen fifties, supermarkets were a novelty. This film shows the advantages of self-service shopping for clever housewives. It is one of several films made to popularize the changes brought to daily life by modernization. The scenes in the new shopping paradise, with its quaint old interior design and arrangement of merchandise, have a very special charm for modern audiences. At the time, though, both were as new as they were rare.

Freitag, 10. Februar 2006, 17 Uhr
Friday, February 10, 5 pm

Gefahr über Deutschland

DDR *East Germany* 1952, s/w b/w, 15´

Buch und Regie *written and directed by* Bruno Kleberg

Ein DEFA-Kompilationsfilm, der sich nahtlos in die Propagandaanstrengungen der Zeit einreiht. Zu Beginn werden Aufnahmen aus den USA gezeigt. Sie sollen die Verelendung dort belegen und den herrschenden Militarismus. Was die amerikanische Hilfe der Bundesrepublik Deutschland brachte, dafür stehen hier Bilder vom Frauenringen im Schlamm und dergleichen mehr. Ungebrochen wird das Klischee von der amerikanischen Unkultur fortgeschrieben. Dem setzt die Propaganda den sowjetischen Friedenswillen und die Initiativen der DDR entgegen. Die Absicht ist überall greifbar.

A DEFA compilation film steeped in the propaganda tradition of its time. The film begins with footage from the United States intended to show the impoverishment of American society and the militarism of the country's leaders. American aid to West Germany is symbolized by scenes of women's mud wrestling and similar imagery. The film perpetuates the cliché of American barbarism contrasted with Soviet love of peace and East German initiatives. Its intention is manifest throughout.

Samstag, 18. Februar 2006, 17 Uhr
Saturday, February 18, 5 pm

Die goldene Pest

Bundesrepublik Deutschland *West Germany* 1954, s/w b/w, 93′

Regie *directed by* John Brahm Buch *written by* Dieter Werner Produzent *produced by* Gerhard T. Buchholz Darsteller *starring* Ivan Desny, Gertrud Kückelmann, Karlheinz Böhm, Wilfried Seyferth, Erich Ponto

Alle anti-amerikanischen Vorurteile sind in diesem Film versammelt, der doch ganz und gar nicht anti-amerikanisch sein will. Seit die Amerikaner in Dossental stationiert sind, ist alles anders: Die Dorfbewohner wittern die Chance, schnelles Geld zu machen, und wollen sie nicht ungenutzt verstreichen lassen. Tatkräftig unterstützt werden sie dabei von auswärtigen Gangstern.
John Brahm, der 1935 vor den Nationalsozialisten nach England floh und dort – sowie später in den USA– als Regisseur arbeitete, kehrte Mitte der fünfziger Jahre für zwei Filme nach Deutschland zurück. DIE GOLDENE PEST war der erste, ihm folgte VOM HIMMEL GEFALLEN (1955). Die Situation des Remigranten spielt in DIE GOLDENE PEST eine zentrale Rolle.
Die Hauptfigur ist Richard Hartwig (Ivan Desny). Nach dem Krieg ging er in die USA, war Soldat im Koreakrieg und kehrt nun in seine Heimat zurück, in der er nichts mehr so vorfindet wie es einst war. Auch sein Jugendfreund Karl Helmer (Karlheinz Böhm) denkt nur noch an Geschäfte, ja er ist stärker als alle anderen in kriminelle Machenschaften verstrickt. Nur Franziska, Karls Schwester und Richards große Liebe (Gertrud Kückelmann), ist sich treu geblieben. Richard versucht, das Unglück, das er kommen sieht, aufzuhalten. Vergeblich.

This film serves up every imaginable anti-American cliché, yet it is not intended as an anti-American film at all. Life in Dossental changes completely the day the Americans set up a military base in the village: the villagers sense an opportunity for easy money and, with the resourceful help of a group of out-of-town gangsters, quickly move to take advantage of it.
John Brahm, who fled Nazi Germany in 1935 and worked as a film director first in England and – later on – in the United States, returned to Germany to make two films in the mid-fifties: DIE GOLDENE PEST, followed by VOM HIMMEL GEFALLEN (1955, SPECIAL DELIVERY). The situation of returning emigrants plays a central role in DIE GOLDENE PEST.
The film's main character is Richard Hartwig (Ivan Desny), a German who went to the United States after the war and served as an American soldier in the Korean War. Returning home to Germany, he finds little to remind him of the way things were in the past. His childhood friend Karl Helmer (Karlheinz Böhm) has only wheeling and dealing on his mind and is even more deeply involved in criminal machinations than all the others. Only Franziska, Karl's sister and the love of Richard's life (Gertrud Kückelmann), has remained true to herself. Richard tries – in vain – to stop the catastrophe that is unfolding before him.

Freitag, 17. Februar 2006, 17 Uhr
Friday, February 17, 5 pm

A Gun for Gaetano

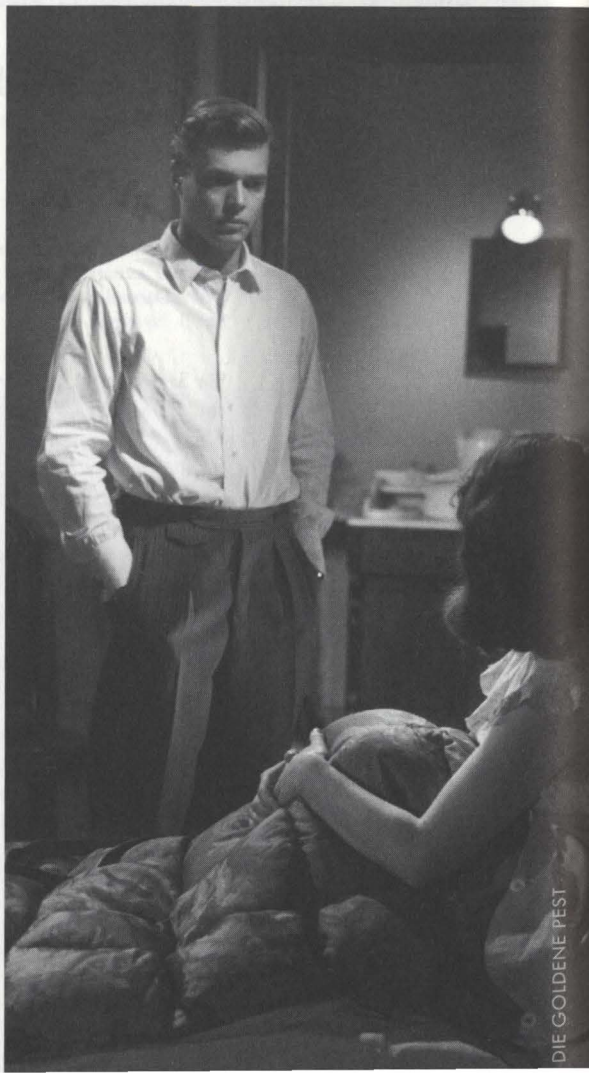
Frankreich *France* 1952, s/w b/w, 17′

Produziert durch die *produced by the* MSA Filmsektion, Paris, für *for* MSA Washington

Eine Folge der amerikanischen Fernsehserie STRENGTH OF THE FREE WORLD, die insgesamt einen offensiveren und auch aggressiveren Ton anschlug als die für Europa hergestellten Filme. Hier ist Italien das Beispiel – und zwar unter dem Gesichtspunkt der Aufrüstung im Kampf gegen die kommunistische Bedrohung. Wie wertvoll die amerikanische Militärhilfe in diesem Zusammenhang sei, das sucht der Film mit Bildern von modernen Waffen sowie am Beispiel eines jungen Soldaten zu belegen.

An episode of the American television series STRENGTH OF THE FREE WORLD, which generally adopted a more offensive and more aggressive tone than films made for European audiences. Here the setting is Italy – and the topic is the military build-up in the fight against the threat of Communism. The film wants to underscore the importance of American military aid in this context, with pictures of modern weapons and a young soldier as an example.

Montag, 13. Februar 2006, 17 Uhr
Monday, February 13, 5 pm


DIE GOLDENE PEST

Jour de Fête

Frankreich *France* 1949, s/w *b/w*, 79′
(Farbfassung *colour version*: 1995)

Regie *directed by* Jacques Tati Buch *written by* Jacques Tati, René Wheeler, Henri Marquet Darsteller *starring* Jacques Tati, Guy Decomble, Paul Frankeur, Santa Relli

Ein Landpostbote besucht während eines Schützenfestes arglos eine Filmvorführung. Zu sehen sind neuartige und spektakuläre Methoden, mit denen die US-Post ihre Briefe allen Widrigkeiten zum Trotz mit höchster Geschwindigkeit zustellt. Der Film ist eine Satire, aber der Briefträger nimmt sie für bare Münze. JOUR DE FÊTE, mit der für Tati so typischen Geräuschkulisse, spitzt sich in einem einzigen verständlichen Wort zu: „Rapidité", Schnelligkeit. Sie ist das neue Motto des Briefträgers. Fortan soll es vorbei sein mit Muße und Schlendrian, was zählt ist Effektivität. Das kann nicht gut gehen – nicht bei diesem, von Tati mit einem gewissen Stoizismus verkörperten Briefträger, nicht in dieser ländlichen Gemeinde. Das soll auch nicht gut gehen, denn was immer für den „American way" spricht – die Lebenslust entscheidet sich lieber für einen Weg „à la française". Ein Meisterwerk und die erste europäische Komödie, die den amerikanischen Traum von Produktivität und Effektivität augenzwinkernd ad absurdum führt.

A naive country postman watches a film during a village fair. The film describes the modern, spectacular methods used by the U.S. postal service to deliver its mail at top speed and against all odds. It is a satire, but the postman takes it seriously. JOUR DE FÊTE, with its typical Tati sound effects, cumulates in a single, telling word: "rapidité", speed. That is the postman's new motto. No more leisurely dawdling: what counts from now on is efficiency. But these good intentions are bound to go awry – at least with this particular postman, whom Tati plays with a certain degree of stoicism, and in this particular village. And that, the film tells us, is the way it really should be: whatever may speak in favour of the "American Way" – the French, with their joie de vivre, prefer doing things "à la française". A masterpiece, and the first European comedy poking gentle fun at the American dream of productivity and efficiency.

Samstag, 11. Februar 2006, 17 Uhr
Saturday, February 11, 5pm (s/w *b/w*)
Sonntag, 19. Februar 2006, 17 Uhr
Sunday, February 19, 5pm (Farbe *colour*)

Marketing

Frankreich/Großbritannien *France/Great Britain* 1953, s/w *b/w*, 18′

Regie und Produzent *directed and produced by* Pierre Long Kamera *cinematography by* Jacques Klein, Félix Forrestier Schnitt *edited by* Pierre Ginet Musik *music by* Michel Magne Produktionsgesellschaft *produced by* Son et Lumière Films, Paris, in Verbindung mit *in association with* Film Centre Ltd., London

Eine zentrale Botschaft des Modernisierungsprogramms, welches das ERP war, lag in dem Versprechen, die Erhöhung der Produktivität komme infolge sinkender Preise auch und vor allem dem Konsumenten zugute. MARKETING zeigt auf, wie notwendig Veränderungen sind, die die praktischen Bedürfnisse der Konsumenten berücksichtigen. Am Beispiel Frankreich, genauer Paris, kontrastiert der Film bereits modernisierte Betriebe mit den Bedingungen, welche die arbeitenden Menschen zu Hause vorfinden. Die Wohnungen: eng und unpraktisch, die Waren: zu teuer, als dass von dem Lohn mehr als der tägliche Bedarf zu bestreiten wäre. Effektivität? Wohin der Film auch schaut, an ihr mangelt es (noch) überall.

One of the main ideas behind the modernization drive of the ERP was the promise that increased productivity would lead to a drop in prices and as a result benefit the consumer more than anyone else. MARKETING shows the urgent need for changes that take the practical needs of consumers into account. Set in Paris, the film contrasts factories that have already modernized their operations with the conditions workers find in their own lives: apartments that are small and impractical, and goods that are too expensive. With their meagre wages, the bare essentials are all they can afford. Efficiency? Wherever the film looks, there still isn't enough of it.

Samstag, 11. Februar 2006, 17 Uhr
Saturday, February 11, 5pm (s/w *b/w*)
Sonntag, 19. Februar 2006, 17 Uhr
Sunday, February 19, 5pm (Farbe *colour*)

JOUR DE FÊTE

Men and Machines

Großbritannien *Great Britain* 1951, Farbe *colour*, 17′

Regie *directed by* Diana Pine Produktionsgesellschaft *produced by* Wessex Film Productions Ausführender Produzent *executive producer* Ian Dalrymple Produktionsüberwachung *supervising production manager* Raymond Anzarut Schnitt *edited by* Sydney Stone Kamera *cinematography by* Bill Pollard Kamera Operator *camera operator* Ian Wooldridge Kameraassistent *camera assistant* Denis Fox Erzähler *narrated by* Leo Genn

Der Film gehört zu der Reihe CHANGING FACE OF EUROPE – in Farbe produziert, gab sie einen Überblick über die Fortschritte in Bereichen wie Gesundheit, Verkehr oder Mechanisierung. Ihre Perspektive schloss alle ERP-Länder ein, insofern berichtet sie ganz allgemein von Erfolgen. Dass die Reihe darüber hinaus auch auf sensible Fragen einging, belegt dieser Film. Das Fortschrittspathos der Marshallplan-Filme war meist gänzlich ungebrochen. Gerade an der Frage des Einsatzes modernerer Maschinen entzündete sich jedoch traditionell der Protest. Effektivere Technik gleich höhere Produktivität – gleich weniger Arbeitsplätze: Hierin liegt das eigentliche Problem dieser Gleichung.

This film is part of the series THE CHANGING FACE OF EUROPE. Produced in colour, the series gave audiences an overview of progress made in areas such as health, transport and mechanization. As it looked at all ERP countries, it gave a general idea of what had been achieved. This particular film shows that the series also dealt with delicate subjects. Although the sentimental belief in progress of the Marshall Plan films remained unchanged, the question of the necessity of using more modern machinery – the subject of this film – was one that traditionally kindled protest. More efficient technology equals higher productivity, and that in turn translates into fewer jobs. That is where the problem lies with this equation.

Sonntag, 12. Februar 2006, 17 Uhr
Sunday, February 12, 5 pm

The Mouse that Roared

Großbritannien *Great Britain* 1959, Farbe *colour*, 82′

Regie *directed by* Jack Arnold Buch *written by* Roger MacDougall, Stanley Mann Darsteller *starring* Peter Sellers, Jean Seberg, David Kossoff, William Hartnell, Timothy Bateson

Peter Sellers ist hier in einer Dreifachrolle zu sehen: als Herzogin des Mini-Staates Fenwick, als dessen Premierminister und als Befehlshaber der ebenso winzigen wie altmodischen Armee. Das Herzogtum spielt eine unbedeutende Rolle im Konzert der Mächte, bis eine unvorhersehbare Entwicklung es in die Krise stürzt. Fenwick exportiert Wein, Hauptabnehmer sind die USA. Doch leider ist der Markt zusammengebrochen, seit eine „cover version" des guten Tropfens in Kalifornien angebaut wird. Die Lösung des Problems nimmt satirisch die Erfahrungen mit dem Marshallplan auf: Der beste Weg aus der Krise ist die umgehende Kriegserklärung an die USA, ihr folgt die sofortige Niederlage gegen die Übermacht – und schon fließt die Nachkriegshilfe. Ein brillanter Plan, der (fast) aufgeht.

This film stars Peter Sellers in a triple role: as the Duchess of the mini-state of Fenwick, as its Prime Minister, and as the Commander in Chief of its tiny, old-fashioned army. The Duchy plays an insignificant role in the international balance of power until an unexpected development plunges it into a crisis. Fenwick exports wine, most of it to America. Unfortunately, the market collapses after Californian winegrowers come up with an imitation of the fine Fenwick vintage. With its solution to the problem, the film takes a satirical view of the Marshall Plan experience: the best way out of the crisis is to declare war on the USA, to lose immediately in the face of its superior military power – and to cash in on post-war economic aid. A brilliant plan that (nearly) succeeds.

Montag, 13. Februar 2006, 17 Uhr
Monday, February 13, 5 pm

THE MOUSE THAT ROARED

Nicht stören! – Funktionärsversammlung

Bundesrepublik Deutschland *West Germany* 1951, s/w b/w, 16´

Regie *directed by* Hans Herbst Produktion *produced by* Günter Neumann Kamera *cinematography by* Bert Drus Darsteller *starring* Walter Gross

Eine lustvoll-offensive Satire in der Tradition des West-Berliner Kabaretts „Die Insulaner". Ein SED-Funktionär (Walter Gross) versucht während einer Parteiversammlung die Lügen des Westens zu entlarven, mittels einer Filmvorführung. Das Publikum klatscht gelegentlich an den falschen Stellen, z. B. bei NS-Aufmärschen, die es für solche der SED hält. Und es hat wenig zu lachen. Das Publikum dieser Satire umso mehr …

A hilarious and brash satire in the tradition of the renowned West Berlin cabaret "Die Insulaner". At a meeting of a party group of the East German Communist party, a party functionary (Walter Gross) tries to expose the lies of the West with the help of a film. His audience unfortunately cheers occasionally in the wrong places, even mistaking Nazi marches for Communist events, and they don't find what they see particularly funny. The audience of Herbst's satire, on the other hand, has a great deal more to laugh about.

Donnerstag, 16. Februar 2006, 17 Uhr
Thursday, February 16, 5pm

Nicht vergessen

Bundesrepublik Deutschland *West Germany* 1950, s/w b/w, 16´

Regie *directed by* Johannes Häußler

Der Film zerfällt deutlich in zwei Teile: Der erste Teil stimmt ein Klagelied an. Das Schicksal der Deutschen nach dem Krieg wird in allem Elend vor Augen geführt, jeder Hinweis auf mögliche Gründe für die kargen Lebensumstände unterbleibt. Mit der Einrichtung des Marshallplans verändert sich die Tonlage, wird der Film zum Loblied auf die amerikanische Hilfe, die der Kommentar jedoch als letztlich wohlverdient darstellt. Johannes Häußler, der für die Nationalsozialisten etliche politische Kulturfilme produziert hatte, fand – dies belegt der Film – auf seine Art Anschluss an die neue Zeit.

This film is clearly divided into two parts. It begins in a lamenting tone. The fate of Germany after the war is displayed in all its pathos without a word being lost on the reasons that might have led to these miserable conditions. The tone of the film then changes as the effects of the Marshall Plan start to be felt: it becomes a hymn of praise for American aid, which the film's commentary, however, presents as well deserved, all things considered. For Johannes Häussler, who had produced a number of political films for the Nazis, NICHT VERGESSEN seems to have been a way back into the social mainstream of the new system.

Freitag, 17. Februar 2006, 17 Uhr
Friday, February 17, 5pm

Ohne Furcht

Großbritannien *Great Britain* 1951, Farbe *colour*, 15′

Buch *written by* Allan Mackinnon Umsetzung *directed by* Peter Sachs Produktion unter der Leitung von *production supervision* Philip Stapp, W. M. Larkins Studio in Zusammenarbeit mit der *in association with* Producers Guild, London für *for* ECA

In einigen Szenen, vor allem denen eines Hochhausbaus, erinnert dieser Zeichentrickfilm an Fernand Légers Figuren. Sein zentrales Thema aber ist die kommunistische Bedrohung, die Gefahr einer Gleichschaltung nach dem Willen der Partei und unter dem Zeichen des Personenkults. Seine Mittel sind die besten des Zeichentrickfilms, vielfältig im Stil und einfallsreich in der Umsetzung. Gelegentlich verdichten sich die Bilder zu Abstraktionen oder sie verdüstern sich zu einer Vision des Totalitarismus, die in diesem Genre ziemlich einzigartig ist.

A few scenes of this animated film, above all those showing a skyscraper being built, are reminiscent of Fernand Léger's figures. The film's central theme is the Communist threat, and the danger of personality cults and gleichschaltung in Party interests. It develops this theme with the best instruments of the cartoon arsenal, with great stylistic variety and an original way of getting its theme across. From time to time the imagery slips into abstraction and darkens into a vision of totalitarianism that is quite untypical for this film genre.

Mittwoch, 15. Februar 2006, 17 Uhr
Wednesday, February 15, 5 pm


ONE, TWO, THREE

One, Two, Three

USA 1961, s/w *b/w*, 108′

Regie *directed by* Billy Wilder Buch *written by* Billy Wilder, I. A. L. Diamond Darsteller *starring* James Cagney, Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Arlene Francis, Pamela Tiffin, Hans Lothar

„Sitzenmachen", so lautet die zunehmend genervte Reaktion C. R. McNamaras (James Cagney) auf das Verhalten seiner Mitarbeiter, die jedes Mal aufstehen, sobald er den Raum betritt. Das knallende Zusammenschlagen der Hacken, mit dem ihm der beflissene Schlemmer (Hans Lothar) Respekt erweist, vermag der amerikanische Manager der Coca-Cola-Zentrale in Berlin (West) ebenso wenig zu unterbinden wie andere eingeschliffene Verhaltensweisen. So unvereinbar die Mentalität des US-Amerikaners mit jener der Berliner in West und Ost ist, so antagonistisch stehen sich Kapitalismus und Kommunismus gegenüber. Das gilt es zu überwinden, zum Wohle des Managers und von Coca Cola. Wilders Komödie kam kurz nach dem Mauerbau – dem der Film in der Eröffnungssequenz einen sarkastischen Kommentar widmet – in die Kinos. Kaum ein Film aus der Zeit des Kalten Krieges spielt so lustvoll mit den Klischees, keiner teilt so gerecht nach allen Seiten aus. Nach seiner Wiederaufführung 1985 wurde ONE, TWO, THREE in Deutschland, vor allem aber in West-Berlin zu einem Kultfilm.

"Sitzenmachen!" bellows an increasingly exasperated C. R. McNamara (James Cagney) at the employees of his typing pool, who jump up and stand at attention each time he enters the room. But old habits die hard. McNamara, the American manager of the West Berlin Coca Cola plant, is just as powerless to change the resounding heel-clicking of the assiduous Schlemmer (Hans Lothar) as he is to put a stop to other old behaviour patterns. The irreconcilability of the American mentality with the attitudes of Berliners in East or West is as implacable as the gulf between capitalism and communism. The film sets out to overcome this antagonism – for the benefit of both the manager and Coca Cola. Wilder's comedy came to cinema screens shortly after the Berlin Wall was built, and the film begins with a short sarcastic commentary on this historical event. There is hardly another Cold War film that handles the clichés of the epoch so humorously and pokes fun so successfully at all sides. After its re-release in 1985, ONE, TWO, THREE became a cult film in Germany, particularly in West Berlin.

Dienstag, 14. Februar 2006, 17 Uhr
Tuesday, February 14, 5 pm

Schwarzer Kies

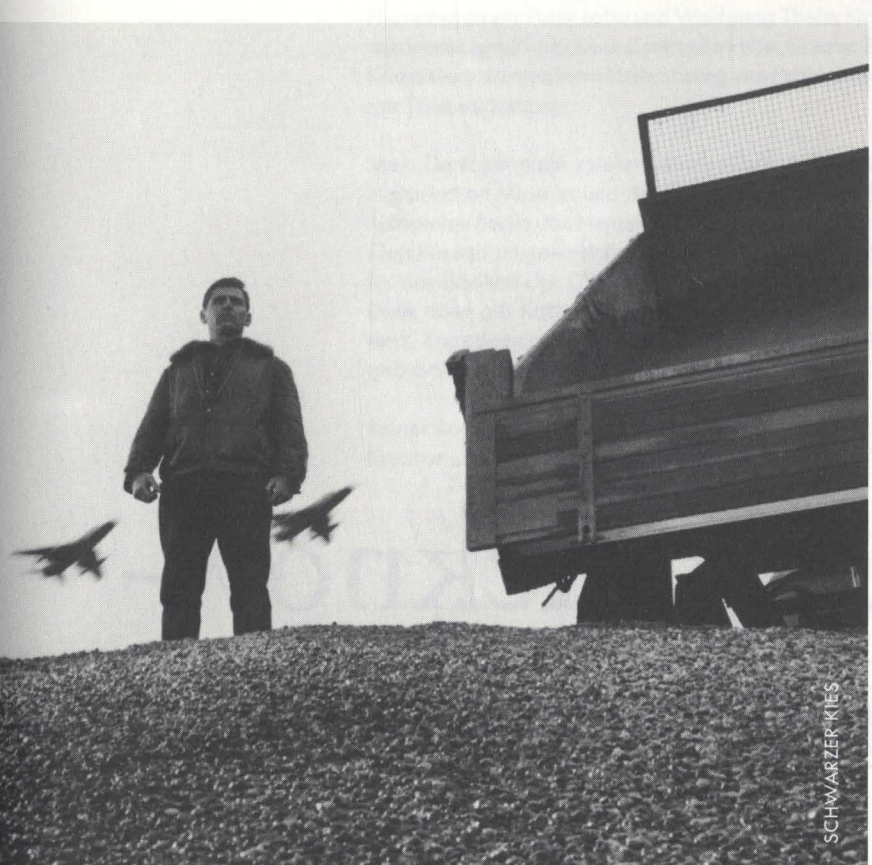
Bundesrepublik Deutschland *West Germany* 1961, s/w b/w, 111´

Regie *directed by* Helmut Käutner Buch *written by* Helmut Käutner, Walter Ulbrich Darsteller *starring* Helmut Wildt, Ingmar Zeisberg, Hans Cossy, Wolfgang Büttner, Anita Höfer

Käutner zeichnet ein düsteres Bild eines kleinen Dorfes, in dessen Nähe ein amerikanischer Stützpunkt mit 6000 GI's liegt. Die deutschen Bewohner wollen gerne profitieren, sehen ansonsten aber auf die Soldaten herab. Einzig ein amerikanisch-deutsches Liebespaar meint es ehrlich mit sich. Ansonsten dominieren Bars, Prostitution, Schiebung. Vor allem der Bau einer Raketenbasis schafft Gelegenheiten zum Betrug: Der bestellte Kies wird an Bauunternehmer geliefert, statt an den Bestimmungsort. Bis auf das Liebespaar, das später einem Unfall zum Opfer fällt, gibt es in diesem Film keine sympathischen Figuren. Integrität rechnet sich angesichts der Umstände nicht.

Käutner paints the dark picture of a small German village near an American base with 6000 GIs. The villagers despise the soldiers, but nevertheless they try their best to take advantage of the situation. Only one American-German couple is true to itself in this world of bars, prostitution and fraud. The construction of a missile base provides a golden opportunity for scams: the gravel ordered by the Americans is delivered to the contractors instead of to the construction site. Except for the two lovers, who later are the victims of an accident, there are no nice guys in this film. In the circumstances, honesty, it seems, simply does not pay.

Samstag, 18. Februar 2006, 17 Uhr
Saturday, February 18, 5 pm



Das verurteilte Dorf

DDR *East Germany* 1952, s/w b/w, 106´

Regie *directed by* Martin Hellberg Buch *written by* Jeanne und *and* Kurt Stern Kamera *cinematography by* Karl Plintzner, Joachim Hasler Bauten *sets by* Wilhelm Vorweg, Alfred Schulz Kostüm *costumes by* Vera Mügge Schnitt *edited by* Johanna Rosinski Musik *music by* Ernst Roters Darsteller *starring* Helga Göring, Günther Simon, Eduard von Winterstein

Bärenweiler in Not: Die US-amerikanische Armee richtet begehrliche Blicke auf das Dorf. Sie will einen Truppenübungsplatz bauen, das Dorf soll verschwinden, die Einwohner können sehen, wo sie bleiben. Aus DEFA-Perspektive hat sich die Besatzungsmacht selbstverständlich mit den westdeutschen Machthabern verschworen. Doch es bleibt immer noch die Möglichkeit, Widerstand zu leisten. Er muss viele Hindernisse überwinden, bewährt sich dann aber in der Solidarität von Bauern und Arbeitern, von West und Ost. Ein Propagandafilm mit harten Kontrasten und eindeutigen Figuren, ohne Zwischentöne und Ambivalenzen – mithin ein typischer Film des Kalten Krieges. Aufwendig gestartet, erwies er sich in der DDR allerdings bald als zweischneidige Waffe im Propagandakampf: Die Abriegelung der Grenzgebiete zur Bundesrepublik und die Evakuierung ganzer Dörfer lösten eben jenen Protest aus, den der Film im Westen ansiedelte.

Bärenweiler is in trouble: the U.S. army has cast its covetous eyes on the village. It wants to raze it and build a military training area on the site, and it seems the villagers will simply have to find another place to live. From the DEFA perspective, the occupiers have connived with the West German government, of course. But there's still a chance: resistance! There are a lot of obstacles to overcome, but in the end solidarity prevails among peasants and workers and between East and West. A propaganda film with sharp contrasts and unambiguous characters, without nuance or ambivalence, DAS VERURTEILTE DORF is a typical Cold War film. Launched with great hopes of success, it soon turned out to be a double-edged sword in the propaganda war: when the East German government sealed off its border areas to West Germany and evacuated entire villages, the East German population protested in a manner which, according to the film, was more typical of the West.

Donnerstag, 16. Februar 2006, 17 Uhr
Thursday, February 16, 5 pm

Danksagung/Acknowledgements

Die Filmreihe „Selling Democracy", ein Projekt der Internationalen Filmfestspiele Berlin und ihrer Partner, kommt in diesem dritten Jahr unter dem Motto „Friendly Persuasion" zu ihrem Abschluss. Es ist ein fröhlicher Abschluss. Schon deswegen, weil im diesjährigen Programm Komödien eine große Rolle spielen. Es ist aber auch aus einem anderen Grund ein wohlgemuter Abschluss, denn die so lange unbekannten, ja verschollenen Marshallplan-Filme werden nun auch anderswo wieder gezeigt. Festivals in Europa und Kommunale Kinos in Deutschland haben die Idee aufgegriffen und präsentieren die Filme – mit Erfolg. Vor allem aber gibt es die Tour der „Selling Democracy"-Programme durch die USA: Sandra Schulberg, Inspiratorin und Mit-Kuratorin der Berlinale-Filmreihen, treibt sie mit großer Energie voran. Dank ihrer Initiative sind die Filme nun dort zu sehen, wo das Programm zum Wiederaufbau Europas konzipiert wurde – „Welcome Home, Mr. Marshall".

Die diesjährige Filmreihe verdankt der Arbeit der Kollegen des Bundesarchiv-Filmarchivs erneut sehr viel. Unser Dank gilt vor allem Karl Griep sowie seinen Kolleginnen und Kollegen, die uns wiederum effektiv unterstützt haben. Die Bundeszentrale für politische Bildung, Partner schon im letzten Jahr, ermöglichte die Produktion einer DVD, die neben Marshallplan-Filmen auch Beispiele der filmischen „Re-Orientation" sowie „Aufbau-Filme" aus der DDR beinhaltet. Auf diese Weise verwirklicht sich der schon seit Beginn unseres gemeinsamen Projektes gehegte Wunsch, die Filme einer noch breiteren Öffentlichkeit zugänglich und sie nachhaltig verfügbar zu machen. Unsere Filmreihe wird mit den DVDs ein neues Publikum erreichen. Hier gilt unser Dank Thomas Krüger, der dem Projekt von Anfang an mit großer Sympathie begegnete, sowie Thorsten Schilling und Inga Jochimsen.

Fotos für die Broschüre stellte in diesem Jahr die Stiftung Deutsche Kinemathek/Filmmuseum Berlin zur Verfügung. Hier danken wir Peter Latta und Wolfgang Theiss für ihre wie immer sympathische und schnelle Hilfe. Connie Betz' Kompetenz verdanken wir die Lösung von Problemen bei der Filmbeschaffung.

Mein Dank gilt nicht zuletzt Mitarbeitern im Deutschen Historischen Museum und bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin. Jan Henselder (DHM) hat in bewährter Qualität und mit gewohnter Sorgfalt die Standfotos auch für das Booklet der DVD hergestellt. Mein besonderer Dank aber gilt Kathi Gormász: Mit Übersicht, Kompetenz, Engagement hat sie die Filmreihe auf den Weg gebracht, mit Humor die Hindernisse ausgeräumt.

Rainer Rother
Kurator „Selling Democracy – Friendly Persuasion"

In 2006, the Berlin International Film Festival and its partners are presenting the third and final part of the "Selling Democracy" series, this year under the motto "Friendly Persuasion". It is a cheerful conclusion. For one thing, there are several comedies in the 2006 programme. Another reason for the upbeat mood this year is that the long-forgotten, indeed in some cases long-lost Marshall Plan films are now once again being shown elsewhere. Several European festivals and German community cinemas have taken up the idea and screened the films – with success. But most importantly, the "Selling Democracy" programme is now also being shown in the USA: Sandra Schulberg, instigator and co-curator of the Berlinale film series, is promoting the films' American tour with great energy. Thanks to her dedication, the Marshall Plan films can now be seen in the country where the European Recovery Programme was actually conceived. "Welcome home, Mr. Marshall!"

Once again this year, the "Selling Democracy" series owes a lot to the work of our colleagues at the film department of the German Federal Archives. We want to express our special thanks to Karl Griep and his colleagues for their efficient support. Thanks to the involvement of the German Federal Centre for Political Education, already one of our partners last year, a DVD of the Marshall Plan films has been produced. It will also include examples of the cinematographic "reorientation" of the early post-war years and a few East German films promoting the reconstruction programme. The DVD fulfils a wish we have had since the beginning of the joint project to make the films available to an even broader public and on a more lasting basis. On DVD, our film series can now reach entirely new audiences. We would particularly like to thank Thomas Krüger, whose reaction to the project was highly supportive from the start, and Thorsten Schilling and Inga Jochimsen.

The photographic material for this year's brochure was provided by Stiftung Deutsche Kinemathek/Filmmuseum Berlin. We are grateful to Peter Latta and Wolfgang Theiss for their ever friendly and swift assistance. And without Connie Betz's competence, many problems relating to film acquisition would have been much more difficult to solve.

In conclusion, I would also like to thank the staffs of the German Historical Museum and the Berlin International Film Festival. The excellent quality of the photos for the DVD booklet is due to the skill and professional care of Jan Henselder (DHM). But my very special gratitude goes to Kathi Gormász: with her organisational skills, her competence and her commitment. She was the driving force behind the series, the one who always knew how to overcome obstacles and who never lost her sense of humour.

Rainer Rother
Curator "Selling Democracy – Friendly Persuasion"

Abkürzungen/Abbreviations

ECA » ECONOMIC COOPERATION ADMINISTRATION
Die Marshallplan-Verwaltung. Zwischen dem 4. April 1948 und dem 31. Oktober 1951 stellte sie europäischen Wiederaufbauprojekten Subventionen und Darlehen in Höhe von 12,4 Milliarden Dollar zur Verfügung. Auf die ECA folgte die MSA.

ERP » EUROPEAN RECOVERY PROGRAM
Offizielle Bezeichnung der vereinigten Hilfsprogramme von ECA und OECC. Es bezeichnet die erste Etappe des Marshallplanes.

IMPD » INTERNATIONAL MOTION PICTURE DIVISION
Die internationale Filmabteilung mit Sitz in Washington D.C. ist eine der vier Quellen, aus denen der Hochkommissar für Deutschland Filme bezog.

MARSHALL PLAN'S EUROPEAN FILM UNIT, THE
Die Europäische Filmabteilung des Marshallplans, ein Bereich der European Recovery Program (EPR) Information Division mit Hauptsitz in Paris, koordinierte die Produktion, die Finanzierung und den Verleih der Marshallplan-Filme in Europa von 1948 bis 1955.

MPEA » MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION

MSA » MUTUAL SECURITY AGENCY
Die MSA operierte im Zeitraum zwischen 1. November 1951 und 31. Juli 1953. Hier wurden die Aktivitäten zur Förderung des Wiederaufbaus und der Zusammenarbeit in Europa des ECA fortgeführt. Zugleich fand aber auch eine Schwerpunktverlagerung zugunsten militärischer Hilfsleistungen und dem Aufbau der NATO statt.

OECC » ORGANIZATION FOR EUROPEAN ECONOMIC COOPERATION
Institution, die den Handel der europäischen Länder untereinander fördern und organisieren sollte. Die OECC war bis 1961 tätig. Sie wurde abgelöst von der OECD (ORGANIZATION FOR ECONOMIC COOPERATION AND DEVELOPMENT).

OMGUS » OFFICE OF MILITARY GOVERNMENT/U.S.
Das OMGUS (1945–1949) hatte seinen Hauptsitz zunächst in Berlin, verlegte aber im Lauf des Jahres 1948 viele Ämter (u. a. Streitkräfte, Wirtschaft, Finanzen, Transport, Internationale Beziehungen, Öffentlicher Dienst, Soziales, Justiz, Gefangene, Displaced Persons u. a.) in die US-Zone mit Schwerpunkt Frankfurt/Main. Mit Inkrafttreten des Besatzungsstatutes ab 1949 stellte das OMGUS seine Tätigkeit ein, die verbliebenen Aufgaben übernahm die Alliierte Hohe Kommission. Dem OMGUS oblag die Wiederherstellung einer deutschen Zivilverwaltung auf demokratischer Grundlage und im Sinne der Entnazifizierung.

PCA » PRODUCTION CODE ADMINISTRATION

USIA/USIS » UNITED STATES INFORMATION AGENCY/ UNITED STATES INFORMATION SERVICE
Die USIA war zuständig für die Verbreitung von Informationen über die USA im Ausland. Die Dependancen in den einzelnen Ländern hießen USIS.

ECA » ECONOMIC COOPERATION ADMINISTRATION
The Marshall Plan Administration. From April 8, 1948 to October 31, 1951 the European Recovery Program provided subsidies and loans worth 12.4 billion dollars. The ECA was followed by the MSA.

ERP » EUROPEAN RECOVERY PROGRAM
Official designation of the united aid program of ECA and OECC. It represents the first phase of the Marshall Plan.

IMPD » INTERNATIONAL MOTION PICTURE DIVISION
The International Motion Picture Division is one of the four soures of films used by High Commissioner for Germany (HICOG). It is located in Washington D.C.

MARSHALL PLAN'S EUROPEAN FILM UNIT, THE
A section of the European Recovery Program's (ERP) Information Division with headquarters in Paris, coordinated the production, funding, and release of Marshall Plan films in Europe from 1948 to 1955.

MPEA » MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION

MSA » MUTUAL SECURITY AGENCY
The MSA operated from November 1, 1951 to July 31, 1953. Here the activities of the ECA supporting reconstruction and co-operation in Europe were continued. But at the same time there was a shift in focus to military aid and the development of NATO.

OECC » ORGANIZATION FOR EUROPEAN ECONOMIC COOPERATION
An institution which was intended to support and facilitate trade between European nations. The OECC operated until 1961. It was replaced by the OECD (ORGANIZATION FOR ECONOMIC COOPERATION AND DEVELOPMENT)

OMGUS » OFFICE OF MILITARY GOVERNMENT/U.S.
OMGUS (1945–1949) first set up its headquarters in Berlin, but in 1948 moved many departments (including Armed Forces, Economy, Finance, Transport, International Relations, Public Service, Social Affairs, Justice, Prisoners, Displaced Persons) to the U.S. zone with a concentration in Frankfurt/Main. Once the occupation statutes came into effect in 1949, OMGUS laid down its work. The Allied High Commission took over the remaining duties. The OMGUS was responsible for restoring a German civilian administration based on democratic principles, the aim being denazification.

PCA » PRODUCTION CODE ADMINISTRATION

USIA/USIS »UNITED STATES INFORMATION AGENCY/ UNITED STATES INFORMATION SERVICE
The USIA was responsible for the overseas dissemination of information about America. The branches in the individual countries were known as USIS.

Wegweiser zu weiteren Informationen/Further Sources of Information

Wegweiser zu weiteren Informationen

Further Sources of Information

Donovan, Robert J.: The Second Victory: The Marshall Plan and the Postwar Revival of Europe. New York: Madison Books, 1987

Ellwood, David W.: Rebuilding Europe: Western Europe, America and Postwar Reconstruction. London and New York: Longman Group, 1992

Hogan, Michael J.: The Marshall Plan: America, Britain, and the Reconstruction of Western Europe, 1947 –1952. Cambridge: Cambridge University Press, 1987

Menges, Constantine C.: The Marshall Plan From Those Who Made It Succeed. University Press of America, 1999

Price, Harry Bayard: The Marshall Plan and Its Meaning. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1955

Wexler, Imanuel: The Marshall Plan Revisited: The European Recovery Program in Economic Perspective. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983

The Marshall Plan Filmography by Linda Christenson A Guide to George C. Marshall Motion Pictures by Sharon R. Stevens www.marshallfilms.org

The Marshall Plan: Against the Odds, narrated by Roger Mudd. Color, VHS, 56 Min. US-Verleih: www.teacher.shop.pbs.org Vertrieb in Europa: Christenson Associates eclc@earthlink.net

George C. Marshall Foundation & Research Library, VMI Parade, Lexington, Virginia 24450, USA, Tel +1 540 463 71 03 www.marshallfoundation.org

German Marshall Fund of the U.S., 1744 R Street NW, Washington DC 20009, USA, Tel +1 202 745 39 50, Fax +1 202 265 16 62 info@gmfus.org

German Marshall Fund – Berlin Office, Oranienburger Str. 13/14, 10178 Berlin, Germany Tel +49 30 288 81 30, Fax +49 (0) 30 28 88 13 10 info@gmfus.org

George C. Marshall International Center, 212 East Market Street, Leesburg, Virginia 20176, USA Tel +1 703 777 18 80 www.georgecmarshall.org/info/gcmic.cfm

The Marshall Plan: The Vision of a Family of Nations (Video & Ausstellung), George C. Marshall Center, Hôtel de Talleyrand, 2 rue St. Florentin, 75008 Paris, France, Candice Nancel, Tel +33 1 43 12 45 27, NancelCL@state.gov

George C. Marshall European Center, Gernacker Str. 2, 82467 Garmisch-Partenkirchen www.marshallcenter.org

Schulberg, Sandra: Schulberg Productions, Inc.,200 Park Avenue South, Suite 1109, New York, NY, 10003, 917 667 6077 www.sellingdemocracy.org

US-Archive U.S. Archives

Academy Film Archive, 1313 Vine St., Hollywood, California 90028, USA, Tel +1 310 247 30 16, x 331, Ed Carter edcarter@oscars.org

Library of Congress, Motion Picture Division, Washington, DC 20540, USA, Tel +1 202 707 85 72, mpref@loc.gov, www.loc.gov/rr/mopic

National Archives and Records Administration, Special Media Archives Services Division (NWCS), 8601 Adelphi Road, College Park, MD, 20740-6001, USA, Tel +1 301 837 05 26, ext. 227 mopix@nara.gov, www.nara.gov

Europäische Archive European Archives

Bundesarchiv/Filmarchiv, Fehrbelliner Platz 3, 10707 Berlin, Germany, Tel +49 (0) 1888 77 70 0 www.bundesarchiv.de, filmarchiv@barch.bund.de Karl Griep, Head k.griep@barch.bund.de Karin Kuehn k.kuehn@barch.bund.de

Deutsches Historisches Museum, Unter den Linden 2, 10117 Berlin, Germany, Tel +49 30 20 30 44 20, Dr. Rainer Rother rother@dhm.de

Kinemathek Hamburg e.V., Dammtorstraße 30a, 20354 Hamburg, Germany, Tel +49 40 34 23 53, Heiner Roß info@kinemathek-hamburg.de

Filmarchiv Austria, Obere Augartenstraße 1e, 1020 Wien, Austria, Tel +43 1 216 11 10 Mag. Ernst Kieninger e.kieninger@filmarchiv.at

Imperial War Museum Film and Video Archive, Lambeth Road, England/UK, Non-commercial inquiries: Dr. Toby Haggith or Matthew Lee, Tel +44 20 74 16 52 93/52 94 film@iwm.org.uk Commercial inquiries: Paul Sargent, Jane Fish, or Alex Southern, Tel +44 20 74 16 52 91/52 92

Service de la Communication-Pole Audiovisuel, Ministère de l'Agriculture et de la Pèche, 78, rue de Varenne, 75349 Paris 07 SP, France, Tel +33 1 49 55 44 17 Marc Gauchée marc.gauchee@agriculture.gouv.fr

Impressum, Bildnachweis

Imprint, Photo Credits

Herausgeber *Editor* Rainer Rother für die Internationalen Filmfestspiele Berlin und das Deutsche Historische Museum *for the Berlin International Film Festival and the German Historical Museum* Lektorat der englischsprachigen Beiträge *Copy-editor English* Stella Vitzthum Lektorat der deutschsprachigen Beiträge *Copy-editor German* Annette Vogler Gestaltung und Layout *Design and Layout* PANATOM Bildnachweis *Photo Credits* Deutsches Historisches Museum Berlin (Standvergrößerungen aus USIA Filmen *Frame enlargements USIA films* Jan Henselder) S. *pp.* 09, 12, 37, 41, 42 Stiftung Deutsche Kinemathek – Filmmuseum Berlin S. *pp.* 16, 21, 22, 26, 30, 34, 46, 49, 52,55, 58, 67–75 Übersetzungen *Translations* Nicole Gentz (N.G.), Irmgard Hölscher (I.H.) Technische Herstellung *Technical Production* Druckhaus Mitte

Internationale Filmfestspiele Berlin
Potsdamer Straße 5
10785 Berlin
Phone +49 30 259 20-0
Fax +49 30 259 20 299

www.berlinale.de

Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen
des Bundes in Berlin GmbH

KBB

56 Internationale Filmfestspiele Berlin

DHM

Das Bundesarchiv

bpb: Bundeszentrale für politische Bildung