

Geburtsort: Mannheim

Die Revitalisierung des Dokumentarfilms in den 1950er Jahren durch die Mannheimer »Filmwoche«

Hiram Kümper

Als im Mai 1945 das ›Dritte Reich‹ kapitulierte, lag nicht nur die materielle Infrastruktur Deutschlands in Trümmern, sondern auch seine kulturellen Institutionen. Filmproduktion und -distribution waren zum Erliegen gekommen; Kinos geschlossen, Archive zerstört oder beschlagnahmt. In dieser Situation hatte das Kino zunächst keine Priorität – das Überleben stand im Vordergrund. Doch bereits wenige Monate später setzte eine überraschend rasche Wiederbelebung des Filmwesens ein: Filmvorführungen wurden wieder aufgenommen, und bis Anfang der 1950er Jahre entwickelte sich die Bundesrepublik zu einem Land mit hoher Kinodichte und enormer Zuschauerresonanz.¹

Diese rasche Renaissance verweist auf die zentrale Bedeutung des Films im Prozess der gesellschaftlichen Neuorientierung nach 1945. Film war nicht nur Unterhaltung, sondern ein Medium kultureller Selbstverständigung, politischer Reeducation und sozialer Integration. Die Auseinandersetzung mit dem Film wurde daher zu einem Schauplatz grundlegender Konflikte über die Zukunft der deutschen Gesellschaft: über Demokratie, kulturelle Identität und

1 Vgl. dazu etwa Johann Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler: Centaurus, 1993, S. 353–379 u. 536–572; Fritz Göttler: »Westdeutscher Nachkriegsfilm«, in: Wolfgang Jacobsen u.a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004, S. 167–206 sowie Harro Segeberg (Hg.): Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie, München/Paderborn: Fink, 2019.

die Rolle von Öffentlichkeit.² Festivals dienten ganz wesentlich der internationalen Verständigung und dem Aufbau neuer transnationaler Bindungen.³

Das (heute so genannte) Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH) nimmt in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und der internationalen Festivallandschaft eine bedeutende Position ein. Von seiner Gründung im Jahr 1952 als »Kultur- und Dokumentarfilmwoche« bis zu seiner heutigen Ausrichtung als Plattform für internationales Autorenkino spiegelt seine Entwicklung nicht nur die ästhetischen Wandlungen des Mediums Film wider, sondern auch die politischen und gesellschaftlichen Bruchlinien der Nachkriegszeit. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Gründungs- und Frühphase der »Mannheimer Filmwoche«. Er soll an die Wurzeln, die raschen Erfolge und die prägenden Entwicklungspfade erinnern, die sie im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens eingeschlagen hat und die sie bis heute prägen.

Mannheim als Kinostadt und die erste Filmwoche 1952

Vor und zwischen den beiden Weltkriegen war Mannheim eine an Lichtspielhäusern vergleichsweise reiche Stadt.⁴ Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs trafen die Stadt und damit auch die kulturelle Infrastruktur zwar massiv. Aber trotzdem konnte man Anfang der 1950er Jahre schon wieder auf eine erstaunlich solide Kinolandschaft schauen: Ende 1951 entfielen auf 1.000 Stadtbewohner 53,7 Kinoplätze. Das lag deutlich über dem Bundesdurchschnitt von 37 Filmtheaterplätzen auf 1000 Einwohner, aber immer noch mindestens genauso deutlich hinter den Zahlen des europäischen Auslandes.

-
- 2 Grundlegend dazu Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995.
 - 3 Lesenswert dazu Marijke de Valck: *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – Eine kompakte Entwicklung der Filmfestivals in Deutschland bietet Kai Reichel-Heldt: *Filmfestivals in Deutschland: zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2007, S. 32–38.
 - 4 Eine umfassende Mannheimer Kinogeschichte bleibt Desiderat. Lediglich die Frühzeit ist gut aufgearbeitet von Andrea Haller: »Die Kinematographentheater sind das Schönste, was man in Mannheim hat.« *Das Kino in Mannheim in der Kaiserzeit*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter N.F.* 12 (2005), S. 147–206.

Zum Vergleich: in Italien fielen 92, in England und den USA je 83 Kinoplätzte auf je 1.000 Einwohner.⁵

Trotzdem ging die Stadt in dieser Zeit stark belasteter kommunaler Haushalte und breit gestreuter Herausforderungen kein kleines Risiko ein, als sie beschloss, die Filmwoche finanziell abzusichern. Eine zentrale Rolle spielten in diesem Zusammenhang der SPD-Oberbürgermeister Hermann Heimerich (1885–1963) und sein Kulturreferent Dr. Christoph Andritzky (1905–1984).⁶ »Das Kulturreferat wird beauftragt, im nächsten Frühjahr für die Jugend eine Kulturfilmwoche zu organisieren unter Beteiligung breiter Schichten der Bevölkerung, vor allen Dingen aber der Jugend.«, so heißt es kurz und bündig im Protokoll des Kulturausschusses.⁷ Am Anfang der Mannheimer Filmwoche stand also noch gar kein Preiskomitee, kein exklusives und auch noch kein ausdrücklich oder gewollt internationales Festival, sondern eine breit zugängliche Bildungsveranstaltung.

International wurde es aber dennoch – nicht zuletzt durch den Zuspruch des Journalisten Kurt Joachim Fischer (1911–1979), der sich bald schon als enger Berater und schließlich Gründungsdirektor bei der Ausrichtung dieser ersten – und dann noch vieler folgenden – Filmwochen herausstellen sollte. Der gebürtige Konstanzer hatte in Heidelberg studiert und nach der Promotion zunächst als Feuilletonist in Berlin und Mainz gearbeitet. Mit Kriegsbeginn wechselte er in die Propagandakompanien im Fronteinsatz. Einige Details seiner Biographien in diesen Jahren bedürften eigentlich dringend noch einmal der Verifikation – denn einerseits scheint Fischer in höchste Kreise der NS-Eliten vernetzt, andererseits schwebt die Erzählung einer Rettungsaktion für jüdische Bürgerinnen und Bürger nach Schweden in den Jahren 1942 bis 1944 und existiert eine (allerdings erstaunlich milde beurteilte) Anklage wegen Wehrkraftzersetzung, die ihm nur eine Haft- und Geldstrafe einbrachte. In

5 So jedenfalls die Behauptung in MARCHIVUM, Zug. 2/1987, Nr. 12. Die Grundlage wird leider nicht angegeben.

6 Vgl. Sebastian Parzer: Mannheim soll nicht nur als Stadt der Arbeit neu entstehen ... Die zweite Amtszeit des Mannheimer Oberbürgermeisters Hermann Heimerich (1949–1955), Ubstadt-Weiher: Verlag für Regionalkultur, 2008, S. 160–168.

7 MARCHIVUM, Zug. 29/1970, Nr. 398: Sitzung des Kulturausschusses vom 22. August 1951. – Ein Auszug aus diesem Protokoll auch bei Christoph Andritzky: »1951–1961: Die Mannheimer Filmwoche von der Geburt bis zu ihrem 10. Lebensjahr«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 9–17, hier S. 9.

der Nachkriegszeit jedenfalls baute Fischer seine in der Propagandakompagnie erlernten Filmfähigkeiten weiter aus, schrieb Drehbücher und engagierte sich für den Kultur- und Dokumentarfilm – und das von Anfang an mit hohem Einsatz und bald schon auf nationalem wie internationalem Parkett. Er baute sich rasch ein riesiges Netzwerk auf, das er virtuos bespielte. Und so wurden letztlich schon bei der ersten Mannheimer Filmwoche rund 160 Filme aus zahlreichen Ländern gezeigt.

Eingebettet wurde die ganze Veranstaltung in ein größeres Kulturprogramm zum Sommerbeginn. Die Kunsthalle zeigte vom 24. Mai bis 2. Juni die Ausstellung »Absolute Malerei in Deutschland«, danach schlossen sich für zwei Wochen Konzerte, Vorträge und Theateraufführungen an. Die Filmwoche fand zwischen dem 26. und 31. Mai statt. Veranstalter des Gesamtprogramms war die illustre »Vereinigung Zeitgenössisches Geistesleben«, die sich seit 1946 darum bemühte, die künstlerische Moderne im Nachkriegs-Mannheim zu (re-)etablieren – regelmäßig in Zusammenarbeit mit der traditionsreichen Abendakademie, der Gesellschaft für Neue Musik, dem Rotary-Club oder anderen Kulturvereinigungen und -institutionen in der Stadt.⁸ Oberbürgermeister Heimerich war ebenso Mitglied der Vereinigung wie Kurt Joachim Fischer und zahlreiche andere Kulturschaffende, die später im Umfeld der Filmwoche auftauchen. Die Abendakademie betrieb zu dieser Zeit bereits einen »Filmclub«. Und zu deren Mitgliedern wiederum zählte auch Fischer, außerdem Bernhard Künzig (1903–?), Betreiber der Alster-Lichtspiele und engagierter Förderer anspruchsvoller Filme.

Die erste Filmwoche war äußerlich noch bescheiden: eine Pressekonferenz im kleinen Weinzimmer des Rosengartens, eine Eröffnung mit Reden, ein kleiner Kreis beim Essen des Oberbürgermeisters.⁹ Aber inhaltlich war sie gewaltig: 160 Filme liefen im Alsterkino und in der Kunsthalle, von morgens bis Mitternacht; es kamen 20.000 Besucher, darunter 11.000 Schüler und 1.000 Lehrer. Genau das war der Kern des ursprünglichen Plans: nicht ein Festivalbetrieb für Fachleute, sondern eine filmische Bildungsaktion für Mannheim. Darauf

8 Die Tätigkeit der Vereinigung aufzuarbeiten, wäre sicher lohnend, steht aber noch aus. Einen guten Eindruck vom Spektrum der Aktionen in der Nachkriegszeit bietet MARCHIVUM, Zugg. 51/1977, Nr. 1; Zugg. 9/1978, Nrn. 295, 296 u. Zugg. NL 24/1972 (= Hermann Heimerich), Nr. 1583.

9 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 11.

reagierte auch die Presse überwiegend positiv.¹⁰ Der große Erfolg erklärt sich sicher auch aus kluger Werbe- und Lobbyarbeit innerhalb der Stadt – er hatte aber zweifellos vor allem inhaltliche Gründe. Es fragt sich also:

Warum eigentlich gerade Kultur- und Dokumentarfilme?

Der sogenannte »Kulturfilm« hatte bereits in der Weimarer Republik eine wichtige Rolle gespielt, die durch die UFA und steuerliche Begünstigungen weiter gestärkt wurde.¹¹ Er umfasste wissenschaftliche, ethnografische und pädagogische Kurzfilme und galt als genuin »deutsche« Spezialität mit internationaler Ausstrahlung. Tatsächlich war schon die begriffliche Unterscheidung zwischen Kultur- und Dokumentarfilm ziemlich deutsch: »Der Kulturfilm« konstatierte 1952 bündig Kurt Fischer, der Leiter der ersten Mannheimer Filmwoche, »referiert über Abläufe, der Dokumentarfilm bestätigt Tatbestände. Im Ausland in diese Differenzierung unbekannt, dort decken sich beide Begriffe.«¹²

Tatsächlich wurde die deutsche Vorkriegstradition nach 1945 von verschiedenen Akteuren bewusst wieder aufgegriffen und schließlich auch internationalisiert: Gerade im Kontext der kulturellen Neuorientierung erschien der Kulturfilm als geeignete Form, um an eine unbelastete filmische Vergangenheit anzuknüpfen und zugleich neue Inhalte zu vermitteln. Er versprach Sachlichkeit, Bildung und Distanz zur kommerziellen Massenkultur – Qualitäten, die im Nachkriegsdiskurs hoch bewertet wurden.

Parallel zur kommerziellen Filmproduktion entstand in den späten 1940er Jahren eine lebendige Filmkultur jenseits der etablierten Industrie. Filmclubs, cinephile Netzwerke und kulturelle Initiativen widmeten sich der Vermittlung »anspruchsvoller« Filme, vor allem aus dem europäischen Ausland.¹³

10 Vgl. dazu Klaus Hoffmann: »25 Jahre Mannheim im Spiegel der Presse«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 109–202.

11 Klaus Kreimeier: »Ein deutsches Paradigma: die Kulturabteilung der Ufa«, in: Peter Zimmermann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 67–86, hier bes. S. 70f.

12 Zit. nach Jeanpaul Goerge: Chronik des deutschen Dokumentarfilms, 2. erg. u. erw. Aufl., Hamburg: Avinus, 2024, S. 18.

13 Einzelheiten bei Anne Paech, »Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung«, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.), Zwischen

Diese Bewegung zielte auf eine ästhetische und intellektuelle Erneuerung des Publikums. Sie verstand sich als Gegenpol sowohl zur trivialen Unterhaltungsproduktion des deutschen Nachkriegskinos als auch zur dominanten Stellung Hollywoods. In den Filmclubs wurden Dokumentarfilme, neorealistische Werke und experimentelle Formen gezeigt, die neue Perspektiven auf Gesellschaft und Wirklichkeit eröffneten.

In den frühen Nachkriegsjahren dominierte zunächst ein didaktischer Ansatz: Dokumentarfilme sollten informieren, erziehen und moralische Einsichten vermitteln.¹⁴ Doch diese Filme hatten es ungleich schwerer als noch in der Zwischenkriegszeit. Hatten sie damals eine feste Rolle im Kinoprogramm gespielt, war sie nach 1945 nahezu verschwunden. Gründe dafür waren unter anderem der Wegfall steuerlicher Vorteile sowie die Dominanz ausländischer, insbesondere amerikanischer Spielfilme mit Überlänge.

Oberbürgermeister Heimerich sah hierin nicht nur ein kulturelles Defizit, sondern auch ein gesellschaftliches Problem. Er kritisierte die Inhalte vieler populärer Spielfilme, denen er eine negative Wirkung auf Jugendliche zuschrieb, und betonte stattdessen die bildende und erzieherische Funktion des Dokumentarfilms. Ziel der geplanten Filmwoche war es daher, Produzenten dieser Filme eine Plattform zu bieten, das Publikum – vor allem die Jugend – mit qualitativ hochwertigen Filmen vertraut zu machen und langfristig auch die Kinobetreiber zur Aufnahme solcher Filme zu bewegen. Und so betonte er in seiner Eröffnungsrede:

»Es ist der Sinn dieser Filmwoche, dem guten Kultur- und Dokumentarfilm wieder Geltung zu verschaffen und der Bevölkerung zu zeigen, daß sich das Filmschaffen nicht in Filmen erschöpft, wie sie in den üblichen und nicht immer gutzuheißenden Programmen der Filmtheater zu sehen sind. Wir wollen mit dieser Woche dazu beitragen, daß der kulturell wertvolle Film wieder regelmäßig gespielt wird und daß alle Sparten des Filmgewerbes

Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt a.M. 1989, S. 226–245.

- 14 Zu den amerikanischen Einflüssen und Vorbildern (auch jenseits punitiver Dokumentationen zur rezenten NS-Vergangenheit und Versuchen zur Re-Education) vgl. Brigitte Hahn: Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953), Münster: Lit, 1997.

sich der kulturellen und staatsbürgerlichen Aufgaben bewußt werden, die sie dem filmfreudigen Publikum gegenüber zu erfüllen haben.«¹⁵

Oder an anderer Stelle in derselben Rede:

»Der Film ist geeignet, in erheblichem Masse die geistige Haltung der Menschen zu bestimmen. Hierin liegt die grosse Möglichkeit des Films, hierin liegen aber auch seine grossen Gefahren. Wir wissen, dass die Filme, die wir normalerweise in den Lichtspielhäusern sehen, vorwiegend aus Geschäftsinteressen gespielt werden. Damit der Film sein Publikum findet, spricht er leider oft genug die seelischen Bezirke der Menschen an, die an der Oberfläche liegen und am leichtesten erreichbar sind: Sensation – Erotik – verkitschte Romantik – falscher Glanz. Er kommt zu sehr der geistigen Trägheit entgegen und enthält in der Mehrzahl der Streifen seinen Besuchern das ethisch Wertvolle vor. Gewiss gilt das nicht für alle Filme. Wenn wir aber aus der Mehrzahl auch unter Berücksichtigung der Filmplakate einen Schluss ziehen wollen, dann finden wir bestätigt, dass die Filmarbeit unserer Tage staatsbürgerliche und ethisch wichtige Aufgaben zu Gunsten des geschäftlichen Nutzens viel zu sehr vernachlässigen.«

Wie ernst es Oberbürgermeister Heimerich mit dieser bildungspolitischen Mission war, konnte man wenig später auch in planerischer Hinsicht sehen: Als 1953 Pläne für ein kommerzielles Kino im Mannheimer Stadtteil Schönau bekannt wurden, setzte er stattdessen den Bau eines städtischen Lichtspielhauses durch.¹⁶ Dieses Projekt war eng mit sozial- und kulturpolitischen Überlegungen verknüpft: Der Stadtteil war von Arbeiterbevölkerung, Flüchtlingen und sozial benachteiligten Gruppen geprägt, weshalb Heimerich dort bewusst kein »übliches Vorstadtkino«¹⁷ mit aus seiner Sicht minderwertigem Programm entstehen lassen wollte. Vielmehr sollte ein kommunales Kino als Zentrum planmäßiger Kulturpflege dienen, das ein qualitativ hochwertiges Filmangebot sicherstellt und zugleich Raum für weitere Veranstaltungen wie

15 MARCHIVUM, Zug. 2/1987, Nr. 12: Manuskript der Eröffnungsrede von Oberbürgermeister Heimerich am 23. Mai 1952.

16 Sebastian Parzer: Mannheim soll nicht nur als Stadt der Arbeit neu entstehen ... Die zweite Amtszeit des Mannheimer Oberbürgermeisters Hermann Heimerich (1949–1955), Ubstadt-Weiher: Verlag für Regionalkultur, 2008, S.160–168, hier S. 166–168.

17 MARCHIVUM, Zug. 9/1978, Nr. 648: Internes Schreiben von Oberbürgermeister Heimerich vom 21. März 1953.

Konzerte oder Vorträge bietet. Zudem eröffnete ein städtisches Kino die Möglichkeit, direkt Einfluss auf die Filmauswahl zu nehmen und so das allgemeine Niveau zu heben.

Der Bau des Kinos, für den 120.000 DM bereitgestellt wurden, stieß allerdings auf erhebliche Kritik. Vor allem der Wirtschaftsverband der Filmtheater wandte sich gegen die kommunale Konkurrenz, aber auch Teile der Bevölkerung und städtische Förderer äußerten Zweifel an der Notwendigkeit des Projekts. Dennoch wurde das Kino 1954 unter dem Namen »Unser Kino« eröffnet. Es wurde an einen privaten Betreiber verpachtet, blieb jedoch in seiner Ausrichtung durch die Stadt geprägt und sollte regelmäßig auch für kulturelle und bildungsorientierte Veranstaltungen genutzt werden.

Man sieht also: Heimerich war sein bildungspolitisches Engagement für den Film durchaus ernst. Entsprechend war ein ganz explizites Zielpublikum der ersten und auch der folgenden Mannheimer Filmwochen die Schule. Neben eigenen kostenlosen Karten und eigenen Vorstellungen für Schülerinnen und Schüler gab es im Vorfeld Beratungen mit Lehrkollegien und spezielle Vorträge im Vor- und Begleitprogramm für Lehrkräfte. Erst nach und nach löste man sich von dieser stark pädagogischen und staatsbürgerlichen Ausrichtung.

Dazu trug sicher bei, dass Mannheim nicht das einzige Kultur- und Dokumentarfilmfestival in der jungen Bundesrepublik blieb: In Oberhausen fanden schon 1954 erstmals die »Westdeutschen Kurzfilmtage« statt, die sich ausdrücklich vom Mannheimer Vorbild inspirieren ließen, aber ausdrücklicher auf den künstlerisch und politisch ambitionierten Kurzfilm als auf den bildenden Dokumentarfilm setzten.¹⁸ Man reagierte damit auf die dynamischen Entwicklungen der 1950er Jahre. Junge Filmemacher begannen, gesellschaftliche Missstände, soziale Realitäten und politische Strukturen zu untersuchen. Ein Teil dieser Szene radikalisierte sich in den 1950er Jahren politisch. Jüngere Filminteressierte kritisierten die Kontinuitäten zum nationalsozialistischen Filmsystem und forderten eine grundlegende ästhetische und ideologische Erneuerung. Aus dieser Kritik heraus entwickelte sich schließlich in den 1960er Jahren das »Junge Deutsche Kino«, das den Dokumentarfilm als Mittel gesellschaftlicher Analyse neu definierte.¹⁹

18 Eingehend dazu Andreas Kötzing: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972, Göttingen: Wallstein, 2013.

19 Vgl. dazu Norbert Grob (Hg.): Neuer Deutscher Film, Stuttgart: Reclam, 2012; Klaus Kreimeier: »Dokumentarfilm, 1892–2003: ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Ja-

Beide Festivals, Mannheim und Oberhausen, standen in ihren Anfangsjahren in engem Austausch, entwickelten sich jedoch im Kontext des Kalten Krieges schnell unterschiedlich: Mannheim blieb zunächst eher traditionell, während Oberhausen rasch und sehr gezielt internationale – auch osteuropäische – Produktionen einband und damit eine eigenständigere, politisch offenere Rolle einnahm.²⁰ In dieser Hinsicht wiederum holte Mannheim dann in den 1960er Jahren wieder auf, als unter Walter Talmon-Gros (1911–1973) eine neue Leitung der nun »Internationalen Filmwoche Mannheim« ein neues Gepräge gab.²¹

Rasche Erfolge

Der Erfolg der ersten Filmwoche im Mai 1951 bestätigte die Gründer: aus der ursprünglich einmaligen Veranstaltung sollte eine Reihe werden.²² Die Stadt sah, dass mit relativ bescheidenem Aufwand viel erreicht worden war. Zugleich sollte Mannheim nicht nur sich selbst dienen, sondern dem Kulturfilm insgesamt helfen. Der steckte schließlich in einer Notlage: Viele seit 1945 entstandene Filme hatten keinen Verleih, und selbst vorhandene Filme kamen kaum ins Kino, weil Werbefilme wirtschaftlich attraktiver waren. Mannheim setzte deshalb auch praktisch an: Heimerich bewegte den Gemeinderat dazu, Mannheimer Kinos steuerlich zu entlasten, wenn sie Kulturfilme zeigten.²³ Die erste Filmwoche wurde so als Modell verstanden, das andere Städte nachahmen

cobsen u.a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 431–460, hier S. 450–454 u. insbes. auch noch immer Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern: Bucher, 1982.

- 20 Eine kompakte Einordnung bietet Andreas Kötzting: »Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Oberhausen und Leipzig und die deutsch-deutschen Beziehungen«, in: Detlev Brunner (Hg.), *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*, Berlin: Links-Verlag, 2013, S. 77–93.
- 21 Zu Talmon-Gros fehlt jede biographische Aufarbeitung. Das sollte einmal nachgeholt werden – nicht nur seiner hymnischen Besprechung der Ausstellung »Der ewige Jude« im Völkischen Beobachter vom 16. Januar 1938 wegen.
- 22 MARCHIVUM, Zugg. 42/1975, Nr. 3777.
- 23 Tatsächlich wuchs unmittelbar nach dem Ratsbeschluss die Zahl der Kurzfilme in Mannheimer Kinos rasant an – vgl. Rhein-Neckar-Zeitung vom 5. Juni 1953.

sollten.²⁴ Tatsächlich entstanden andernorts ähnliche Initiativen, wie etwa die zuvor erwähnten Oberhausener Kurzfilmtage.

Auch in Mannheim traten früh unterschiedliche Vorstellungen über die Zielsetzung der Filmwoche zu Tage. Gerade Kurt Joachim Fischer, der sich auf dem Weg zur ersten Veranstaltungsreihe zu dessen Leiter aufgeschwungen hatte, verfolgte merklich andere als die primär bildungspolitische Ziele seines OBs: In seinem Resümee der erste Filmwoche tauchen etwa Begriffe wie »Jugend« oder »Schule« gar nicht auf.²⁵ Ihm ging es vielmehr sehr deutlich um jene Wiederbelebung und öffentliche Sichtbarmachung des Dokumentarfilms.

Die Filmwochen der 1950er Jahre waren von raschem Wachstum sowohl mit Blick auf die Besucherzahlen als auch in Hinsicht auf die eingereichten und gezeigten Filme geprägt. Bei der III. Filmwoche 1954 etwa waren die 1.000 Sitzplätze in den Alster Lichtspielhäusern, dem damals größten Mannheimer Kino, durchschnittlich zu 47 % ausgelastet.²⁶ »Dieser beachtliche Prozentsatz«, heißt es in einer Aktennotiz, »ist für die Beurteilung der Zugkraft reiner Kulturfilmdarbietungen umso bemerkenswerter, als der Durchschnitt nur in Wochentagsveranstaltungen – also ohne die bekanntlich geschäftsstärksten Samstag(Abend-)und Sonntag-Vorstellungen – erzielt wurde.« Ausgerechnet Fischer, der selbst nicht eben mit übermäßiger Bescheidenheit gesegnet war, bemerkt dazu in einer handschriftlichen Notiz: »Lieber Meister! Diesen Prozentsatz müßte man eigentlich mit tz schreiben!« Die insgesamt rund 10.000 Besucher der Filmwoche von 1953 sprechen jedenfalls für den Erfolg der Veranstaltung.²⁷

Der Erfolg blieb aber kein lokaler: Immer mehr Gäste aus dem In- und Ausland kamen, das Presseecho wurde größer, Tagungen, Sitzungen, Empfänge und Pressekonferenzen häuften sich.²⁸ Mannheim wurde allmählich Treffpunkt der Fachwelt. Gleichzeitig entfernte sich die Filmwoche damit von ihrem pädagogischen Ursprung. Anfangs hatten Lehrer, Schüler und

24 Vgl. dazu Kurt Joachim Fischer: »Mannheim wird wohl nur ein Beispiel bleiben«, in: Internationale Film Revue 3, 2 (1956), S. 93–94.

25 Kurt Joachim Fischer: »Der deutsche Dokumentarfilm lebt!«, in: Mannheimer Hefte 1952, H. 1, S. 17–19.

26 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 35: Aktennotiz (»Von der Zugkraft des Kulturfilms«).

27 Näheres bei Eberhard Tautz: »Die zweite Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche«, in: Mannheimer Hefte 1953, H. 2, S. 35.

28 Entsprechende Nachweise (Einladungslisten, Statistiken, Presseauschnitte, ...) handlich zusammengestellt in MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nrn. 11–13.

das Mannheimer Publikum im Mittelpunkt gestanden; jetzt rückten immer mehr Filmbranche, Journalisten, Verbände und auswärtige Gäste stärker ins Zentrum. Die Zahlen wuchsen, aber die Qualität hielt nicht Schritt. Schon ab der fünften Filmwoche zeigten sich Ermüdung, Reibungen und Kritik. 1955 liefen die Schülervorstellungen noch glänzend, mit über 30.000 Schülern, doch bald wurde das Programm als überfüllt empfunden. 1956 wurde erstmals deutlicher über die Qualität der Filme geklagt: zu viele langweilige Beiträge, zu viele organisatorische Schwächen, nachlassendes Interesse der Lehrer, Schüler und Mannheimer Besucher.²⁹

Der Leiter der Filmwoche, Kurt Joachim Fischer, betätigte sich ausgesprochen erfolgreich als Netzwerker im politischen Raum – für die nationale Filmpolitik im Allgemeinen,³⁰ aber auch immer wieder sehr konkret für Mannheim. Immer wieder haben hochrangige Politiker die Filmwoche eröffnet; und selbst die Bundespolitik engagierte sich für Mannheim: Schon anlässlich der V. Kultur- und Dokumentarfilmwoche im Mai 1956 wurden erstmals die neu eingerichteten Filmförderprämien des Bundes in Höhe von immerhin 300.000 DM verliehen.³¹ Das war so außergewöhnlich, dass es sogar zu Spannungen mit den frisch etablierten Oberhausener Filmtagen kam.³²

Mit dem rasanten Erfolg wurde Mannheim freilich auch immer offizieller, immer größer, immer schwerer zu steuern. 1959 hatten 44 Länder Filme eingesandt; 187 Journalisten, 204 Filmschaffende, 143 Vertreter von Filmclubs und 57 Behördenvertreter kamen.³³ Der örtliche Filmclub war zwar formal Träger, doch Risiko, Finanzierung und viel Arbeit lagen bei der Stadt, unterstützt von Bund und Land. Mannheim war inzwischen nicht mehr nur Kulturinitiative,

29 Christoph Andritzky: »1951–1961: Die Mannheimer Filmwoche von der Geburt bis zu ihrem 10. Lebensjahr«, in: 25 Jahre Filmwoche Mannheim. Dokumentation, Mannheim: Selbstverlag der Internationalen Filmwoche, 1975, S. 9–17, hier S. 12.

30 Vgl. unter seinen zahlreichen Aufsätzen etwa Kurt Joachim Fischer: »Der leidige Ärger mit dem deutschen Kulturfilm«, in: Kulturarbeit 10 (1958), H. 3, S. 51–53.

31 Zur Entstehung und Entwicklung dieser Förderung vgl. Detlef Flotho: »Die kulturelle Filmförderung des Bundes«, in: Kurt Hentschel/Karl Friedrich Reimers (Hg.), Filmförderung: Entwicklungen, Modelle, Materialien, München: Ölschläger, 1992, S. 59–69.

32 Andreas Kötzting: »Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: die Filmfestivals von Oberhausen und Leipzig und die deutsch-deutschen Beziehungen«, in: Detlev Brunner (Hg.), Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte, Berlin: Links-Verlag, 2013, S. 77–93, hier S. 80f.

33 MARCHIVUM, Zugl. 2/1987, Nr. 85.

sondern Festival, Treffpunkt und kleiner Markt. Mit der Anerkennung als offizielles Festival durch die Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) Ende 1957 kam internationale Renommée, kamen aber vor allem neue Empfindlichkeiten, politische Reibungen und organisatorische Belastungen.

Die Filmwoche hebt ab: vom regionalen Bildungsprojekt zum internationalen Festival

Früh bemühte man sich in Mannheim nicht nur um Internationalisierung des Programms, sondern auch um Anbindung an die großen internationalen Netzwerke und Institutionen. In diesem Zusammenhang kommt der FIAPF eine zentrale Bedeutung zu.³⁴ Sie fungierte seit der Nachkriegszeit als maßgebliche Instanz zur Regulierung des internationalen Festivalwesens: Sie klassifizierte Festivals, legte Wettbewerbsregeln fest und verstand diese Veranstaltungen vor allem als Orte der Filmzirkulation und -vermarktung. Damit war sie ein entscheidender Faktor für die Integration einzelner Festivals in die internationale Filmökonomie und -diplomatie.

Für die junge Mannheimer »Kultur- und Dokumentarfilmwoche« bedeutete dies zunächst eine Außenposition innerhalb dieses Systems. Anders als große A-Festivals wie Cannes, Venedig oder die 1951 erstmals veranstaltete Berlinale war Mannheim weder als internationales Wettbewerbsfestival mit Premierenstatus konzipiert noch primär auf den globalen Filmmarkt ausgerichtet. Vielmehr verstand sich die Filmwoche, wie eingangs gezeigt, in ihrer Frühphase geradezu als Gegenmodell: als Forum für den vernachlässigten Kultur- und Dokumentarfilm, mit besonderem Fokus auf Bildung, Jugend und cinephile Vermittlung.

Mit der Anerkennung durch die FIAPF 1957 erfolgte nun aber die formale Einbindung in das internationale Festivalgefüge. Diese Anerkennung markiert einen entscheidenden Schritt: Mannheim wurde nun als offizielles Festival wahrgenommen und stand damit – zumindest partiell – unter den Regulierungslogiken der FIAPF. Das Ringen um diese Regularien, insbesondere aber auch die sehr eigenmächtige Gestaltung durch Festivalleiter Fischer und

34 Zur Geschichte und Funktion der FIAPF vgl. Caroline Moine: »La Fédération internationale des associations de producteurs de films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945«, in: *Le Mouvement social* 243 (2013), S. 91–103.

die vielen Dienstreisen, die er aus diesem Grund auf Kosten städtischer Zuschüsse unternahm, nehmen in den Akten der Filmwoche viel Raum ein.³⁵

Insgesamt blieb das Profil der Filmwoche aber trotz der Anerkennung als internationales Festival eigensinnig. Während die FIAPF-Festivals als Märkte für Filme strukturierte und auf Wettbewerb, Premierenpolitik und Produzenteninteressen ausrichtete, entwickelte Mannheim bewusst eine alternative Position. Die Filmwoche konzentrierte sich weiterhin auf Kurz-, Dokumentar- und später Erstlingsfilme und verstand sich als »Laboratorium« für junge Filmschaffende und neue filmische Formen. Gerade diese Spezialisierung entsprach eher der FIAPF-Kategorie eines nicht-kommerziellen oder spezialisierten Festivals als dem Modell der großen A-Festivals wie Cannes oder der expandierenden Berlinale.

1961 als Wendejahr

Der zunehmenden internen Überforderung tat das keinen Abbruch. Zwischen Filmclub, Stadtverwaltung und dem eigensinnigen Festivalleiter Fischer nahmen die Konflikte Ende der 1950er Jahre stetig zu. Fischers Eigenmächtigkeit stieß regelmäßig praktisch alle Beteiligten vor den Kopf, weil er sich selbst als Kopf, Herz und ausführenden Körper des Festivals inszenierte und stets neue Forderungen an die Stadt stellte: »Ich stelle fest«, notiert er übellaunig in einer Aktennotiz für das Referat V (Kultur) der Stadtverwaltung vom 22. April 1959, »dass ich seit Monaten allein mit Frau Dickel bis zu 14 Stunden täglich zu arbeiten habe, während ich von mir selbst behaupten kann, dass selbst diese Zeit noch um ein Vielfaches übertroffen wird, da ich schliesslich noch die ganzen Filme anzusehen habe.« Handschriftlich am Rande notiert ein entnervter Beamter mit Bleistift: »also mehr als 28 (!) Stunden täglich?«³⁶ Wesentliche Konfliktpunkte boten aber gar nicht so sehr die Kosten, sondern die vielen eigenständigen Entscheidungen Fischers. So schrieb Kulturintendant Andritzky im Oktober 1958 an Heimerich, der sich lange schützend vor Fischer gestellt hatte:

»Herr Dr. Fischer hat uns durch unabgestimmte Veröffentlichungen über die Filmwoche wiederholt vor vollendete Tatsachen gestellt, und unsere Monate, nicht eigenmächtig zu entscheiden, haben wenig genutzt. Diesmal hat er

35 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nrn. 63, 78 u.ö.

36 MARCHIVUM, Zugg. 2/1987, Nr. 63.

zu früh den Termin der 8. Woche bekanntgegeben, obwohl die mögliche Kollision mit Cannes bekannt war, und der neue Termin stand schon in der Zeitung, als wir noch die Möglichkeiten mit den Schulen erörterten. Die Filmwoche tritt in Korrespondenzen als anonymes Gebilde auf; praktisch sieht es oft so aus, als sei Dr. Fischer mit der Filmwoche identisch (abgesehen von den Kosten). Dr. Fischers Verdienste um die Veranstaltung sind unumstritten, es fehlt aber ein Regulativ.«³⁷

Umso eindringlicher drang die Stadt seit 1958 darauf, das Verhältnis zwischen Fischer und dem Filmclub endlich vertraglich zu regeln. Der seinerseits mit der Organisation, den Versicherungs- und Finanzfragen einer solchen Großveranstaltung längst heillos überforderte Filmclub hingegen, drängte die Stadt, als Veranstalter zu übernehmen.

Die Krise spitzte sich bei der achten und neunten Filmwoche noch einmal zu. Eine Kinderfilmtagung brachte Streit um Finanzierung; politische Auseinandersetzungen um DEFA-Filme belasteten die Atmosphäre zusätzlich. Schließlich schied Kurt Joachim Fischer 1961 endgültig aus, weil er sich durch die stetigen Verwaltungsweisungen eingeengt fühlte.

So stand nach der neunten Filmwoche die Grundsatzfrage im Raum: Sollte Mannheim überhaupt weitermachen? Die Veranstaltung hatte Erfolg und Ansehen, aber sie kostete Geld und Arbeitskraft, während ihr Nutzen für die Bürger der Stadt nicht mehr so unmittelbar war wie 1952. Der Gedanke war unbequem: Eine Stadt kann sich zwar mit einem Festival schmücken, doch wenn es vor allem überregionalen Interessen dient, muss sie prüfen, ob das Geld noch dem eigenen Bürger zugutekommt.

Man entschied sich fürs Weitermachen. »Hoffentlich ist dieses Filmwochen-Ei des Columbus, das uns OB und Kulturreferat unter den Tannenbaum gelegt haben, und das erst noch richtig ausgebrütet werden muß, nicht faul.«, kommentierte damals der Mannheimer Morgen.³⁸

An dieser Weggabelung wurde dann 1961 der entscheidende Umbau vollzogen: Der Verband der Deutschen Filmklubs trat als Mitveranstalter an die Stelle des örtlichen Filmclubs. Der Termin wanderte vom Mai in den Oktober, auch weil nach Fischers Weggang eine Neuorganisation bis Mai nicht mehr möglich gewesen wäre. Inhaltlich blieb der Kulturfilm zwar Zentrum, weil davon auch Zuschüsse abhingen, doch sollten nun zusätzlich auch erste Spielfilme

37 Ebd.

38 Mannheimer Morgen vom 17.12.1960 (Hans-Werner Beck).

von Kultur- und Dokumentarfilmregisseuren gezeigt werden. Aus der »Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche« wurde die »Internationale Filmwoche Mannheim«. Damit änderte sich nicht nur der Name, sondern auch der Anspruch: Mannheim öffnete sich stärker dem Übergang vom Dokumentarfilm zum neuen Spielfilm.

Auch Preise wurden neu geordnet. Zwar hatte es schon früher Auszeichnungen gegeben, etwa den »Kurfürst-Teller«, Kritiker- und Sonderpreise sowie die »Mannheimer Filmdukaten«; doch nun kamen erstmals Geldpreise des Veranstalters hinzu. Fachleute hatten dazu geraten, weil Geldpreise das Festival attraktiver machten.³⁹ Vor allem aber kam eine neue Mannschaft: Walter Talmon-Gros, Redakteur beim »Film Echo« übernahm auf Vorschlag Künzigs und mit Unterstützung Eckardts die künstlerische Leitung und Filmbeschaffung. Hanns Maier wurde Leiter des Filmwochenbüros. Kurt Heinz, Feuilletonredakteur beim Mannheimer Morgen, übernahm die Pressearbeit und sorgte dafür, dass Öffentlichkeit und Fachkreise erfuhren, dass die schon totgesagte Filmwoche lebendig war, sich neu ordnete, Spielfilme aufnahm und ihr Programm intensivierte.

So wurde die zehnte Filmwoche 1961 nicht zum Ende, sondern zum Neubeginn. Aus einer ursprünglich kommunalen Jugend- und Kulturfilmaktion war innerhalb eines Jahrzehnts ein internationales Festival geworden, das mehrere Krisen durchlaufen hatte: Wachstumsschmerzen, Qualitätsprobleme, politische Konflikte, organisatorische Überforderung und die Frage nach seiner Legitimation gegenüber der Stadt. Gerettet wurde es durch eine bewusste Neujustierung: internationaler, professioneller, stärker auf junge Filmschaffende und Debütfilme ausgerichtet, aber weiterhin mit dem Anspruch, dem Kultur- und Dokumentarfilm eine Bühne zu geben.

There's more where that came from...

Die Geschichte der Mannheimer Filmwoche endet natürlich nicht mit ihrer internationalen Institutionalisierung in den frühen 1960er Jahren. Vielmehr lassen sich zentrale Motive ihrer Gründungsphase bis in die Gegenwart des IFFMH verfolgen. Schon 1952 ging es darum, Film als kulturelle Praxis sichtbar zu machen, Publikum zu bilden und jenseits bloßer Marktlogik Räume für

39 MARCHIVUM, Zugl. 2–1987, Nr. 116.

andere Formen des Sehens zu schaffen. Unter veränderten medialen, ökonomischen und kulturpolitischen Bedingungen beschreibt die heutige Festivalleitung diese Aufgabe erneut als kuratorische Herausforderung: Das Festival soll Filme sichtbar machen, Begegnungen ermöglichen und zugleich auf digitale, gesellschaftliche und ökonomische Umbrüche reagieren.⁴⁰ Aus der kommunalen Kultur- und Dokumentarfilmwoche ist kein bloßes Branchenereignis geworden, sondern ein wandelbarer Festivalorganismus, dessen historische Wurzeln gerade in seiner Fähigkeit zur Neujustierung erkennbar bleiben.

40 Sascha Keilholz/Frederic Jaeger: »Festivals als Organismus – physische Dynamiken, digitale Reize«, in: Tanja C. Krainhöfer/Joachim Kurz (Hg.), *Filmfestivals – Krisen, Chancen, Perspektiven*, Berlin: edition text+kritik, 2022, S. 153–173.