

PSYCHOTHERAPIE

ev reinhardt

Brigitte Fellingner

Spielfilme in der Psychotherapie

 reinhardt

Brigitte Fellingner

Spielfilme in der Psychotherapie

Ernst Reinhardt Verlag München

Dr. *Brigitte Fellingner*, Retz, Österreich, ist Psychotherapeutin in eigener Praxis für Existenzanalyse und Logotherapie und im stationären Setting einer psychosomatischen Klinik tätig. Zudem bietet sie Fortbildungen zum Thema Filmtherapie an.

Hinweis

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnungen nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-497-02794-1 (Print)

ISBN 978-3-497-61021-1 (PDF-E-Book)

ISBN 978-3-497-61022-8 (EPUB)

© 2018 by Ernst Reinhardt, GmbH & Co KG, Verlag, München

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung der Ernst Reinhardt GmbH & Co KG, München, unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen in andere Sprachen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in EU

Covermotiv: © iStock.com / RazoomGames

Satz: ew print & medien service GmbH

Ernst Reinhardt Verlag, Kemnatenstr. 46, D-80639 München

Net: www.reinhardt-verlag.de E-Mail: info@reinhardt-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
1 Filmgeschichtlicher Hintergrund	10
1.1 Von den Anfängen des Films	10
1.2 Der Film ab dem Ersten Weltkrieg	10
1.3 Der Film ab 1930 und im Zweiten Weltkrieg	11
1.4 Der Film in der Nachkriegszeit	14
1.5 Filmtherapie als Beitrag zu einer Erinnerungskultur	17
2 Spielfilme als Therapeutikum	24
2.1 Von der Bibliothherapie zur Filmtherapie	24
2.2 Wirkweisen und Faszination des Mediums Film	25
2.2.1 Schwarz-weiß, Farbe, Licht, Bild	26
2.2.2 Ton, Musik	33
2.2.3 Kamera, Schauspiel-Figuren, Narration	36
2.2.4 Film als „emotion machine“ (Empathie)	43
2.3 Einführung in die Filmtherapie	53
2.4 Indikationen und Kontraindikationen der Filmtherapie	60
2.5 Rechtliche Voraussetzungen über das Vorführen von Filmen in der Therapie	62
2.6 Filmtherapie als Beitrag zur transgenerationalen Thematik in der Psychotherapie	63
2.7 Filmtherapie als Beitrag zur bindungsbasierten Psychotherapie	73
2.8 Zusammenfassung: Wirkweisen der Filmtherapie	78
3 Filmtherapie – eine schulenübergreifende Intervention	82
3.1 Was wirkt? Mensch oder „Therapiemethode“?	82
3.2 Beziehungsgestaltung und Filmtherapie	83
3.2.1 Grundlegende Überlegungen zur therapeutischen Beziehung	83

3.2.2	Wechselwirkungen von Spielfilmen auf die Beziehungsgestaltung im Rahmen der Filmtherapie	87
3.3	Voraussetzungen für die Arbeit mit Spielfilmen in der Therapie ..	93
4	Praktische Anwendungsbeispiele der Filmtherapie	96
4.1	Einsatz der Filmtherapie im stationären Setting als Gruppentherapie – Psychosomatische Patienten	96
4.1.1	Patienten mit Burnout, Traumafolgestörung oder Ess-Störung	97
4.1.2	Patienten in einer psychosozialen Rehabilitation	104
4.2	Patienten im ambulanten Setting (Einzelsetting)	106
4.2.1	Erwachsene	106
4.2.2	Kinder und Jugendliche	111
4.3	Filmtherapie im Strafvollzug	114
4.3.1	Filmtherapie zur Behandlung von Spielsucht in der JVA	114
4.3.2	Filmtherapie im Gefängnis – Der Ablauf	120
4.3.3	Wirkweisen der Filmtherapie in einer JVA	121
4.4	Filmtherapie in Supervision und Coaching	130
5	Integration der Filmtherapie in den psychotherapeutischen Prozess – Zusammenspiel der Interventionsmöglichkeiten	133
6	Wir gestalten unsere eigenen Filme – ein theoretisches Konzept ..	140
	Anhang	145
	Weiterführende Literatur	145
	Zitierte Literatur	147
	Filmregister	150
	Sachregister	152

Vorwort

Ich widme dieses Buch meiner Mutter, Erika Fellingner, die während der Verfassung dieses Buches verstorben ist.

Sollten Sie auch zu jenen Leserinnen oder Lesern gehören, die ein Vorwort überblättern, so bin ich sicher, dass Sie während der Lektüre des vorliegenden Buches irgendwann hierher zurückblättern werden. Vielleicht weil Sie wissen wollen, warum das Buch mit einem Kapitel über die Geschichte des Films beginnt. Oder vielleicht, weil Sie überlegen, wieso gerade dieser Film, über dessen Verwendung in der Filmtherapie Sie gerade lesen, von mir ausgewählt wurde und nicht ein anderer. In jedem Fall freue ich mich, dass Sie nun bei diesen Zeilen gelandet sind.

„Kunst ist dazu da, den Staub des Alltags von der Seele zu waschen“: Dieses Zitat von Pablo Picasso erlaube ich mir auch für meinen Beruf – dem der Psychotherapeutin – zu beanspruchen. Seit ich in diesem Berufsbild tätig bin, strebe ich danach, Heilkunde zu Heilkunst zu machen. Der Beruf einer Psychotherapeutin erlaubt die vielfältigsten „Seelenlandschaften“ kennenzulernen; jedes „Seelenbild“ hinterlässt Spuren in unserer eigenen Seele. Um sich in fremden Seelenlandschaften zu Recht zu finden, ist es nötig, zuerst die eigene kennengelernt zu haben, sowie bereit zu sein, sich ständig weiterzuentwickeln. Lebenslanges Lernen ist für Psychotherapeutinnen nicht nur Verpflichtung, sondern ist Teil des Selbstverständnisses eines in diesem Beruf tätigen Menschen.

Vielleicht haben Sie ja gerade jetzt Lust, etwas Neues kennenzulernen? Dann könnte das vor Ihnen liegende Buch eben jene Einladung sein, die ich mit meinem Buch „Spielfilme in der Psychotherapie“ an Sie ausspreche. Spielfilme haben, das zeigen zahlreiche Studien, vielfältige Wirkweisen auf die Zusehenden. Die Filmtherapie nützt diese Wirkung, weil innere Bewegung durch bewegte Bilder stattfindet. Während der visuelle Sinn die „Denkarbeit“ vollzieht, leistet der auditive Sinn die „Fühlarbeit“. Während des Ansehens eines Spielfilms lebt man die gezeigte Geschichte mit, die eigene bleibt ausgeblendet. In der *Filmtherapie* aber werden mit Hilfe fremder, eigene Geschichten einer speziellen Betrachtung unterzogen. Filmtherapie ist keine eigenständige Therapiemethode, sondern eine Intervention, die – gleich nach welcher Psychotherapieschule man arbeitet – ergänzen, bereichern und neue Perspektiven eröffnen kann.

Sie kann nicht „heilen“, bietet jedoch Anregungen und Erkenntnisse, die zu Veränderung und zu individuellem Heil führen können. Im Symphonieorchester der psychotherapeutischen Heilkunst kann sie zwar nicht die Primgeige einnehmen, aber sie sollte in symphonischen Werken nicht fehlen.

Je besser die Geschichte eines Menschen – seine Wurzeln und seine Herkunft unter Berücksichtigung historischer Tatsachen – verstanden wird, desto besser wird sein Menschsein verstanden. Sich mit Spielfilmen in der Filmtherapie auseinanderzusetzen, ohne einen Einblick in die Filmgeschichte zu haben, wäre lückenhaft. Zeithistorisches, auch Zeit-Filmhistorisches, finden Sie im ersten Kapitel, das auch aufzeigen wird, dass Film immer schon direkt mit Politik verknüpft war. Was im Ersten Weltkrieg begonnen wurde – mit Hilfe von Bildern und Filmen die Bevölkerung zumindest zu beeinflussen –, wurde unter den nationalsozialistischen Machthabern geradezu perfektioniert. Bilder, und vor allem bewegte Bilder wie sie der Film ermöglicht, haben nicht nur die Meinung in der Bevölkerung beeinflusst und dadurch das Individuelle ausgeschaltet. Die Kraft der „Massen“ ist hinlänglich analysiert worden. Filmtherapeutisch Tätige benötigen meines Erachtens deshalb Kenntnisse über die Wirkung von Propaganda und Manipulation via Film. Deshalb ist der Einsatz von Spielfilmen in der Psychotherapie immer auch mit Gesellschaftspolitik verbunden.

Das zweite Kapitel gibt Auskunft über die Wirkweisen von Spielfilmen allgemein, aber speziell im Rahmen der Filmtherapie. Sie finden im zweiten Kapitel bereits zwei praktische Einsatzgebiete von Filmtherapie: ein Beitrag zur transgenerationalen Thematik sowie zur bindungsbasierten Psychotherapie.

Wenn Sie beim dritten Kapitel angelangt und auf Filmtherapie neugierig geworden sind, so erfahren Sie, welche Voraussetzungen Sie für den Einsatz der Filmtherapie mitbringen sollten. Sie werden weiterhin auch erkennen, wie hilfreich sich Filmtherapie auf die Beziehungsgestaltung im therapeutischen Kontext auswirkt.

Das vierte Kapitel gibt einen Einblick in die praktische Arbeit mit Filmtherapie. Ich habe meine seinerzeitige filmtherapeutische Tätigkeit in einer JVA ausführlicher dargestellt, weil ich hoffe, damit Kolleginnen und Kollegen, die in diesem Setting tätig sind, zum Einsatz der Filmtherapie zu ermuntern.

Meine DVD-Sammlung für die Filmtherapie wächst ständig. Alle verwendeten Spielfilme filmtherapeutisch zu bearbeiten, würde den Umfang eines Grundlagenwerkes sprengen. Ich habe deshalb Filme ausgewählt, mit denen ich sehr gerne arbeite oder die vielleicht nicht so bekannt sind. Sollten Sie bereits filmtherapeutisch arbeiten, so werden Sie Ihre persönliche Filmliste verwenden. Sollten Sie am Beginn ihrer filmtherapeutischen „Karriere“ stehen, so lade ich dazu ein, Ihrer Individualität den Vorzug gegenüber „Kochbuchrezepten“ zu geben.

Eine Anmerkung vorweg zum besseren Verständnis, welche Filme für welche Diagnosegruppen geeignet sind: Was als Voraussetzung für psychotherapeutische Arbeit gilt, gilt auch für die Filmtherapie. So benötigen akute Prozesse, z.B. akuten Psychosen, akuten Intoxikationen, Suizidalität etc. auch andere Interventionen als Psychotherapie. Für alle anderen psychischen und psychosomatischen Störungen können Spielfilme im Rahmen der Filmtherapie unter bestimmten Voraussetzungen eingesetzt werden. Ich habe mir erlaubt, darauf explizit beim jeweiligen Film hinzuweisen.

Angelehnt an den von Birgit Wolz genannten drei Hauptwirkweisen von Spielfilmen – Filme als Lehrgeschichte, Filme zur Bewusstwerdung, Filme zur Entlastung – (Wolz 2005 und auf www.cinematherapy.com) habe ich die beschriebenen Filme entsprechend zugeteilt. Sehen Sie es bitte als Orientierungshilfe und nicht als festgeschriebenes Gesetz.

Im vorliegenden Buch wurden abwechselnd die weibliche und männliche Form verwendet. Wenn nicht explizit erwähnt, sind immer sowohl Frauen wie auch Männer gemeint.

Abschließend danke ich meinem Ehemann, Reinhard Kaun, der mir stets interessierter Reflexionspartner war und mir zudem lektorisches zur Seite stand. Danke sage ich auch dem Lektorenteam des Ernst Reinhardt Verlages, allen voran Herrn Dustin Poßin.

Retz, März 2018

Dr. Brigitte Fellingner

1 Filmgeschichtlicher Hintergrund

1.1 Von den Anfängen des Films

Bereits 1895 lernten Bilder „laufen“. Ottomar Anschütz, Erfinder des „Schnellsehers“, führte im alten Reichstagsgebäude in Berlin seine Fotoreihen vor. Darin waren kurze montierte Bewegungsvorgänge zu sehen (z. B. Einseifen beim Barbier). Im gleichen Jahr wird der Stummfilm durch die Erfindung der Gebrüder Lumière, dem sogenannten Cinématographen, geboren. 1896 datieren die ersten nachweislichen öffentlichen Filmvorführungen in Wien und in Köln. Anlässlich der Weltausstellung in Paris sind Filmvorführungen DIE Attraktion. Die Gebrüder Lumière präsentieren ein Breitwandverfahren („Cinématographe Géant“) und Clément Maurice stellt in seinem „Phono-Cinéma-Théâtre“ bereits Experimente mit Bild, Musik, Sprache und Geräuschen vor.

Im Jahr 1904 wird der erste „Action“-Film in Berlin gezeigt. Im selben Jahr entstehen erste Filmgesellschaften in Österreich. 1906 wird das erste ortsfeste Kino in München eröffnet. Der Film verändert sich in den folgenden Jahren. So ersetzen Zwischentitel gesprochene Kommentare und auch die Filmlänge wächst. Mit der Begeisterung am Medium Film kommt 1906 auch die Zensur. Filme sollen der gängigen Sitte und den Moralvorstellungen entsprechen.

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 entstehen sowohl in Österreich wie in Deutschland neben namhaften Filmgesellschaften auch – heute noch bekannte – Filmstudios. Ab 1911 erschienen spezielle Filmzeitschriften, u. a. ab 1916 „Paimanns Filmlisten“, in der bis 1965 in Lexikonform Kritiken sämtlicher in Österreich angelaufener Filme aufgelistet waren.

Der erste „Kinotheapeut“ ist im Film „Le Mystère des Roches de Kador“ aus dem Jahr 1912 zu sehen.

1.2 Der Film ab dem Ersten Weltkrieg

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 bekommt das Medium Film eine neue Bedeutung: jene der Kriegsberichterstattung. 1916 wird die „Deutsche Lichtspielgesellschaft“ DLG zur Förderung des Verständnisses über die deutsche Wirtschaft und Kultur im Ausland gegründet. Die beiden Initiatoren, Krupp-

Direktor Alfred Hugenberg und Ludwig Klitzsch vom Deutschen Überseedienst, spielen später bei der Gründung der „Ufa“ (Universum-Film-Aktiengesellschaft) noch eine bedeutende Rolle.

1917 entsteht ein neues Filmgenre — jenes des Aufklärungsfilms. Neben Wochenschauen und Propagandafilmen hatten Gesellschaftsdramen, literarische Lustspiele und Kostümfilm Hochkonjunktur. Da ein Importverbot von Filmen aus verfeindeten kriegsteilnehmenden Staaten bestand, nutzten österreichische aber auch deutsche Filmproduzenten den neu zu beliefernden Markt. In der Zwischenkriegszeit zeigten Filme der „Neuen Sachlichkeit“ drastisch dargestellte Realitäten der Bevölkerung. Als einer der herausragenden Regisseure der Neuen Sachlichkeit wird Georg Wilhelm Pabst in der Literatur genannt. Zu seinen bekanntesten Stummfilmen dürfte „Die Büchse der Pandora“ (1929) zählen. 1930 präsentierte Pabst seinen ersten Tonfilm, „Westfront 1918“, der, ebenso wie die Verfilmung von Erich Maria Remarques Stück „Im Westen nichts Neues“, aufgrund einer klaren Antikriegshaltung zu heftigen Diskussionen in der Bevölkerung führte.

In die Zwischenkriegszeit fällt auch eine Ansicht, die Österreich und vor allem Wien noch lange in Spielfilmen widerspiegeln wird: 1925 galt Wien als Inbegriff des Paradieses:

„Noch die abgetakeltste Wiener Operette musste verfilmt werden, wenn sie nur dem Publikum die Gelegenheit bot, aus der prosaischen Welt der Republik in die Zeit der seligen Habsburger Monarchie zu entfliehen“ (Kracauer 2017, 150ff.).

Filmtechnisch fallen in die Nachkriegszeit auch erste Versuche mit dem Tonfilm. Obwohl noch gänzlich unausgereift, ist vielen Kennern der damaligen Zeit klar, dass der Ton eigentlich zum Bild gehören sollte, was sich in der Weiterentwicklung des Tonfilms in den folgenden Jahren niederschlug. Auch aufgrund der neuen Möglichkeit, nun Tonfilme zu produzieren, stieg die Bedeutung von Operetten- und Musikfilmen sowie von Wienfilmen.

1.3 Der Film ab 1930 und im Zweiten Weltkrieg

Am 1. April 1930 hatte der Film „Der blaue Engel“, der Marlene Dietrich berühmt gemacht hat, seine Uraufführung. Weitere Darsteller sind Emil Jannings und Hans Albers.

„Jeder Albersfilm brachte volle Häuser in den proletarischen Vierteln wie auch auf dem Kurfürstendamm. Dieser menschliche Dynamo mit dem goldenen Herzen verkörperte im Film, was jeder im Leben gern wäre“ (Kracaer 2017, 223ff.).

Ungeachtet (oder vielleicht gerade wegen) der politischen Entwicklung in Deutschland und Österreich war die österreichische Filmproduktion bis 1938 ein Garant für eine Stimmung, die an einen gemütlichen Abend beim Wiener Heurigen erinnern, an die Operettenmelodien, die ins Ohr gehen und in eine Welt entführen, in der alles leicht ist, und dies alles durchsetzt mit dem typischen Wiener Charme.

Im Jahr von Hitlers Machtergreifung, 1933, wurde der Spielfilm für Propagandazwecke eingesetzt. Die politischen Verhältnisse in Deutschland bedeuteten für die österreichische Filmindustrie zunehmend Einflussnahme und Druck. So wurden jüdische Filmschaffende und Künstler sukzessive aus der Filmwirtschaft hinausgedrängt. Längst hatte sich das NS-Gedankengut in den Alltag eingenistet, sodass es nicht verwundert, dass Goebbels die bisherige Filmkritik untersagte. An ihre Stelle trat die „Filmbetrachtung“ (Prinzler 1995, 119).

Anlässlich der Jahrestagung der Reichsfilmkammer im März 1937 gibt Goebbels die politische Ausrichtung vor. Zunehmend beginnt die Verstaatlichung des deutschen Films. Auf der 1939 stattfindenden Jahrestagung der Reichsfilmkammer beschreibt Goebbels die Aufgabe des Films:

„Der Film muss gerade auf Grund seiner unerhört umfassenden Reichweite Volkskunst im besten Sinne des Wortes sein. Volkskunst aber hat die Freuden und Leiden, die das Volk bewegen, künstlerisch zur Darstellung zu bringen. Der Film darf also nicht vor der Härte des Tages ausweichen und sich in einem Traumland verlieren, das nur in den Gehirnen wirklichkeitsfremder Regisseure und Manuskriptschreiber, sonst aber nirgendwo auf der Welt liegt“ (Goebbels 1939 in Prinzler 1995, 132).

1939 wird die Länge der Wochenschauen im Rahmen der Ufa-Tonwoche, die in den Kinos eingesetzt wird, verdoppelt. Die Kinos werden aufgefordert, künftig Sonderveranstaltungen mit Wochenschauen und Kulturfilmen zu machen. Am 20.6.1940 wird das erste Wochenschaukino in Berlin eröffnet und bietet stündliche Vorführungen. Die Kriegswochenschau dauert bereits 50 Minuten. Auch in anderen deutschen Städten werden Kinos speziell für die Wochenschau eingerichtet.

Die Rassenideologie der Nationalsozialisten hatte weitreichende Auswirkungen auch auf das österreichische Kino- und Filmverleihwesen. Rasch wurden

nach der Machtergreifung bzw. dem Anschluss auch im Bereich der Filmwirtschaft Betriebe „arisiert“.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 wird auch die Filmsprache deutlicher: Neben verfilmten Rechtfertigungen und einer Verherrlichung der nationalsozialistischen Kriegsführung wird dem Schüren des Antisemitismus Rechnung getragen. Daneben gibt es aber zumindest noch für kurze Zeit Literaturverfilmungen und das angeschlossene Österreich liefert Heimatfilme und Walzerklänge.

Der Verlauf der Kriegseignisse führt im Februar 1943 zur Warnung an die Filmschaffenden unter Androhung von Gefängnis- und Todesstrafe, keine Falschmeldungen über den Stand des Krieges zu verbreiten. Der Zensur fallen deshalb Spielfilme zum Opfer, in denen auch nur der leiseste Verdacht aufkeimen hätte können, wie es tatsächlich um den Kriegsfortgang bestellt war. Auch „Katastrophen“ durften nun nicht mehr filmisch aufgearbeitet werden.

Noch im April 1945 werden trotz der Kampfhandlungen und des nahenden Endes des Zweiten Weltkriegs Filme weiter produziert. Am 5.6.1945 übernehmen die vier Besatzungsmächte als Oberbefehlshaber die oberste Regierungsgewalt in Deutschland. Der Alliierte Kontrollrat wird am 30. August gebildet, in Fragen des Filmwesens war er jedoch kaum tätig. In allen vier Zonen werden für die Herstellung, den Vertrieb und die Vorführung von Filmen eigene Zulassungsbehörden geschaffen (Prinzler 1995, 161). Im November 1945 werden Filmschaffende in Ost-Berlin ins ehemalige Hotel Adlon eingeladen, um über die Zukunft eines neuen deutschen Films zu beraten. Die Exilfilme (Filme von Filmschaffenden, die während der NS-Zeit ins Exil gegangen waren oder gehen mussten) waren bereits vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs eine zumindest im Ausland gut wahrnehmbare antifaschistische Stimme in der Filmbranche.

Zum bekanntesten Kriegsfilm, der aber nur am Rande eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Widerstand führte, zählt „Casablanca“ (1942, Regie: Michael Curtiz). In Erinnerung geblieben sind der tiefe Blick Humphrey Bogarts in die Augen von Ingrid Bergman wie auch der bekannte Satz „Play it again“ und das Lied „As Time Goes By“. Als der Film 1952 in die deutschen Kinos kam, wurden, dem zeitpolitischen Diktat entsprechend, alle Hinweise auf die NS-Zeit getilgt. Ähnlich ging es auch Hitchcocks „Berüchtigt“ aus dem Jahr 1946, wieder mit Ingrid Bergman in einer Hauptrolle. An dieser Stelle empfehle ich die Biographie von Thilo Wydra, „Ingrid Bergman – Ein Leben“ aus dem Jahr 2017. Das umfangreiche Werk gibt einen interessanten Einblick in das Leben der schwedischen Künstlerin und in die Filmgeschichte, weshalb es auch für filmtherapeutisch tätige Kollegen lesenswert und interessant sein

könnte. „Notorious“ (1946), wie „Berüchtigt“ im Original heißt, wurde in der deutschen Verleihfassung umgetitelt und hieß dann „Weißes Gift“. Auch der Inhalt wurde umgeschrieben, um nur keinen Verdacht auf einen historischen Zusammenhang – Nationalsozialisten in Südamerika – aufkommen zu lassen. Bekanntlich haben nicht nur NS-Größen wie Josef Mengele lange Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg unbeschadet in Südamerika gelebt.

1.4 Der Film in der Nachkriegszeit

Der Einsatz von Nachkriegsspielfilmen in der Filmtherapie kann durchaus berechtigt sein, setzt aber einige Kenntnisse der Filmpolitik der Nachkriegszeit voraus.

Wie der Geist einer österreichischen Filmproduktion aussehen könnte, skizzierte der führende sozialdemokratische Filmkritiker Fritz Rosenfeld:

„Ein für allemal Schluss mit den von Vergangenheitssentimentalität triefenden, teuren und zumeist läppischen pseudohistorischen Filmen, Schluss mit dem falschen Ehrgeiz, Hollywood übertrumpfen zu wollen, Schluss mit dem Starfimmel, Schluss mit dem Singsang und Gejodel. Dafür Geschichten aus dem brennenden Erleben der Zeit, aus rein menschlichen Perspektiven gesehen. [...] Solche Filme, die den guten Geist eines Landes widerspiegeln, seinen Kampf um die ewigen Ideen des Menschentums, werden der österreichischen Filmproduktion mehr Ansehen in der Welt erringen als die ewigen, verwässerten und verfälschten Beethoven-, Schubert- und Mozart-Biographien“ (Rosenfeld 1946 zitiert nach Moser 2005, 51).

Tatsächlich war die Realität des österreichischen Nachkriegsfilms eine andere (Tillner 1995). Er sei von Eskapismus geprägt gewesen, es hätte Versuche gegeben, die Geschichte „zurecht“ zu filmen. Eine weitere Ausrichtung des österreichischen Films in der Nachkriegszeit ist jene der „Heimkehrer-Filme“

„In dieser Zeit entstehen Filme, die davon zeugen, wie traumatisiert man eigentlich ist. Fröhlichkeit verkommt zu Hysterie. Man versucht sich in Slapstick, und es wird doch nur Klamauk. Alles ist zu laut, zu schrill, zu schräg, kaum etwas gelingt mehr. Irgendwas stimmt nicht“ (Marksteiner 1995, 233).

Und noch ein weiteres Filmgenre wird mit der Nachkriegszeit assoziiert: jenes des Heimatfilms.

„Der Heimatfilm ist das missing link in der ästhetischen Erziehung des deutschsprachigen Menschengeschlechts; er verbindet, was unter Hitler gefiel, mit dem was an Hitler nicht mehr unbedingt gefallen sollte, ohne daß es von ihm direkt hätte verboten werden müssen“ (Schuh 1995, 255).

Den Heimatfilmen komme eine besondere Rolle zu, geben sie doch der Bevölkerung jene Werte wieder, die durch den Krieg verloren gegangen waren: Familie und Heimat.

Während in deutschen Heimatfilmen „das narzisstisch getönte Klagen über den historischen Identitätsverlust durchwegs für die Dramatik der Handlung bestimmend ist [...] bemüht man sich in Österreich von Anfang an, so zu tun, als ob immer alles in Ordnung gewesen wäre“ (Buchschtentner 1995, 268).

Durch den Kalten Krieg veränderten sich auch die politischen Prioritäten: Im Vordergrund stand nunmehr die Konzentration auf antikommunistische Strategien, was den Willen zur Entnazifizierung deutlich in den Hintergrund stellte.

An dieser Stelle sei auf die Arbeit der Information Services Branch (ISB) in Österreich verwiesen, die nun nicht mehr Propaganda, sondern vielmehr Information und Kultur verbreitete. Film wurde als bloßes „Vergnügungsmittel“ eingestuft, die Nähe zu Hollywood war beabsichtigt. Die ISB hatte bereits 1945 für alle vier Besatzungsmächte sämtliche Filmverleih- und Vertriebsgeschäfte übernommen.

Der hohe Stellenwert des Films in einer sowjetischen Kulturpolitik war bereits 1917 schon unter Lenin erkannt worden. Und auch Stalin hatte die Massenwirksamkeit des Films erkannt. Die sowjetische Besatzungsmacht setzte den Film daher als Transportmittel für Propaganda bereits vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein.

In Österreich wurden im Mai 1948 zuerst in der britischen, im Juni auch in der amerikanischen Zone die Filmzensur aufgehoben; die französische Besatzungsmacht folgte, nicht aber die sowjetische. Insgesamt aber stand die österreichische Bevölkerung nicht nur den sowjetischen Besatzern, sondern auch deren Film- und Kulturpolitik mit massiven Ressentiments gegenüber. In der britischen Besatzungszone wetteiferte man mit den kulturellen Bestrebungen der US-Besatzungsmacht.

Das österreichische Publikum wünschte sich insgesamt Komödien und Operettenfilme, wie auch Abenteuer-, Mantel- und Degenfilme. Von Kriegsfilmen sollte allerdings Abstand genommen werden, wie auch von Filmen über die Résistance oder mit sozialem Inhalt (Moser 2005, 143).

Ein in jeder Hinsicht ausgezeichnete Film ist „Der dritte Mann“. Diesen Titel zu nennen, heißt auch sofort, die bekannten Zitherklänge von Anton Karas

im Ohr zu haben. Neben den US-amerikanischen Filmstars Joseph Cotton und Orson Welles spielten die österreichischen Schauspieler Paul Hörbiger, Hedwig Bleibtreu, Ernst Deutsch und Siegfried Breuer mit.

Zu den weiteren Filmgenres der damaligen Zeit gehörten neben Heimatfilmen und Musikkomödien auch Operetten- und Opernfilme.

In Deutschland standen Produktionen im Vordergrund, die auf die Gräueltaten der NS-Zeit verwiesen, ganz im Zeichen des von den Westalliierten propagierten Programms der „Reeducation“. Die 22 Minuten des Dokumentarfilmes „Die Todesmühlen“ (1945) waren die erste öffentliche Form der filmischen Auseinandersetzung mit den historischen Tatsachen und wurde ab Januar 1946 in deutschen Kinos gezeigt (Schultz 2012). Im September 1947 erschien in Karlsruhe die erste „Film-Revue“, eine der populärsten Filmmagazine. Das Titelbild der Erstausgabe zierte Marlene Dietrich. Ab 1948 wurde mittels Umfrage unter den Lesern der/die LieblingsdarstellerIn erhoben und das „Bambi“ an die ersten Gewinner Stewart Granger und Marika Rökk verliehen. Eine im März 1948 erlassene Monopolverordnung, die festlegte, dass sich niemand in mehr als einem Zweig der Filmindustrie betätigen darf, bedeutete eine massive Einschränkung für die westdeutsche Filmwirtschaft.

Im Verband des Deutschen Filmclubs, gegründet im Mai 1949, versammelten sich Delegierte der drei westlichen Besatzungszonen. Zu den Höhepunkten des Verbandslebens zählten die jährlichen Internationalen Filmtreffen. Im Juli 1949 nimmt die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) ihre Arbeit auf. Kritiker vermuteten dahinter auch ein Instrumentarium für eine versteckte Zensur.

Der Aufreger-Film „Die Sünderin“ (1951; Regie: Willi Forst) – Hildegard Knef erhitzte vor allem die Gemüter der katholischen Kirche durch einen beinahe nicht wahrnehmbaren Nacktauftritt – führte dazu, dass die Katholische Kirche den FSK kurzfristig verlässt, um im Nachhinein den Austritt wieder rückgängig zu machen. Der Film, den der Regisseur als Hohelied einer Frau preist, behandelt das Thema Prostitution, Sterbehilfe und Selbstmord. Immerhin strömten in den ersten drei Monaten vier Millionen Menschen in die Kinos, um diesen Film zu sehen.

Im Juni 1952 nahm das vom Beschluss des Jahres 1950 gegründete und dem Innenministerium unterstellte „Bundesarchiv“ (ein zentrales Filmarchiv, das für die Sammlung und Pflege des gesamten nationalen Films sorgt) in Koblenz seine Arbeit auf (Prinzler 1995). Im August wird auf Beschluss des Ministerrates der DDR ein „Staatliches Komitee für Filmwesen“ für die Bereiche Filmherstellung, Filmvertrieb, Filmwerbung und Filmtheater ins Leben gerufen.

Auch eine künftig immer größer werdende Konkurrenz beginnt 1952: das Fernsehen. Am 25. Dezember 1952 beginnt der Nordwestdeutsche Rundfunk