

***Solange du lebst*. Chronik einer gescheiterten Umdeutung der Legion Condor im Kontext des Antikommunismus der 1950er Jahre**

Ralf Junkerjürgen

Zusammenfassung: Der Film *Solange du lebst* über einen Piloten der Legion Condor aus dem Jahr 1955 löste in Deutschland eine politische Debatte aus, die daran Anteil gehabt haben dürfte, dass die Produktionsfirma EVA-Film Anfang 1956 in Konkurs ging und die Prüfstruktur der Filmbewertungsstelle Wiesbaden noch im selben Jahr reformiert wurde. Die grundlegenden Arbeiten von Raimund Fritz werden hier ergänzt durch weitere Quellen, darunter das Drehbuch, spanische Zensurakten und Presseberichte. Auf dieser Basis soll gezeigt werden, dass a) die spanische Zensur einen wichtigen Einfluss auf die ideologische Ausrichtung des Films hatte und b) wie sich die Debatte in Deutschland ab November 1955 politisierte.

Schlagworte: *Solange du lebst*; Legion Condor; Spanien; Zensur; Deutschland; Rezeption

Abstract: The 1955 film *Solange du lebst* (“As Long as You Live”) about a pilot in the Condor Legion sparked a political debate in Germany, which may have contributed to the bankruptcy of the production company EVA-Film in early 1956 and to the reform of the Wiesbaden Film Rating Board’s review structure in the same year. Raimund Fritz’s pioneering study is supplemented here by additional sources, including the screenplay, Spanish censorship files, and press reports. On this basis, it will be shown that Spanish censorship had an important influence on the ideological orientation of the film and how the debate in Germany became politicized from November 1955 onwards.

Keywords: *Solange du lebst*; Condor Legion; Spain; censorship; Germany; reception

Raimund Fritz hat 2006 in seiner umfangreichen Studie zu Harald Reinl die Grundlinien der Rezeption von *Solange du lebst* in der deutsch-

sprachigen Presse herausgearbeitet und als erster ein Licht auf die komplexe Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films geworfen. Diese Pionierarbeit soll im vorliegenden Beitrag durch die Berücksichtigung weiterer Quellen, darunter das in Frankfurt aufbewahrte Drehbuch, die spanischen Zensurakten sowie spanische und weitere deutsche Pressemitteilungen ergänzt werden. Die Zusammenschau soll die Entwicklungen und Änderungen des Drehbuchs aufzeigen und die Rolle der spanischen Zensur herausarbeiten, die einen maßgeblichen Einfluss auf die ideologische Ausrichtung des Films im franquistischen Sinne gehabt haben könnte.

Nach Änderungsaufgaben der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK) premierte *Solange du lebst* Mitte Oktober 1955, ohne größeres Aufsehen zu erregen. Als dann jedoch die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) in zweiter Instanz dem Film das Prädikat „wertvoll“ verlieh, entfachte dies eine Debatte, die sich ab November 1955 politisierte. Zielscheibe der Kritik war nicht nur der Film, auch die Kompetenz und die Unabhängigkeit der FBW wurden in Frage gestellt. Für die Produktionsfirma EVA-Film, die mit dem Projekt offenbar ein hohes Risiko eingegangen war, bedeutete dies den Einbruch des Weihnachtsgeschäfts und als Folge die Insolvenz im Januar 1956. Die Debatte hielt bis Mitte 1956 an und dürfte ein Grund dafür gewesen sein, die Prüfstruktur der FBW umzugestalten. Im Folgenden werden diese Entwicklungen zunächst chronologisch aufgearbeitet und im letzten Teil im Lichte historischer Kontexte besprochen.

Das Drehbuch von *Solange du lebst* im Blick der spanischen Zensur

Wer zur Franco-Zeit auf spanischem Territorium drehen wollte, musste bei der Dirección General de Cinematografía y Teatro, die dem Ministerio de Información y Turismo angeschlossen war, einen Antrag auf Dreherlaubnis stellen. Dazu wurde ein Vordruck verwendet, der Auskunft über Umfang in Metern Film, Orte und Dauer der Dreharbeiten, über das finanzielle Volumen für die Aufnahmen in Spanien gab, sowie die wichtigsten Personen des technischen und künstlerischen Personals aufführte. Beigelegt werden musste weiterhin das Drehbuch oder eine wenigstens

zehnhseitige Zusammenfassung der Handlung. Sämtliche Unterlagen waren in spanischer Sprache einzureichen.

Da die EVA-Film solche bürokratischen Verfahren und andere organisatorische Aufgaben in Spanien nicht selbst übernehmen konnte, beauftragte sie damit die Firma Hispano Film (Madrid).¹ 1936 gegründet, bildete die Hispano Film die erste deutsch-spanische Kooperation im Bereich Film und produzierte bis 1945 verschiedene Dokumentar- und Spielfilme, die in beiden Ländern zu Propagandazwecken eingesetzt wurden. Die Spielfilme wurden in zwei Sprachversionen hergestellt und erwiesen sich vor allem in Spanien als beachtliche Erfolge, am bekanntesten darunter *Carmen la de Triana / Andalusische Nächte* (1938). Meseguer (2017) hat in einer ebenso grundlegenden wie beeindruckenden Studie die Geschichte der Hispano Film bis 1945 aufgearbeitet. Über die anschließenden Tätigkeiten der Firma ist hingegen nur wenig bekannt. Der Firmengründer Johann W. Ther floh am Ende des Krieges nach Spanien und verstarb dort im Jahre 1954. Wie der Fall *Solange du lebst* zeigt, hat die Hispano Film aber noch darüber hinaus existiert.

Aufgrund ihrer langjährigen Verankerung und Vernetzung in Spanien stellte die Hispano Film einen für das Projekt sehr vorteilhaften Partner dar, zumal man auf die Unterstützung des spanischen Heeres angewiesen war. Der Österreicher Leo Klauser, der die Hispano Film vertrat, stellte am 21.02.1955 den Antrag auf Dreherlaubnis. Da in den Dokumenten von einem „guión“ die Rede ist, darf man davon ausgehen, dass Klauser eine spanische Übersetzung vorlegte, die offenbar jedoch nicht aufbewahrt wurde und vermutlich verloren ist.²

Die Dirección General de Cinematografía begutachtete daraufhin das Projekt. Anders als bei heimischen Produktionen konnte sich bei ausländischen Filmprojekten für die Dirección leicht das Dilemma ergeben, dass man einerseits Vorbehalte gegenüber einem Filmstoff hatte, andererseits aber gerne die zum Teil hohen Devisen ins Land holen wollte. Im Falle von *Solange du lebst* wurde eine Einfuhr von 110.000 DM beantragt, was inflationsbereinigt heute ungefähr 340.000€ entspricht und damit zwar nicht vergleichbar ist mit den höheren Beträgen von US-Produktionen,

¹ Damals ansässig in der Calle Antonio Maura núm. 16 in Madrid.

² Die deutsche Fassung des Drehbuchs wird im DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum aufbewahrt; Signatur DIF-0799-A.

aber für die Kaufkraft im Spanien der 1950er Jahre dennoch eine stattliche Summe darstellte. Weiterhin konnten spanische Arbeitskräfte von dem technischen Wissen und den Verfahren der internationalen Drehstäbe lernen und sich somit professionalisieren.

Letztlich musste im konkreten Fall entschieden werden, was stärker wog. Bei einer punktuellen Durchsicht von Filmakten aus den 1950er und 1960er Jahren im Archivo General de la Administración (AGA) in Alcalá de Henares wurde jedoch kein Fall entdeckt, bei dem die Behörde die Dreherlaubnis eines ausländischen Films verweigerte. Politische Vorbehalte verhinderten somit nicht automatisch ein Filmprojekt, weil schlussendlich die Erlaubnisse erteilt wurden. Zugleich darf man vermuten, dass Filmstoffe, die ideologisch mit dem Franco-Regime überhaupt nicht vereinbar waren, gar nicht erst mit Blick auf Dreharbeiten in Spanien projiziert wurden, wie etwa Filme über den spanischen Bürgerkrieg der DEFA (*Mich dürstet*, Karl Paryla, 1956; *Wo Du hin gehst*, Martin Hellberg, 1957; *Fünf Patronenhülsen*, Frank Beyer, 1960).

Im Falle von *Solange du lebst* ging man offenbar davon aus, dass die Dreherlaubnis nur eine Formalität war, da die Vorbereitungen auf Hochtouren liefen. Bereits einen Tag nach der Beantragung, also am 22.02., machte sich Kameramann Walter Riml mit dem Auto auf den Weg nach Spanien, um dort nach Drehorten zu suchen. Umso überraschender ist es daher, dass Klauser am 08.03.1955 an die spanische Seite ein zusätzliches Schreiben verfasste, in dem er mögliche Bedenken beseitigen wollte, die gegen das Drehbuch von der Zensur erhoben werden konnten:

[...] he de comunicar a ese Organismo, aclarando y concretando algunos aspectos del guión presentado a censura que pudieran ser recusables por ese Organismo, que la película de referencia se planteará y desarrollará siguiendo una línea argumental ambientada exclusivamente en la Guerra de Liberación, en la que intervendrán como protagonistas un aviador alemán y algún otro actor secundario, pero sin que dichos alemanes figuren como componentes de unidad bélica alemana y sí únicamente encuadrados en unidades de combate totalmente españolas. Es decir, que en la película, ni en su principio ni en su final aparecerán referencias a que unidades de combate alemanas intervinieron en la Guerra de España y sí únicamente algún voluntario que como el

protagonista, por razones anticomunistas, se unió al Ejército español para combatir el comunismo.³

Dieser Vorgang war ungewöhnlich. Dass Klauser aus eigenem Antrieb, also sozusagen im vorauseilenden Gehorsam, einen nachträglichen Brief verfasste, ist eher unwahrscheinlich. Angesichts der engen Vernetzung der Hispano Film in Madrid, ist zu vermuten, dass Klauser gegenüber auf informellem Weg politische Bedenken geäußert wurden, die er anschließend zu beschwichtigen versuchte.

Eindeutig erkennbar ist aber der von Klauser befürchtete Stein des Anstoßes: Im Drehbuch war u. a. in der letzten Szene explizit von einem „Geschwader der Legion Condor“ die Rede, das sich wieder auf den Weg nach Deutschland machte (S. 283). Die spanische Seite verlangte jedoch, dass deutsche Militärs entgegen den historischen Tatsachen nicht als Teil deutscher Einheiten dargestellt werden, sondern als Freiwillige, die aus persönlicher Überzeugung gegen den Kommunismus kämpften. Dies entsprach der franquistischen Propaganda, die in geschichtsklitternder Weise die Auffassung verbreitete, Francos Truppen hätten den Krieg allein, ohne jede Unterstützung aus dem Ausland, gewonnen. Dies diente einerseits der Heroisierung von Francos Militär, und andererseits konnte man den Militärputsch vom 17. Juli 1936 auf diese Weise leichter zu einem Aufstand des spanischen Volkes umdeuten. Dementsprechend wurde der Putsch selbst offiziell als „Guerra de liberación“ bezeichnet, ganz so, als habe sich das spanische Volk von einer Fremdherrschaft befreit. Als historische Folie dafür diente die Guerra de la Independencia von 1808

³ Archivo General de la Administración, Sign. 36, 05414: „Ich möchte der Behörde mitteilen und dabei einige Aspekte des zur Zensur vorgelegten Drehbuchs präzisieren, die von dieser Behörde beanstandet werden könnten, dass der betreffende Film eine Handlung konzipiert und umsetzen wird, die ausschließlich im Befreiungskrieg angesiedelt ist und in der ein deutscher Flieger sowie einige Nebendarsteller als Protagonisten auftreten, ohne dass diese Deutschen jedoch als Mitglieder einer deutschen Kampf Einheit erscheinen, sondern ausschließlich in rein spanischen Einheiten eingebunden sind. Das heißt, dass im Film weder zu Beginn noch am Ende Hinweise darauf vorkommen, dass deutsche Kampf Einheiten am Spanischen Krieg teilgenommen haben, sondern lediglich Freiwillige, die sich wie der Protagonist aus antikommunistischen Gründen der spanischen Armee angeschlossen haben, um den Kommunismus zu bekämpfen.“

bis 1812, nur dass man sich dort tatsächlich gegen eine Fremdherrschaft gewehrt hatte.

Das von J. Joachim Bartsch und Harald Reinl verfasste Drehbuch entsprach Francos propagandistischem Geschichtsbild in frappierender Weise. Denn die Kämpfer der Republik waren ausschließlich Internationale Brigaden, hauptsächlich aus dem Osten Europas, angeführt von dem polnischen Kommissar Malek. Im Film wird dies bis in Details hinein inszeniert. So bewegen sich die internationalen Brigaden in den Anfangszenen von links nach rechts und suggerieren damit ein Eindringen von außen in den spanischen Raum, während die Einwohner des fiktiven Torralban die Stadt auf der Flucht vor den „Roten“ von rechts nach links verlassen. Ebenso eilt der Nationalist Capitán Escosura mit dem Auto von rechts nach links seiner Verlobten entgegen, als er sie retten will, bevor die Zufahrtswege nach Torralban besetzt werden. Diese Bewegungsrichtungen verorten die republikanischen Kräfte außerhalb des spanischen und die eigentlichen Putschisten innerhalb des spanischen Raums, obwohl es historisch gesehen umgekehrt war, weil Francos Truppen bekanntlich über Nordafrika nach Andalusien übersetzten.

Die unkritische Übernahme der franquistischen Geschichtsdeutung verweist evtl. auch auf den engen Verhandlungsspielraum der deutschen Seite, denn sie war auf die Unterstützung der spanischen Armee angewiesen, waren Flugzeugaufnahmen doch unerlässlich für die Thematik. Sie stellten für die Produktion aber eine technische und finanzielle Herausforderung dar, der ohne spanische Unterstützung nicht zu begegnen war. Beim Betrachten des Films mag es nicht sofort auffallen, es ist dennoch bezeichnend, dass *Solange du lebst* gänzlich auf Innenaufnahmen des Cockpits verzichtet. Dies ist umso erstaunlicher, als das Projekt eine Zeitlang unter dem Alternativtitel *Legion Condor* angekündigt wurde und damit ein Schwerpunkt auf die Thematik des Luftkriegs gelegt worden wäre.⁴ Die Flugaufnahmen entstanden jedoch sämtlich vom Boden aus, Luftaufnahmen sieht man nur in den verwendeten Einsprengseln von Archivaufnahmen aus Kriegszeiten. Es werden also weder Luftkämpfe noch der Absturz der Maschine inszeniert; man sieht lediglich ein brennendes Requisite am steilen Hang einer Schlucht, welches das Flugzeug darstellt.

⁴ Vgl. „EVA's Dritter: ‚Legion Condor‘“, in: *Der neue Film* (Wiesbaden), 03.03.1955, s.p.

Auch die drei Co-Piloten, mit denen die männliche Hauptfigur Michael abgeschossen wird, bekommt der Zuschauer nicht zu Gesicht. Diese visuellen Auslassungen sind zweifellos den schwierigen Produktionsbedingungen und -kosten geschuldet, die damit verbunden gewesen wären. Umso wichtiger war es dementsprechend, dass die leichter zu produzierenden Aufnahmen der Flugbewegungen authentisch waren, um die gewünschte Illusion zu erzeugen. Dafür aber musste man auf den spanischen Militärflughäfen in Sevilla und Granada drehen dürfen, wo es Modelle des Kampfflugzeugs Heinkel He 111 gab, eines zweimotorigen Flugzeugs aus deutscher Produktion, das ab März 1937 im Spanischen Bürgerkrieg durch die Legion Condor eingesetzt wurde.⁵

Die Filmproduktion war somit in diesem für die Illusionsbildung zentralen Aspekt vom Wohlwollen der franquistischen Zensur und des Militärs abhängig. Es ist vor diesem Hintergrund plausibel, dass man sich bereits bei der Entwicklung des Drehbuchs genau auf spanische Wünsche einstellte. Im Falle von Einwänden der spanischen Behörden wiederum hatte man kaum eine andere Wahl, als diesen zu entsprechen, um die visuelle Überzeugungskraft des Films nicht zu gefährden.

Am 11.03.1955 schlug die Sección Cinematográfica dem Director General de Cinematografía y Teatro vor, der Hispano Film die Dreherlaubnis zu erteilen; dieser gab einen Tag später seine Zustimmung. Der Wortlaut des Textes wirft jedoch weitere Fragen auf:

Vista la petición formulada por L. Klauser en el presente documento y lo manifestado en su escrito de 8 de los corrientes, relativo a algunos aspectos del guión cinematográfico presentado en este Organismo, la Jefatura de esta Sección, previa consideración de lo manifestado en los informes que dicho guión ha merecido al Cuerpo Técnico de Lectores de esta Dirección General, se honra proponiendo a la Superioridad que

⁵ Im Film ist die spanische Version dieses Flugzeugtyps zu sehen, weil die spanische Luftwaffe eine Lizenz zur Eigenproduktion erwarb, unter dem Namen CASA 2.111. Die CASA baute 236 Maschinen in drei Versionen als Bomber, Aufklärer und Passagierflugzeug, die beim Ejército del Aire als leichte Bomber bis zum Ende der 1960er-Jahre im Dienst waren und danach noch bis 1973 als Transportflugzeuge verwendet wurden. Diese CASA 2.111 wurden zur Darstellung der He 111 verwendet, daher tragen sie im Film die Symbole der spanischen Luftwaffe (Kreise in Rot und Gelb).

se conceda el permiso de rodaje que ha sido solicitado para la realización de los exteriores y algunos interiores de la película de nacionalidad alemana titulada „MIENTRAS QUE VIVAS“ que se pretende realizar en nuestro País.

No obstante esta jefatura ha de destacar ante V.I. las objeciones de tipo político que a dicho guión se le señalan por si a la vista de las mismas V.I. considere oportuno desestimar la propuesta de concesión del permiso de rodaje que formule el que suscribe.⁶

In der Sección cinematográfica war man sich somit bis zum letzten Moment angesichts von „objeciones de tipo político“ unsicher und verschob die Entscheidung daher auf den Director selbst. Verwiesen wird dabei auch auf Einschätzungen des Drehbuchs durch Zensoren, die aber nicht in der Akte enthalten und vermutlich verloren sind. Auch wenn damit offenbar Dokumente fehlen, so zeigen die Änderungen im Drehbuch doch deutlich an, wie man von deutscher Seite den spanischen Bedenken entgegengekommen ist.

Zu den Änderungen des Drehbuchs

Wenn man von typischen Veränderungen des Drehbuchs absieht, die sich bei Dreharbeiten ergeben, wie der Reduktion von Redundanzen oder der Anpassung der Vorlage an die konkreten Begebenheiten der Drehorte, sowie von Umstellungen, die auf die Montage zurückgehen, und sich auf ideologische Fragen der Positionierung von Handlung und Figuren im

⁶ Archivo General de la Administración, Sign. 36, 05414: „Nach Prüfung des in diesem Dokument formulierten Antrags von L. Klausner sowie der Ausführungen in seinem Schreiben vom 8. dieses Monats, die sich auf bestimmte Aspekte des bei dieser Behörde eingereichten Drehbuchs beziehen, und nach Berücksichtigung der Stellungnahmen, die das Fachgremium der Lektoren dieser Generaldirektion zu diesem Drehbuch abgegeben hat, wird der Oberbehörde vorgeschlagen, die beantragte Drehgenehmigung für die Außenaufnahmen und einige Innenaufnahmen des deutschen Films mit dem Titel *Solange du lebst* zu erteilen, der in unserem Land gedreht werden soll. Dennoch muss diese Leitung Ihnen die politischen Einwände gegen das genannte Drehbuch zur Kenntnis bringen, für den Fall, dass Sie es angesichts dieser Einwände für angebracht halten, den vom Unterzeichner formulierten Antrag auf Erteilung der Drehgenehmigung abzulehnen.“

historischen Kontext konzentriert, so lassen sich drei Eingriffe beobachten:

1) Die expliziten Nennungen der Legion Condor wurden getilgt, und zwar in den Einstellungen 88, 209 und 312. So sagt Pepe im Drehbuch noch „Eine deutsche Maschine“ (88), während es im Film heißt: „Das ist einer von uns.“ Dementsprechend heißt es in Einstellung 209 „Das ist ein deutsches Flugzeug“, was im Film zu „Das ist ein Flugzeug von uns!“ (28'26) wird. Und in 312 wird aus „Die Legion hat angerufen“ im Film „Die Flugstaffel hat angerufen“.

Damit wurden ganz im Sinne der Franco-Propaganda aus den Dialogen sämtliche Hinweise getilgt, die auf die Legion Condor als eine eigene deutsche Einheit hingewiesen hätten.

2) Die Darstellung der Internationalen Brigaden weicht im Film leicht vom Drehbuch ab. So wird im Drehbuch mehrfach darauf verwiesen, dass Russisch gesprochen wird, während die Präsenz des Russischen im Film weniger deutlich erkennbar ist. Weiterhin hat man die sexualisierte Sprache der Internationalen Brigaden im Vergleich zum Drehbuch im Film leicht zurückgenommen. So heißt es auf S. 51:

„Die Soldaten tauschen landsknechtliche Bemerkungen über Teresa aus, und zwar auf Französisch und Russisch: / Ah, la belle poule! Est-ce que tu cherche [sic] un amand [sic]! – Est-ce que tu ne veux pas coucher avec moi? (Ähnliches auf Russisch)“. In der entsprechenden Szene im Film hört man von den Internationalen Brigaden lediglich ein weitgehend unverständliches Gemurmel. Erst als Teresa nach Torralban abgeführt wird, sagt einer der Soldaten „Viens, ma poule! Viens, viens!“, was aber nur bedingt sexuelle Konnotationen hat. Vermutlich wurde dies aus moralischen Gründen getilgt, zumal die EVA-Film eine Freigabe ohne Altersbeschränkung anstrebte.

3) Der tiefste und zugleich anschaulichste Eingriff in das Drehbuch besteht aus der Tilgung einer kompletten Sequenz, die auf die persönlichen und allgemeinen Hintergründe des Fliegereinsatzes von Michael verweist (Einstellungen 103-111). Im Film sollten sie als Vision des verletzten Piloten eingebaut werden und in einem Rückblick zeigen, wie er zur Legion

Condor gekommen ist. Das Besondere an der Sequenz ist, dass zivile und militärische Erlebnisse miteinander verschmolzen werden.

Die Sequenz beginnt 1936 im Olympiastadion in Berlin, in dem Michael unter den Zuschauern begeistert einen Wettlauf verfolgt (Einstellung 103), wobei auf der Tonebene das Geschrei der Menge in die hallende Stimme eines Offiziers übergeht (Einstellung 104), die zunächst unverständlich bleibt. Auch in den folgenden Einstellungen wird die Tonebene genutzt, um unzusammenhängende Räume und Momente miteinander zu verbinden, so in Einstellung 106 marschierende junge, zum Teil uniformierte Menschen, die Musik machen, die wiederum mit Flugzeug-Motorengeräusch vermischt wird. Darauf kehrt die Bildebene in das Olympiastadion zurück, wobei hier die Wettkampfdisziplinen mit Flugzeugdröhnen kombiniert werden (107).

Wie lassen sich diese Rückblenden und auditiven Überblendungen verstehen? Die Olympiade datiert die Bilder auf den Zeitraum vom 1. bis 16. August 1936, und damit auf den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs, der am 17. Juli begann. Bekanntlich hat Hitler Franco von Anfang an unterstützt, zunächst mit einer Luftbrücke zwischen Nordafrika und Spanien.

Die Vermischung von zivilen mit militärischen Ereignissen macht anschaulich, dass es diese Trennung in Nazi-Deutschland kaum noch gab und dass die Olympiade ein zutiefst politisches Ereignis gewesen ist. Dass Wettkämpfe gezeigt werden, lässt sich weiterhin als eine Analogisierung von Sport und Krieg lesen. Gerade bei den Fliegereinheiten zeigte sich eine große Abenteuerlust als Beweggrund der jungen Männer, wobei der Wettlauf um die effizientere Technik gleichzeitig als Wettbewerb zwischen den Nationen gedeutet wurde, wie etwa in den Memoiren des Piloten Adolf Galland aus dem Jahr 1953.⁷

In der folgenden Einstellung erläutert der genannte Offizier den Freiwilligen ihren Einsatz:

Ihnen, meine jungen Kameraden, ist es vergönnt, sich als Freiwillige verteidigend vor die geistigen Güter des Abendlandes zu stellen. Ihre

⁷ Für Bartsch und Reinl hatte die Olympiade zudem noch einen biografischen Hintergrund, denn beide lernten sich dort kennen und waren im Einsatz von Leni Riefenstahls Produktionsfirma.

gleich gesinnten Kameraden des südlichen Landes, in dem der Bürgerkrieg ausgebrochen ist, warten auf Sie. Seite an Seite werden Sie mit ihnen den Beginn der erbitterten Auseinandersetzung zwischen Ost und West durchfechten, deren weltweite Hintergründe die Menschheit vielleicht auf Jahrzehnte hinaus in blutige Machtkämpfe stürzen wird (Drehbuch, S. 47).

Im Kontext der 1950er Jahre versuchten Bartsch und Reinl offenbar, den Einsatz der Legion Condor zu resemantisieren und in einen weit über den Bürgerkrieg hinausgehenden Kampf des Westens, der mit dem Abendland gleichgesetzt wird, gegen den Kommunismus aus dem Osten einzugliedern. Problematisch war daran, dass die nationalsozialistische Propaganda dies ebenso gemacht hatte, wie es im *Rotbuch über Spanien* von 1937 festgehalten ist, das aus einer nicht enden wollenden Auflistung angeblicher „roter“ Gräueltaten und zahlreichen Fotos und Dokumenten besteht, um zu „beweisen“, dass dies von der Sowjetunion aus gesteuert werde.

Welche geistigen Güter laut Offizier dabei konkret geschützt werden sollen, bleibt zwar vage, aus franquistischer Sicht handelte es sich aber in erster Linie um den Katholizismus und die christliche Religion. Franco verwendete für dieses Narrativ bekanntlich die Metapher des Kreuzzugs, stellte den Bürgerkrieg als Glaubenskrieg dar und konnte ihn somit zugleich in eine historische Linie mit der Reconquista stellen. Im Film spiegelt sich die Religiosität vor allem in der Figur der Teresa wider, deren Name bereits auf Santa Teresa de Ávila verweist, der vom Regime auserkorenen Nationalheiligen mit Modellcharakter.⁸ Teresa erhält von ihrem Verlobten eine Halskette mit einem Kreuz, das sie schützt: es wird auch erneut eingeblendet, als sich beide wieder in die Arme fallen. Die Montage suggeriert damit vor allem, dass der Glaube sie letztlich gerettet hat, und belohnt damit auch Teresas Treue gegenüber ihrem Verlobten.

⁸ Santa Teresa galt als „santa de la raza“ und als „modelo de santidad, el más utilizado propagandísticamente en los años de la Dictadura“ (Di Febo 1988: 17). Franco lebte dies persönlich vor, indem er 1937 die Reliquie der Hand Teresas in Ronda an sich nahm und sie bis ans Lebensende behielt, meistens aufbewahrt in seinem Schlafzimmer, wo ein kleiner Altar aufgebaut war. Noch kurz vor seinem Tod ließ er sich die Reliquie ins Krankenhaus bringen (siehe ebd.).

Die vom Offizier angekündigten blutigen Machtkämpfe auf Jahrzehnte hinaus lenken den Blick sowohl vom Spanischen Bürgerkrieg als auch vom Zweiten Weltkrieg weg auf die Gegenwart des Kalten Krieges Mitte der 1950er Jahre. Damit werden beide Kriege, also auch der von Nazi-Deutschland ausgelöste Zweite Weltkrieg, als Episode eines größeren Konflikts zwischen Ost und West gedeutet. Hierdurch wird der Filmstoff einerseits aktualisiert und an die Mitte der 1950er Jahre angepasst, andererseits führt dies dazu, die deutsche Verantwortung für Geschehnisse im Spanischen Bürgerkrieg und für den Zweiten Weltkrieg abzuschwächen.

Die Resemantisierung des Einsatzes der Legion Condor ging in diesem Fall somit von vornherein mit einem revisionistischen Blick auf die Geschichte einher und relativierte damit die NS-Verbrechen in Spanien als Beginn des Ost-West-Konflikts. Die spanische Zensur hat wiederum darauf eingewirkt, die Präsenz der Legion Condor zu reduzieren, und war kurioserweise dafür verantwortlich, dass der Film „entnazifiziert“ wurde. Aus welchen Gründen Bartsch und Reinl auf die Idee kamen, im Jahre 1955 ausgerechnet einen solchen Stoff zu wählen, wird weiter unten noch diskutiert.

Die Dreharbeiten in Granada und Antequera

Die Dreharbeiten in Spanien begannen am 18.03.1955 und dauerten bis zum 23.05. In Spanien begab man sich zuerst nach Granada, wo die wichtigsten Mitglieder des Drehstabs im Hotel Victoria untergebracht wurden. Die lokale Zeitung *Patria* berichtete gleich mehrmals über die Gäste aus Deutschland und Österreich,⁹ wobei das Interesse sich, wie damals üblich,

⁹ „Hoy comienza el rodaje, en Granada, de la cinta alemana *Mientras vivas*“, in: *Sacromonte. Suplemento dominical del diario „Patria“*, 20.03.1955, S. 1; „Karin Dor, en Granada“, in: *Patria*, 16.03.1955, S. 1; Valenzuela, Francisco (1955a): „Karin Dor rodará en Granada escenas de la película alemana *Mientras vivas*“, in: *Patria*, 16.03.1955, S. 10; Valenzuela, Francisco (1955b): „*Mientras vivas*, inspirada en la cruzada española“, in: *Patria*, 17.03.1955, S. 8; Valenzuela, Francisco (1955c): „¡Me gusta el piropo!, nos dice Marianne Koch“, in: *Sacromonte. Suplemento dominical del diario „Patria“*, 20.03.1955, S. 8; Valenzuela, Francisco (1955d): „El más importante actor del cine alemán Adrian Hoven encarna en Granada la figura de un aviador“, in: *Patria*, 26.03.1955, S. 10.

fast ganz auf die Darsteller konzentrierte. So wurden Karin Dor, Marianne Koch und Adrian Hoven interviewt und dabei vor allem nach ihren Eindrücken von Spanien befragt, ohne dass in den Gesprächen viel über den Film verraten wurde. Vor allem die gerade erst 17 Jahre alt gewordene Karin Dor erregte Aufsehen, auch wenn sie bis dahin eigentlich unbekannt gewesen war. Sie hob ihr Alter jedoch fälschlicherweise um ein Jahr an, um als volljährig zu gelten, und wurde in den spanischen Zeitungen daher als 18-Jährige bezeichnet. Man prophezeite ihr zu Recht eine größere Karriere: „Karin Dor, que parece andaluza y es alemana, tiene ante sí un horizonte espléndido de éxitos. Casi parece un símbolo de la resurrección germana.“¹⁰ In der Filmzeitschrift *Triunfo* wurde sie im Juni mit Gina Lollobrigida verglichen, ausgehend von Werbefotos, die eine frappierende Ähnlichkeit von Karin Dors Figur Pepita mit dem damals populären Typus der Bersagliera aufweisen.¹¹ Die Bersagliera ist eine ungenierte, einfach gekleidete und mit einem Esel herumziehende Schönheit vom Lande aus dem Film *Pane, amore e fantasia* (1953), als die Gina Lollobrigida berühmt wurde. Hierhin deutet sich Reinls Bemühen an, die aktuellen Trends zu nutzen, denn abgesehen von einer physischen Ähnlichkeit ist Dors Pepita auch gekleidet und frech wie die Bersagliera und ist in einer Szene ebenfalls mit einem Esel zu sehen.¹²

Am 17.03. wurde auch Reinl interviewt und ihm bescheinigt, dass er perfekt Spanisch spreche, Kenntnisse, die er offenbar erworben hatte, als er im Rahmen der Dreharbeiten von Riefenstahls *Tiefland* erste Spanien-erfahrungen sammelte. Reinl behauptet in dem Interview, dass *Solange du lebst* auf einer wahren Begebenheit basiere, die von der Fantasie ausgeschmückt worden sei (Valenzuela 1955b: 8). Dass Reinl den Reportern

¹⁰ Valenzuela (1955a): 10: „Karin Dor, die andalusisch wirkt und doch Deutsche ist, hat eine glänzende Zukunft vor sich. Sie wirkt fast wie ein Symbol für den deutschen Wiederaufstieg.“

¹¹ „Karin, la ‚Lollo‘ germánica“, in: *Triunfo*, 29.06.1955, S. 7.

¹² Die deutsche Kritik hingegen war gespalten. Hielten die *Badischen Neuesten Nachrichten* (Karlsruhe) vom 29.10.1955 die Karin Dor als Pepita für eine „erfreuliche Überraschung“ und erkannte zwar, dass sie „das Dorfkind ein wenig der ‚Bersagliera‘ anlehnt“, fand aber, dass sie ihr „aber dennoch Ursprünglichkeit und eigene Farbe geben kann“, so tadelte der *Kölner Stadt-Anzeiger* Karin Dor am selben Tag ohne weitere Begründung als „eine ziemlich peinliche Kopie der Bersagliere“.

gegenüber nicht nur Andalusien als filmischsten Raum Spaniens bezeichnet, sondern auch erwähnt, dass der spanisch-italienische faschistische Propagandafilm *L'assedio dell'Alcazar* (1940) nach rund 15 Jahren wieder in die deutschen Kinos gekommen sei und dort große Erfolge feiere, zeigt, wie gut er informiert war. *Solange du lebst* war somit kein Einzelfall dafür, dass Stoffe über den Bürgerkrieg im Kontext des Antikommunismus der 1950er Jahre wieder aufgenommen wurden. In *L'assedio dell'Alcazar* wurde der Widerstand der Franquisten bei ihrer Belagerung im Alcázar von Toledo heroisiert und verherrlicht und diente dem Regime sogar als Mythos der Staatsgründung (Bernecker/ Brinkmann 2011: 196-203).

Bis dahin stand noch nicht fest, wo die Dreharbeiten nach Granada fortgeführt werden sollten. Am 01.04. entschloss sich Walter Riml laut seinem Tagebuch für Antequera.¹³ Nachdem am 01.05. die Szene auf der Brücke von Tablate abgedreht worden war, beendete man am 02.05. die Arbeit in Granada und begab sich am 3. nach Antequera, wo schon am 4. die Dreharbeiten am Wasserwerk begannen.¹⁴ Da es sich um die ersten größeren Dreharbeiten in Antequera handelte, erregte allein diese Tatsache bereits Aufsehen, zumal ein Artikel vom 08.05. in *El Sol de Antequera* verwundert feststellte, dass es sich um Ausländer handele „que han venido a descubrir las excelentes condiciones cinematográficas de nuestra ciudad“.¹⁵ Offenbar informiert von Leo Klauser ordnete derselbe Beitrag den Film auch politisch ein:

Unos impresionantes episodios de la revolución roja y guerra de Liberación española, se están simulando en nuestra ciudad para que formen parte de una película. [...] [La productora alemana Eva-Film] escogió a nuestra ciudad para obtener varias escenas significativas de

¹³ Riml, Walter: Unveröffentlichtes Drehtagebuch, WaRis - Tiroler Filmarchiv (Bad Reichenhall).

¹⁴ Zu den Drehorten siehe den Beitrag von Miguel Ángel Varo / Julio Grosso Mesa im vorliegenden Band.

¹⁵ „Se están impresionando en Antequera escenas de una película alemana sobre la revolución española“, in: *El sol de Antequera*, 08.05.1955, S. 6: „[...] die gekommen sind, um die hervorragenden Bedingungen für Filmdreharbeiten in unserer Stadt zu entdecken.“

aquellos dramáticos días del dominio rojo y en los que España estuvo a merced del comunismo.¹⁶

Demnach achtete Klauser offenbar weiterhin darauf, seine Informationspolitik ganz im Sinne der franquistischen Propaganda zu gestalten. In demselben Beitrag findet sich auch der Hinweis, dass eine Szene gedreht worden sei, in der Kinder nach Russland verschleppt werden sollen. Diese findet sich aber weder im Drehbuch, noch im Film. Es könnte sich dabei um eine Fehlinterpretation des Journalisten derjenigen Szenen handeln, in denen die Kinder aus dem Dorf Torralban heraus in Sicherheit gebracht werden. Erwähnenswert ist dies deshalb, weil es sich bei dem Irrtum um ein antikommunistisches und antirussisches Narrativ handelt, das erst kurz zuvor im spanischen Kino in dem Film *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) inszeniert worden war.

Am 22.05. folgte ein weiterer Artikel und informierte über das Ende der Dreharbeiten in Antequera.¹⁷ Darin wird die Beteiligung einer spanischen Infanteriekompagnie erwähnt, die als Komparserie den Einmarsch der nationalistischen Truppen in die Stadt simulierte. Somit bezog sich die Unterstützung durch die spanische Armee nicht allein auf die Luftstreitkräfte.

Die Bereitstellung von Soldaten, militärischen Einrichtungen und militärischem Material sollte sich auf lange Sicht als ein Trumpf im Ärmel Francos erweisen, wenn es darum ging, Filmprojekte anzulocken. Dadurch, dass nur geringe Tagessätze verlangt wurden, konnten die Produzenten im Vergleich zu den Kosten bspw. in den USA viel Geld einsparen. Gerade Großproduktionen sollten davon profitieren, sei es bei der Inszenierung der aufwändigen Schlacht zwischen Sklaven und römischen Legionären in *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), bei der Sprengung einer Brücke aus *Zwei glorreiche Halunken* (Sergio Leone, 1966) oder bei der Bereitstellung von Personal und Panzern zur Simulierung einer Schlacht

¹⁶ Ebd. „In unserer Stadt werden eindrucksvolle Szenen der Roten Revolution und des spanischen Befreiungskrieges nachgestellt, um sie in einen Film einzubauen. [...] [Die deutsche Produktionsfirma Eva-Film] hat unsere Stadt ausgewählt, um mehrere bedeutende Szenen aus jenen dramatischen Tagen der roten Herrschaft zu drehen, in denen Spanien dem Kommunismus ausgeliefert war.“

¹⁷ „Antequera en una película“, in: *El sol de Antequera*, 22.05.1955.

in Nordafrika in *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970). In dem Presseartikel fällt sogar der Name der Legion Condor, was darauf verweist, dass der Einsatz deutscher Truppen im Spanischen Bürgerkrieg trotz der veränderten politischen Kontexte im Jahr 1955 weder unbekannt noch tabuisiert war.

Aber nicht nur der politische Gehalt des Films war eine Nachricht wert, der Artikel rechnete auch vor, wie viele Devisen die Dreharbeiten in die Stadt gebracht hatten und schätzte sie auf eine Million Peseten. Hier zeigte sich, wie die Filmfreundlichkeit des Franco-Regimes den Städten ganz konkrete finanzielle Vorteile brachte.

Am 23.05. waren die Dreharbeiten in Spanien abgeschlossen, und Riml begab sich am 25. auf die Rückreise, um ab dem 1. Juni die Aufnahmen in den AFIFA-Studios in Wiesbaden vorzubereiten, die zwischen dem 6. und 20. durchgeführt wurden. Wie effizient das Team von Reinl arbeitete, zeigt sich daran, dass der Verleiher RKO (Frankfurt a.M.) bereits am 8. September 1955, also nur zweieinhalb Monate später, den Antrag auf Freigabe durch die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) in Wiesbaden stellte. Und damit sollten die eigentlichen Probleme für den Film beginnen.

Solange du lebst im Blick der FSK

Die Prüfverfahren der FSK sind, wie der Name andeutet, eine Form der Eigenkontrolle durch die Industrie und keine politische Zensur. Die FSK übernimmt dabei vor allem zwei Aufgaben: Sie prüft eine generelle Freigabe des Films und bewertet die Filme nach ihrer Eignung für Altersstufen des Publikums. Der Verleiher RKO hoffte selbstverständlich auf eine allgemeine Freigabe für alle Altersstufen, weil er somit am meisten Geld verdienen konnte. Am 19.09. jedoch stimmte der Arbeitsausschuss geschlossen gegen eine allgemeine Freigabe und begründete dies folgendermaßen:

Die Ausschussmitglieder waren der Ansicht, dass die Liebesgeschichte des Films sich vor einem Hintergrund abspielt, der eine Verfälschung der Zeitgeschichte bedeutet. Werden auf der einen Seite die Mitglieder

der Internationalen Brigade des Spanischen Bürgerkriegs ausschließlich als Untermenschen dargestellt, so werden uns andererseits die Angehörigen der Legion Condor als ehrenhafte Soldaten vorgestellt. Die negativen politischen Auswirkungen des Films erschienen daher dem Ausschuss so krass, dass er geschlossen gegen eine allgemeine Freigabe stimmte.¹⁸

An die EVA-Film ging noch eine ausführlichere Stellungnahme:

Der Film behandelt als Thema zwar ein humanitäres Anliegen, wird aber durch die Handlungsführung und Charakterisierung der Haupt- und Nebenfiguren zu einer bildlichen Auseinandersetzung zwischen weltanschaulichen und politischen Ideologien während des spanischen Bürgerkrieges.

Dabei geht der Film in seiner Gestaltung von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß die damalige faschistische Seite in Spanien der menschlich und moralisch bessere Teil gewesen ist. Der Film bietet in zahlreichen Einzelheiten eine krasse Schwarz-weiß-Zeichnung zugunsten der Faschisten und der Nationalsozialisten. Alle „roten“ Typen sind primitiv und verbrecherisch gezeigt, während die Faschisten die menschlich Guten sind. Der Unterschied wird besonders deutlich bei dem im „roten Lazarett“ behandelnden und dem in der Schlußszene auftretenden faschistischen Arzt.

Im Mittelpunkt der Handlung steht für die nationalsozialistische „Legion Condor“ der abgeschossene Flieger, so daß dieser Legion durch den Film noch ein nachträgliches Denkmal gesetzt wird. Gleichzeitig mit der faschistischen bzw. nationalsozialistischen Wirkung ist die tendenziöse Beleuchtung geschichtlicher Tatsachen in diesem Sinne verbunden, denn zur damaligen Zeit gab es ja noch eine legale republikanische Regierung in Madrid, bei der es in Wirklichkeit auch ausgesprochene Demokraten, die nie unter dem Sowjetstern im Rahmen der „Internationalen Brigaden“ gekämpft hatten, gab.

Der Film endet mit dem imponierenden Sieg des Faschismus und der nationalsozialistischen Legion Condor. Ein grosser Teil des deutschen Publikums, dem an einem gerechten Geschichtsbild liegt, wird

¹⁸ Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

sich aber durch die tendenziöse Beleuchtung der Zeitgeschichte zugunsten des Nationalsozialismus betroffen und beleidigt fühlen.¹⁹

Die Ablehnung der Freigabe dürfte, wie Reinl später anmerkte,²⁰ maßgeblich von dem Filmjournalisten und SPD-Politiker Max Lippmann (1906-1966) gefordert worden sein, der zwischen 1951 und 1959 hauptamtlich in der FSK tätig war. Als deutscher Jude war er 1933 zunächst nach Prag und dann 1938 nach Paris geflohen, von wo aus er nach Algier deportiert wurde. 1948 kehrte er nach Deutschland zurück und saß zwischen 1954 und 1958 für die SPD im Hessischen Landtag, die mit absoluter Mehrheit regierte.²¹ Im Landesparlament meldete sich Lippmann vor allem bei kulturpolitischen Fragen zu Wort. Wichtig waren ihm dabei die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und die Anerkennung des Films als Kunstwerk und dessen Berücksichtigung in der Schulbildung.²²

Bei EVA-Film und RKO muss der Schock tief gesessen haben, zumal bereits die Premiere im Oktober vorbereitet wurde. Reinl berichtete später, dass der RKO-Manager Erich Steinberg eine heftige Auseinandersetzung mit Max Lippmann hatte.²³ Die Produktionsfirma legte daher sofort Berufung gegen den Entschluss ein und argumentierte, dass der Film einen menschlichen Konflikt und das menschliche Leiden durch die Darstellung der Kriegssituation in den Vordergrund rücke und keinerlei Verherrlichung totalitärer Tendenzen enthalte. Die Handlungen der Hauptdarsteller würden in keiner Weise von faschistischem oder militaristischem Ideengut geprägt. Das Verhalten der Beteiligten im roten Lager sei ebenso wenig übertrieben dargestellt wie die Vertreter der nationalen Seite als zu positiv geschildert würden.

Schon am 20.09.1955 tagte die Berufungsinstanz der FSK, der sog. Hauptausschuss, und schwächte das Urteil des Arbeitsausschusses dahingehend ab, dass man den Film unter zwei Auflagen ab 16 Jahren freigeben wollte:

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. „Ein Herz schlägt für Erika. Harald-Reinl-Film vom adoptierten Glück“, in: *Wiesbadener Kurier*, 04.02.1956.

²¹ <https://www.wiesbaden.de/stadtlexikon/stadtlexikon-a-z/lippmann-max> (26.11.2025).

²² Vgl. Land Hessen, Protokolle, 3. Landtag, 1954-1958, Bd. 1, S. 468; https://parlamente.hessen.de/protokolle/04781196X_3_1954-58_1?p=450 (26.11.2025).

²³ Wie Fußnote 18.

Radikale Entfernung der Schlussbilder, soweit die Freude der spanischen Bevölkerung über den Sieg der nationalsozialistischen Truppen zum Ausdruck kommt.

Der Ausschuss vertritt die Ansicht, dass in dieser einseitig gezeichneten Darstellung der historischen Ereignisse und auch besonders in der emphatischen Schlussmusik eine nationalsozialistische Tendenz des Films zu entdecken sei.

Ferner soll die Präambel dahingehend geändert werden, dass zum Ausdruck kommt, es handele sich in dem vorliegenden Film nur um einen ganz bestimmten Ausschnitt des Spanischen Bürgerkrieges. Der Ausschuss war der Auffassung, dass durch einen solchen Hinweis die teilweise falsche Gewichtsverteilung des Films durch einen einseitig gezeichneten historischen Hintergrund zugunsten der nationalsozialistischen Seite behoben werde.²⁴

Zwischen dem 20. und 26.09.1955 kürzte man die letzte Filmrolle um 44 Meter (ca. 1 1/2 Minuten). War in den Schlusszenen noch das falangistische Lied „Cara al sol“ zu hören und im Drehbuch von einem Lied der Legion Condor die Rede gewesen, so wurden diese nun weitgehend getilgt.²⁵ Weniger tiefgreifend waren die Veränderungen im Prolog. Im Drehbuch hatte es noch folgendermaßen geheißen:

Dies ist die Geschichte zweier junger Menschen. Sie begegneten sich in diesem Lande zu einer Zeit, da alles auf des Messers Schneide stand und auch das Kleine zu großem Schicksal wurde. Sonst wäre es wohl eine Begegnung geblieben wie tausend andere auch, und niemand würde sich ihrer mehr erinnern.

Im Film wurde der Prolog lediglich etwas erweitert (Änderungen fett markiert):

Dies ist die Geschichte zweier junger Menschen. Sie begegneten sich in diesem Lande zu einer Zeit, **als Brüder gegen Brüder kämpften und sich auch die Männer anderer Länder um die Symbole**

²⁴ Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

²⁵ Siehe dazu ausführlicher den Beitrag von Angelina Sowa im vorliegenden Band.

beider Fronten scharfen. Sie begegneten sich **an einem der vielen Schauplätze gegen Ende jenes Kampfes, der unendlich grausam von beiden Seiten geführt wurde. Noch stand die Entscheidung** auf des Messers Schneide. **Selbst die kleinen Dinge des Alltags wurden zum großen Schicksal. Ohne dies alles** wäre es wohl eine Begegnung geblieben wie tausend andere auch, und niemand würde sich ihrer mehr erinnern.

Anstatt den Franco-Putsch zu verurteilen, erwähnte man nun die Internationalisierung des Konfliktes und bemühte sich hier um eine ausgewogenere Darstellung des Verhältnisses beider Seiten, die jede für sich „unendlich grausam“ war. Insgesamt zielt die Strategie des Prologs, der als Deutungsrahmen fungiert, darauf ab, den Fokus ganz auf die scheinbar unpolitische Liebeshandlung zu lenken.

Ablehnung einer Prädikatisierung in erster Instanz der FBW

Am 8. September 1955 hatte die RKO eine Prädikatisierung des Films durch die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW, 1951-2025) beantragt. Bei der FBW handelte es sich um eine Einrichtung der Bundesländer mit dem Status einer Oberen Landesbehörde, die der Rechtsaufsicht des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst unterstand. Sie prüfte den künstlerischen Wert eines Films auf Antrag und vergab die Prädikate „wertvoll“ oder „besonders wertvoll“.²⁶

Dies war für Hersteller und Verleiher deshalb von so großem Interesse, weil Prädikatsfilme Ermäßigungen von der Vergnügungssteuer erhielten und Kinobetreiber mit ihnen somit mehr Geld verdienen konnten und der Anreiz stieg, „wertvolle“ Filme ins Programm aufzunehmen. Die erste Instanz der FBW, der sog. Bewertungsausschuss, lehnte ein Prädikat jedoch mit einem Votum 4:1 ziemlich eindeutig ab und begründete dies folgendermaßen:

²⁶ Zur rechtlichen Konstruktion der FBW siehe Wolf (1986: 9ff.).

Es ist dem Bewertungsausschuß nicht verständlich, weshalb eine solche Liebesgeschichte auf den Hintergrund gerade des spanischen Bürgerkrieges projiziert werden mußte. Das erscheint dem Ausschuß weit hergeholt. Hinzu kommt, daß die Kriegshandlungen und die Auspielung der Gegensätze der Fronten in einer starken Schwarz-Weiß-Malerei wiedergegeben werden, wodurch gewissermaßen die Tendenz Hemingway's in seinem Spanien-Kriegsbuch umgekehrt wurde, aber trotzdem Tendenz geblieben ist, was den Film stark überschattet.

Unter dieser Gegensätzlichkeit leidet die Profilierung der dargestellten Charaktere. Die schauspielerischen Leistungen geben keinen überzeugenden Eindruck. Es erscheint dem Ausschuß vor allen Dingen, als ob Marianne Koch als spanische Lehrerin und Trägerin des Gedankens der Humanität sowohl in ihrer schauspielerischen Darstellung dieser Figur als auch in den ihr in den Mund gelegten Worten blaß ist. Auch die anderen Schauspieler zeigen keine starke bildnerische Dynamik, die den Zuschauer von ihren Rollen zu überzeugen vermag. Die Regieführung ist nicht überdurchschnittlich, obwohl sie in den Massenszenen gut ist. Der Film hat außerdem starke Längen und Wiederholung (Gänge der Lehrerin zu dem Versteck des Soldaten, Kontrollen usw.). Die Fotografie ist gut, die Bauten sind nicht zu beanstanden. Der Gesamteindruck des Filmes rechtfertigt kein Prädikat.²⁷

Diese Stellungnahme macht ein grundsätzliches Problem der zweigliedrigen Filmprüfungen der Bundesrepublik deutlich. Die FSK prüfte die Filme auf politische Unbedenklichkeit, während die FBW sich auf die künstlerischen Qualitäten konzentrierte. Diese Kompetenzeinteilung basierte jedoch auf einer vereinfachenden konzeptionellen Trennung von Inhalt und Form, die bei künstlerischen Artefakten kaum durchzuhalten ist. Die FBW kritisierte dementsprechend auch die politische Tendenz des Films. Bei der Argumentation wird auf Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls* zurückgegriffen, der aus der Perspektive von linken Freischärlern erzählt, wie diese eine Brücke in den Bergen sprengen. Hemingway gilt dabei aber nicht als Kontrastfolie, sondern lediglich als Beispiel für eine tendenziöse Darstellung, allerdings von der anderen Seite her

²⁷ Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. Signatur: HHStAW 548, Prüfnummer 2269 „Solange du lebst“.

gesehen.²⁸ Daraus kann nur geschlossen werden, dass laut FBW Filme möglichst überhaupt keine Tendenz aufweisen sollten. Hier herrschte aber offensichtlich keine Klarheit, und da die RKO Widerspruch einlegte, werden wir weiter unten noch einmal darauf zurückkommen.

Für die EVA-Film stellte dies einen schweren Rückschlag dar, denn sie befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits in finanziellen Schwierigkeiten. Mit den Herstellungskosten des Films von angeblich 1 Mio. Mark hatte sie sich offenbar überhoben, zumal sie alles ohne Bürgschaften finanzierte.²⁹ Schon Walter Riml hatte in seinem Drehtagebuch im April und Mai notiert, dass Zahlungen ausblieben und die Arbeit punktuell wegen Geldmangels pausieren musste. Im September trat Paul Hans Fritsch als Geschäftsführer der EVA-Film zurück; am 29.09. übernahmen Else Fritsch und Brigitte Golle diese Funktion, der Betrieb wurde aber de facto eingestellt.³⁰ Um die drohende Zahlungsunfähigkeit zu verhindern, konnte man nur noch hoffen, dass der Film ein großer Erfolg würde.

Von der Premiere zur Prädikatisierung

Nach den Schwierigkeiten bei der Freigabe und der Bewertung waren EVA-Film und RKO offenbar vorgewarnt und fügten in die Filmvorschau den Hinweis ein, es handle sich um „ein[en] Film voller Menschlichkeit abseits jeder Tendenz“. Am 14.10. premierte *Solange du lebst*, wenn auch ohne Prädikat, in zahlreichen deutschen (Groß-)Städten wie Hamburg, Hannover, Stuttgart, Kiel, Kassel, Heidelberg und München. Im Stuttgarter „Atrium“, damals ein hochmodernes Kino, das erst 1952 eröffnet

²⁸ Der Verweis auf Hemingway sagt auch etwas über den damaligen Rezeptionshorizont aus. Der Roman war schon 1943 erfolgreich mit dem US-Star Gary Cooper verfilmt worden, konnte in Westdeutschland jedoch erst am 12. Januar 1951 in die Kinos kommen, also zeitlich nah an der konzeptionellen Phase von *Solange du lebst*. Obwohl er aus der Perspektive einer Partisanentruppe erzählt wurde, dürfte er einen Einfluss auf Bartschs und Reinls Drehbuch gehabt haben, denn es finden sich auffällig viele motivliche Analogien, darunter Berglandschaften, eine Höhle als Versteck, eine Brücke und eine Liebesgeschichte zwischen dem ausländischen Kämpfer und einer Spanierin.

²⁹ Vgl. <http://www.fernsehmuseum.info/1995-filmstadt-wiesbaden-05.html> (26.11.2025).

³⁰ Vgl. Eintrag im Gewereregister der Stadt Wiesbaden vom 29.09.1955 (Stadtarchiv Wiesbaden) und Dokumente im Hessischen Wirtschaftsarchiv (Akte Abt. 12, Nr. 536).

worden war und über mehr als 700 Plätze verfügte, feierte man die Erstaufführung in Anwesenheit der Darsteller, darunter Marianne Koch, Karin Dor, Sepp Rist und Harald Reinl und erntete großen Applaus. Im Anschluss gab es einen Empfang mit RKO-Manager Erich Steinberg und RKO-Pressechef Kurt Spiller für die illustrierte Presse und den Süddeutschen Rundfunk. Anwesend waren weiterhin Drehbuchautor J. Joachim Bartsch und Kameramann Walter Riml.³¹

Bevor die ersten Pressereaktionen besprochen werden, seien kurz ein paar Charakteristika der deutschen Filmkritik in der Tagespresse der 1950er Jahre in Erinnerung gerufen. Im Unterschied zu heute erstreckte sich die Filmauswertung im Kino aufgrund einer begrenzten Anzahl von Kopien über einen längeren Zeitraum, um ganz Westdeutschland abdecken zu können. So startete *Solange du lebst* im bevölkerungsreichen Ruhrgebiet erst eine Woche nach der Premiere am 21.10., und lief im Rest der Bundesrepublik bis Weihnachten und 1956 weiter im Sommer an. Es kamen daher in dieser Zeitspanne nach und nach Kritiken, was aber nicht bedeutet, dass diese notwendigerweise aufeinander reagierten oder Einfluss untereinander ausübten, denn die deutsche Presse war nach dem Zweiten Weltkrieg stark regionalisiert und die Organe besaßen mit Ausnahme der *FAZ* keine überregionalen Redaktions- und Vertriebsnetze. Das bedeutete, dass die Artikel und Filmkritiken in ihrer jeweiligen Region weitgehend für sich standen.

Obwohl das Kino mit rund 818 Millionen Besuchern im Jahre 1956 seinen historischen Höhepunkt erreichte³² und die damals wichtigste Unterhaltungsindustrie war, hatte Filmkritik insgesamt nur einen geringen Status und musste sich im Rahmen des zur Verfügung stehenden Raums oft kurz fassen (vgl. Prinzler 1990: 48). Selbst in der Filmberichterstattung machte Kritik im engeren Sinne nur einen geringen Teil aus, denn die große Mehrheit der Texte konzentrierte sich auf Inhaltsangaben und die Leistungen der Schauspieler. Und was die Unabhängigkeit der Filmkritik angeht, so sollte sie zwar eine Selbstverständlichkeit sein, es darf aber nicht vergessen werden, dass Kinobetreiber zugleich Werbekunden von

³¹ Vgl. dazu *Film Echo* (Wiesbaden), Nr. 57, 5.10.1955, s.p.; und *Film Echo* (Wiesbaden), Nr. 61, 19.10., s.p.

³² Vgl. die Statistiken in Wolf (2001: 299).

Zeitungen waren und sich daraus Interessenskonflikte ergeben konnten.³³ Im Falle von *Solange du lebst* z.B. fällt auf, dass die Wiesbadener Presse, wo die EVA-Film angesiedelt war, tendenziell wohlwollende Töne anschlug.

Dies gilt anfangs allerdings auch für den Großteil der Presse, obwohl die politische Tendenz des Films klar erkennbar war und zur Stellungnahme einlud. Dennoch wich man dieser Frage eher aus, so wie am 15.10. in einer ersten Kritik aus *Die Welt*, die das Besondere des Streifens darin sah, dass es um Spanien ging, sonst aber ein Urteil vermied:

Statt Hitlers Kapitel ‚Legion Condor‘ schamhaft zu beschweigen, wird es hier zum Anlaß einer Liebesgeschichte zwischen einem deutschen Flieger (Adrian Hoven) und einer Nationalspanierin (der apart schönen Marianne Koch), gemacht, deren mühsam verhindertes Happy-End künstlerische Ansprüche vermuten läßt. Deutsche Truppen sorgen aber für ein politisches ‚Happy-End‘.³⁴

Damit machte *Die Welt* von eben jener Strategie Gebrauch, die sie dem Film unterstellte: Es wurde nichts verschwiegen, aber auch nichts kommentiert, geschweige denn kritisiert. Daneben stand eine Reihe von Kritiken, die sich sogar überhaupt nicht zum politischen Gehalt äußerten.³⁵

Lediglich zwei Stimmen gingen kritisch auf die Tendenz des Films ein. Alfred Merwich formulierte im *Hamburger Anzeiger* (18.10.) den „auffallend politisch gefärbten Hintergrund [...] aus den Tagen des spanischen Bürgerkrieges“ und meinte, dass „eine so grobe und billige Deutung vielleicht einmal vor anderthalb Jahrzehnten aktuell gewesen“ sei. Einen deutlich schärferen Ton schlug die *Kölnische Rundschau* am 29.10. an, deren Kritiker für den Film nur ironische Kommentare übrig hatte und

³³ Ein zeitlich nahes Beispiel dafür sind die sog. Stuttgarter „Filmkriege“ von 1954 und 1957, in denen Kinobetreiber über Werbeboykotte Druck auf lokale Zeitungen ausübten (vgl. Röhde 1958).

³⁴ „Solange du lebst“, in: *Die Welt* (Berlin), 15.10.1955.

³⁵ *Aachener Volksfreund* (20.10.1955), *Filmblätter* (20.10.1955), *Die Heimat am Mittag* (21.10.1955), *Neue Württembergische Zeitung Göppingen* (29.10.1955), *Amberger Zeitung* (29.10.1955), *Kölner Stadt-Anzeiger* (29.10.1955), *Badische Neueste Nachrichten* (29.10.1955) und *Solinger Tageblatt* (12.11.1955).

Zeilen aus dem NS-Propagandalied „Rot scheint die Sonne, fertig gemacht“ daruntermischte:

Da sind sie wieder, die kämpferisch-heldischen Männer der Legion Condor! Werft an die Motoren, schiebt Vollgas hinein – alles prächtige Kerle, Falangisten wie Deutsche wie Mussolinis Garde – schnell wird gelandet, schnell wird gelandet, Kamerad, da gibt es kein Zurück – kernige Gesichter von edlem Zuschnitt, immer ein Kreuzlein bei der Hand – rot scheint die Sonne, fertig gemacht. Wer weiß, ob sie morgen für uns auch noch lacht –.

Und da sind, natürlich die „anderen“, die Roten: häßliche, nein abgrundhäßliche, gedunsene, verrohete und vertierte Burschen, besoffene, schmierige Aerzte, blutgierige Kommissare (die in ruhigen Minuten Goethe und Aennchen von Tharau zu rezitieren beliebten), feige, lüsterne Spitzel und überhaupt elendige Dreckskerle. Pfui Teufel – da lob' ich mir doch die sauberen Nazi-Flieger!³⁶

Das Verhältnis zwischen einer Menge unpolitischer Filmbesprechungen und wenigen kritischen Stimmen sollte sich jedoch verschieben. Die RKO und die EVA-Film erhoben am 18.10. Einspruch gegen die Entscheidung der FBW vom 05.10., um ein Prädikat für den Film zu erwirken. Tatsächlich machte die Berufungsinstanz, der sog. Hauptausschuss, in seiner Sitzung vom 09. bis zum 11.11. die bisherige Entscheidung ungültig, stufte den Film mit einem (knappen) Votum von 4:3 als „künstlerisch wertvoll“ ein und begründete dies folgendermaßen:

Der Hauptausschuß hat dem Film „Solange Du lebst“ unter Aufhebung der Entscheidung des Bewertungsausschusses vom 5.10.55 mit Mehrheit das Prädikat „wertvoll“ verliehen. Der Hauptausschuß ist dabei im wesentlichen von der Überlegung ausgegangen, daß der Film von der Schablone sonstiger Filme wegführt, insbesondere Sentimentalitäten vermeidet und das gestellte Thema trotz einiger Schwächen des Drehbuches und der sonstigen in der Stellungnahme des Bewertungsausschusses zutreffend bezeichneten Mängel im ganzen, vor allem auf Grund einer vorzüglichen Photographie und Kameraführung, atmosphärisch dicht gestaltet, so daß die Vorgänge echt und unmittelbar

³⁶ „Nicht von Hemingway“, in: *Kölnische Rundschau* (Köln), 29.10.1955.

und auch in sich schlüssig wirken. Die Frage nach der geschichtlich zutreffenden Wiedergabe der Vorgänge des spanischen Bürgerkrieges wurde verschieden beurteilt. Der Film ist aber im wesentlichen auf die Darstellung der mutigen menschlichen Rettungstat der Lehrerin gerichtet, von der der Film den inneren Wert erhält. Daneben tritt die nur sparsam angedeutete Liebesgeschichte zu dem abgeschossenen deutschen Flieger zurück, so daß der Eindruck entsteht, daß die Lehrerin ihre Liebe zu dem Flieger nur vorgibt, um dessen Lebensmut in der nahezu aussichtslosen Situation zu stärken. Die schauspielerischen Leistungen wurden in den tragenden Rollen wie Rösner als Bürgermeister, ferner bei Heintel als kommunistischer Kommissar, überwiegend auch bei Marianne Koch als Lehrerin anerkannt. Adrian Hoven als der abgeschossene deutsche Flieger fiel demgegenüber ab.

Bei Würdigung des hiernach gegebenen Gesamteindrucks erschien dem Ausschuß die Verleihung des Prädikates „wertvoll“ gerechtfertigt.³⁷

Bisher konnte kein Begründungsschreiben der RKO und der EVA-Film gefunden werden, in dem sie die Entscheidung argumentativ anfechten. Daher bleibt etwas unklar, wie sie ihre – für die EVA-Film sogar überlebensnötigen – Interessen durchgesetzt haben, was Raum für Spekulationen lässt. Wider Erwarten sollte sich die Prädikatisierung, wie schon Raimund Fritz (2026: 71-72) kommentiert, als ein Bumerang erweisen und eine Politisierung der Debatte einleiten, die endgültig den Stab über dem Film brach.

Zur Politisierung der Debatte ab Mitte November 1955

Schon am 15.11. brachte die *Film-Telegramm* eine folgenreiche Kurzmeldung³⁸:

³⁷ Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. Signatur: HHStAW 548, Prüfnummer 2269 „Solange du lebst“.

³⁸ Zur Ergänzung sei erwähnt, dass die amtliche Bekanntmachung der Prädikatisierung im *Staats-Anzeiger für das Land Hessen* am 3.12.1955, S. 1208 erfolgte.

Der filmpolitische Skandal der Woche ist der „Filmbewertungsstelle der Länder“ zuzuschreiben, die es fertigbrachte, den von der bundesdeutschen Eva-Film in Wiesbaden hergestellten und von der amerikanischen RKO vertriebenen Film „Solange du lebst“ mit dem Prädikat „wertvoll“ auszuzeichnen. Der Film „Solange du lebst“ verherrlicht eindeutig die von der nationalsozialistischen Regierung im spanischen Bürgerkrieg aufgestellte „Legion Condor“ und charakterisiert die Gegner als bärtige und betrunkene Raufbolde. Einer Agenturmeldung zufolge war dieser Film vom Arbeitsausschuß der FSK wegen „Verherrlichung des Militarismus“ nicht freigegeben worden; die Freigabe erfolgte dann nach beträchtlichen Schnitten, durch den Hauptausschuß. Nach den zahlreichen künstlerischen Fehlurteilen der „Filmbewertungsstelle“ hat diese Instanz jetzt die Öffentlichkeit durch eine peinliche politische Taktlosigkeit provoziert. Die grundlegende personelle Umbesetzung der Ausschüsse sollte vom Bundestag und von den Länderparlamenten mit allem Nachdruck gefordert werden, um weiteres politisches Unheil zu verhindern.³⁹

Diese Einschätzung ging weit über den Einzelfall von *Solange du lebst* hinaus, denn hier wurden ein generelles Problem der FBW benannt und strukturelle Veränderungen gefordert. Dem Gremium wurde zugleich die Kompetenz abgesprochen, sei es doch sowohl für künstlerische Fehlurteile als auch für politische Taktlosigkeit verantwortlich. Dennoch blieb auch jetzt die Liste der Filmkritiken lang, die nicht auf die politischen Implikationen eingingen.⁴⁰ Dabei folgte man häufig der Argumentation der

³⁹ „Telegramm – Wochenschau“, in: *Film-Telegramm* (Hamburg), 15.11.1955.

⁴⁰ Vgl. *Solinger Tageblatt* (12.11.1955), *Wiesbadener Kurier* (19.11.1955), *Mannheimer Morgen* (19.11.1955), *Reutlinger General-Anzeiger* (19.11.1955), *Westdeutsche Rundschau*, Wuppertal-Eberfeld (19.11.1955), *Wiesbadener Tageblatt* (19.11.1955), *Münchener Merkur* (24.11.1955), *Fränkische Landeszeitung*, Ansbach (26.11.1955), *Film Dienst* (01.12.1955), *Mittelbayerische Zeitung*, Regensburg (03.12.1955), *Goslarsche Zeitung* (10.12.1955), *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* (10.12.1955), *Ludwigsburger Kreiszeitung* (10.12.1955), *Velberter Zeitung* (15.12.1955), *Schwäbische Landeszeitung* (16.12.1955), *Freie Presse*, Giessen (17.12.1955), *Fuldaer Volkszeitung* (17.12.1955), *Westdeutsche Allgemeine*, Essen (24.01.1956), *Neueste Zeitung Recklinghausen* (28.01.1956), *Reutlinger General-Anzeiger* (18.02.1956), *General Anzeiger* (09.03.1956), *Neue Tagespost*, Osnabrück (21.04.1956), *Weser Kurier*, Bremen (12.05.1956), *Abendzeitung*, Nürnberg (06.06.1956), *Nürnberger Zeitung* (09.06.1956), *Coburger Tageblatt* (07.07.1956), *Südhessische Post*, Heppenheim (29.10.1956).

FBW, dass es „ein Film der Menschlichkeit ohne politische Anklage“ (*Münchener Merkur*, 24.11.1955) sei, oder hielt ihn gar, wie der *Reutlinger General-Anzeiger* (18.02.1956), für „ein klassisches Filmwerk – eine einzige groß angelegte psychologische Studie, die schwache Herzen stärkt und starke Herzen packt“.

Zugleich wurden die kritischen Stimmen lauter, und selbst die einflussreiche Branchenzeitschrift *Film Echo* (23.11.1955), die u. a. von den Kinobetreibern konsultiert wurde, musste sich fragen, „ob es gut war, daß dieser Film gerade von Deutschen gedreht worden ist. Und diese Frage möchte ich verneinen. Soweit das Grundsätzliche.“ Wobei der Kritiker dann eine argumentative Volte machte und fortfuhr, dass „das eigentliche Thema rein menschlich“ sei.

Die Ludwigshafener Zeitung *Unser Tag* war eine der ersten, die misstrauisch wurde wegen der nachträglichen Neubewertung und der FBW vorwarf im Dienste der Adenauer-Regierung zu stehen und mit „unnachahmlicher Unsensibilität“ dafür bekannt sei, „künstlerische Leistungen abzulehnen, um stattdessen mittelmäßige Filme auszuzeichnen, deren politische Tendenzen den Wünschen Bonns entsprechen“ (26.11.1955).

Am selben Tag kamen noch zwei weitere kritische Stellungnahmen. Die erste war eine Filmkritik der *Neuen Rhein Zeitung*, welche die historischen Verdrehungen des Films in Bezug auf die Darstellung der republikanischen Kräfte bemängelte. Die zweite jedoch erschien in der Zeitschrift *Die Tat* und hatte mit Filmkritik nichts mehr zu tun, sondern stellte den Film in einen ganz anderen politischen Rahmen und weitete die Debatte damit beträchtlich aus. *Die Tat* war das Presseorgan der „Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten“, ein 1947 gegründeter Verband mit Sitz in Berlin aus Widerstandskämpfern und Verfolgten des NS-Regimes. Bis heute setzt sich die VVN dafür ein, die Verbrechen des Nationalsozialismus aufzuarbeiten und politische Entwicklungen kritisch zu beobachten, welche die Demokratie bedrohen könnten. In der Nachkriegszeit betraf dies vor allem die Besetzung mit Posten in Behörden und Justiz durch ehemalige Vertreter des NS-Regimes und die Thematik der Wiederbewaffnung Westdeutschlands. Wenn die *Film-Telegramm* mit ihrer Kurzmitteilung einen Wendepunkt in der Berichterstattung zu dem Film dargestellt hatte, so stellten die Beiträge aus *Die Tat* die Diskussion auf eine andere Stufe, denn hier

kamen zwei Spanienkämpfer zu Wort, die sich direkt an den Drehbuchautor Bartsch wandten und ihm vorwarfen, die Geschichte des Bürgerkriegs vollkommen falsch dargestellt zu haben.⁴¹ Aufgezählt wurden die zahlreichen Kriegsverbrechen sowohl der Legion Condor als auch der Franco-Truppen, die in dem Film einfach verschwiegen wurden. Ebenso sah man den Film insgesamt als Ausdruck eines Rechtsrucks in der deutschen Regierung: „Nichts zeigt die politischen Zustände in der westdeutschen Bundesrepublik besser an als die Tatsache, daß solche unverschämten Lügen, wie sie unter Goebbels nicht besser produziert hätten werden können, auch noch als ‚wertvoll‘ bezeichnet werden!“

Keine zwei Wochen später publizierte auch der *Sozialdemokratische Pressedienst* am 06.12.1955 eine ebenso eindeutige wie scharfe Stellungnahme⁴²: Die Prädikatisierung durch die FBW wurde als „gefährlicher Entscheid“ eingeschätzt, weil der Film „die Bundesrepublik mit der Glorifizierung dieser Tat des Dritten Reiches“ belaste, die historischen Ereignisse falsch darstelle und so tue, „als hätten sich im spanischen Bürgerkrieg ausser ein paar alten Veteranen der spanischen KP nur Sowjet-Russen – geführt von ihren Kommissaren – gegen den Einbruch Francos gewehrt und sich nahezu alle Spanier, unterstützt von deutschen Flugeneinheiten, für den heranrückenden Diktator begeistert.“ Die Vergangenheit sei „plötzlich wieder beängstigend lebendig“ geworden: „Bedrückend ist der Gedanke, daß mit der Prädikatsverleihung diese Auslegung nachträglich sanktioniert wird. Es erhebt sich die Frage. Wie kam dieses Prädikat zustande?“

Am 08.12.1955 verurteilte auch die linke Wochenzeitung *Die Andere Zeitung* (Hamburg) den Film und kündigte an, der SPD-Abgeordnete Max Lippmann wolle im hessischen Landtag gegen das Prädikat des Films intervenieren.⁴³ Am selben Tag druckte die *Lippische Landes-Zeitung* den Text aus dem *Sozialdemokratischen Pressedienst* ab, und am 10.12.1955 erschien er außerdem in der *Berliner Stimme*. Kritische Stellungnahmen

⁴¹ „Das hätten Sie wissen müssen, Herr Bartsch!“, in: *Die Tat*, 26.11.1955, S. 9.

⁴² „Symptomatisches Prädikat“, in: *Sozialdemokratischer Pressedienst*, 6.12.1955, S. 7.

⁴³ Lippmann äußerte sich im Hessischen Landtag dazu jedoch erst am 10. Oktober 1956 in Form einer mündlichen Anfrage an den zuständigen Minister. Es ging dabei jedoch nicht konkret um den Film *Solange du lebst*, sondern um Beschwerden über die FBW. Weiteres dazu unten.

gab es weiterhin in der Zeitung der KPD *Freies Volk* (Düsseldorf, 10.12.1955), in der *Freien Presse* (10.12.1955) und der *Hannoverschen Presse* (17.12.1955).

Die Ausweitung der Filmkritik auf eine politische Debatte und die damit verbundenen scharfen Verrisse des Films dürften sich negativ auf das wichtige saisonale Geschäft der Vorweihnachts- und Weihnachtszeit ausgewirkt haben. Der erhoffte große Erfolg blieb jedenfalls aus. Die EVA-Film wurde zahlungsunfähig und ging am 24.01.1956 in Konkurs.⁴⁴

Die Angelegenheit selbst war damit natürlich nicht beendet, sondern weitete sich Anfang 1956 auch auf Ost-Berlin aus.⁴⁵ Am 06.01. berichtete die *Berliner Zeitung* von einer Diskussion in einem Düsseldorfer Kino über die „glatte Fälschung der historischen Tatsachen“, die einen Eindruck von den Debatten vermittelt, welche der Film über die heute noch greifbaren Presstexte hinaus auslöste:

Die bei der Sondervorführung im Zuschauerraum anwesenden Widerstandskämpfer waren über die Verfälschung des Kampfes während des spanischen Bürgerkrieges und über die Gemeinheit, mit der die spanischen Republikaner und die freiwilligen internationalen Brigaden in den Schmutz gezogen werden, hell empört. Der Film verherrlicht darüber hinaus den Mißbrauch deutscher Soldaten zur Niederschlagung des Freiheitswillens anderer Völker.

Kaplan Kamphausen verstieg sich in der Diskussion zu der Äußerung: „Man mag zu dem Film stehen wie man will. Man darf doch seine wertvolle Tendenz nicht übersehen, denn er beeinflusst die Zuschauer gegen den Kommunismus.“ Die Gegenfrage: „Sie sind demnach der Meinung, daß Lüge, Geschichtsfälschung und Hetze erlaubt ist, wenn es nur dem Kampf gegen den Kommunismus dient?“ blieb unbeantwortet. Verschiedene Düsseldorfer Bürger haben bereits erklärt, es

⁴⁴ Das Konkursverfahren lief bis 16.01.1969; es wurde geführt von Anwalt Dr. Peter Gast, ehemals Ministerialrat unter Goebbels, dann als Mitläufer eingestuft und 1948 amnestiert.

⁴⁵ Der spanische Bürgerkrieg hatte in der DDR eine ganz andere Bedeutung als in Westdeutschland und gehörte zur antifaschistischen Erinnerungskultur. Die DEFA produzierte in diesem Sinne auch selbst Filme zu diesem Thema, wie die oben genannten *Mich dürstet* (1956), *Wo Du hin gehst* (1957) oder *Fünf Patronenhülsen* (1960).

werde zu einem öffentlichen Skandal kommen, wenn der Film in den Spielplan aufgenommen werde.⁴⁶

Auch in späteren Berichten sollte *Solange du lebst* in der DDR wiederholt als Ausdruck der Kontinuität zwischen dem Nazi-Regime und Westdeutschland hingestellt werden.⁴⁷ Auch wenn Kritik aus der DDR sich nicht notwendigerweise auf die Verwertung in Westberlin auswirken musste, wartete die RKO vor dem Hintergrund der politischen Debatte mit der Berliner und weiterer Lancierungen offenbar bis zum Sommer 1956 ab. Der Fall geriet jedoch nicht in Vergessenheit. Im Gegenteil, am 16.06.1956 berichtete der SPD-nahe *Telegraf* aus Westberlin, dass der Landesverband Berlin der Sozialistischen Jugend „Die Falken“ „gegen die geplante Aufführung des profaschistischen Films ‚Solange du lebst‘ in Westberliner Filmtheatern“ protestiere, weil er die „um die Freiheit des spanischen Volkes ringenden republikanischen Kräfte“ diffamiere und die „Franco-Soldateska einschließlich der Legion Condor“ verherrliche. Laut einem Bericht aus *Neues Deutschland* (07.07.1956) sollen „Die Falken“ aus Protest gegen den Film einen Kranz für die Opfer des Franco-Regimes niedergelegt haben.

Eine Woche später brachte die *Berliner Stimme* eine weitere scharfe Kritik (23.06.1956), und nach der Berliner Premiere kommentierte *Der Abend* am 06.07.1956, dass „der wohl überflüssigste Film der Saison also doch noch nach Berlin“ gekommen sei. Auch anderswo führte die Sommerauswertung nur zu derselben Kritik, so dass *Unser Tag* (Ludwigshafen) am 25.07.1956 lapidar forderte, den Film abzusetzen.⁴⁸

Dass viele Stimmen die herausragende Photographie des Films gelobt und von ihrer Kritik ausgenommen hatten, änderte nichts daran, dass *Solange du lebst* inhaltlich und kommerziell gescheitert war.⁴⁹ Eine Auffüh-

⁴⁶ „Legion Condor‘ ist wieder da“, in: *Berliner Zeitung*, 06.01.1956, S. 3.

⁴⁷ Siehe *Neues Deutschland* vom 04.03.1956; 29.07.1958, S. 4, und 16.11.1958, S. 4, sowie *Berliner Zeitung* vom 15.05.1956 und 18.07.1956.

⁴⁸ Als weitere kritische Stimmen siehe *Abendzeitung* (Nürnberg) vom 06.06.1956, *Vorwärts* (Bonn) vom 13.06.1956 und *Der Tagesspiegel* (21.06.1956).

⁴⁹ Die *Film Echo* (Nr. 90, 10.11.1956) berichtete zwar von insgesamt guten Einspielergebnissen für die Kinobetreiber, die Auswertung beruhte allerdings nur auf 28 Aussagen und dürfte daher nur bedingt repräsentativ sein.

zung des Films in den USA war angedacht worden, wurde aber nicht realisiert. In Österreich premierte er mit drei Jahren Verzögerung im Jahre 1958. Anschließend geriet er in Vergessenheit. Nach der RKO wurden die Verleihrechte von der J. Arthur Rank Film (Hamburg) übernommen. Eine Fernsehauswertung hat es im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen bisher nicht gegeben. Lediglich der Privatsender DAS VIERTE (2005-2012) strahlte den Film 2012 und 2013 wiederholt aus, wobei der Kanal zu jener Zeit nur noch einen Marktanteil von 0,2% hatte. 2015 erschien der Film in einer Fassung von 96 Min. auf DVD der Kollektion „Film- und Fernsehjuwelen“⁵⁰. Derzeit ist er außerdem auf verschiedenen Portalen abrufbar.

Verfahrensänderungen bei der FBW im Jahre 1956

Die Debatte um den Film hatte eine allgemeine Unzufriedenheit mit der Arbeit der FBW zutage gefördert. Der SPD-Abgeordnete Max Lippmann des Hessischen Landesparlaments, der zugleich hauptamtlich in der FSK mitwirkte, meldete sich in der Fragestunde der 33. Sitzung vom 10. Oktober 1956 zu Wort und bat den Minister für Erziehung und Volksbildung, Arno Hennig, zu Beschwerden über die FBW Stellung zu nehmen.⁵¹ Lippmann nennt zwar nicht den Film *Solange du lebst*, es wäre wohl auch unüblich gewesen, auf Einzelfälle einzugehen, spricht jedoch von Klagen „bis in die jüngste Zeit [...] in der Frage der Prädikatisierung von Spiel- und Kulturfilmen“. Er fordert klar formulierte Richtlinien oder Grundsätze, um „Fehlentscheidungen in künstlerischer und kultureller, ja sogar in politischer Beziehung“ zu vermeiden.

Minister Hennig bezog dies jedoch weniger auf eine empörte Öffentlichkeit denn auf die betroffenen Filmproduktionen, die abgelehnt wurden.

⁵⁰ Die zeitliche Differenz zu den 101 Min., die für Verwertung im Kino angegeben wurde, ergibt sich daraus, dass DVDs mit leicht beschleunigter Bildfrequenz (25 fps im PAL-System) laufen und daher eine geringere Gesamtlaufzeit aufweisen als die Originalkinogeschwindigkeit.

⁵¹ Siehe für die folgenden Zitate: Land Hessen, Protokolle, 3. Landtag, 1954-1958, Bd. 2, S. 1233; https://parlamente.hessen.de/protokolle/04781196X_3_1954-58_2?p=515 (26.11.2025)

Dabei verteidigte er die Arbeit der FBW und wies darauf hin, dass von 3000 begutachteten Filmen nur in 15 Fällen Bewertungen diskutiert und beanstandet worden seien, und zwar vor allem in der Presse. Politische Kriterien beträfen die FBW seiner Meinung nach nicht, weil dies der FSK vorbehalten sei. Im weiteren ging er nur auf die Kompetenz des Gremiums zur künstlerischen Beurteilung ein und gestand, dass es schwer sei, die aufwändige ehrenamtliche Tätigkeit der FBW personell zu besetzen. Die Kultusminister der Länder hätten aufgrund der Beschwerden bereits reagiert und wesentliche Verbesserungen veranlasst:

- es wurden sämtliche Beamte aus den Gutachterausschüssen zurückgezogen, damit nicht der Eindruck entstehe, das Gremium stehe unter dem Einfluss der Regierung;
- die Gesamtzahl der Gutachter wurde von 42 auf 34 verringert, um größere Kontinuität zu schaffen;
- es seien neue Vorsitzende mit nachweislicher Kompetenz in die Ausschüsse bestellt worden;
- der Bewertungsausschuss, also die erste Instanz, sei personell klar vom Hauptausschuss als der Berufungsinstanz getrennt worden.

Außerdem bereite die ständige Konferenz der Kultusminister eine neue Verfahrensordnung vor.

Es besteht wohl kein Zweifel daran, dass die Politisierung der Debatte um *Solange du lebst* einen Anteil an diesen Änderungen gehabt haben dürfte.

Kontexte der gescheiterten Resemantisierung der Legion Condor in *Solange du lebst*

Die bis hierhin vorgestellte Chronologisierung der verfügbaren Dokumente macht deutlich, dass es ohne das nachträgliche Prädikat höchstwahrscheinlich nicht zur Skandalisierung des Falls gekommen wäre. Entscheidend war demnach nicht nur der Inhalt des Films, sondern auch die Tatsache, dass die FBW als staatliches Organ den Film auszeichnete. Was die Filmkritiken angeht, so problematisierte, rein numerisch gesehen, die Mehrheit von ihnen den Film nicht. Die nachträgliche und überraschende Prädikatisierung, deren Hintergründe nicht völlig geklärt sind, erregte

Misstrauen und provozierte auch außerhalb des cineastischen Feldes. Angefangen mit der VVN kam es ab Mitte November 1955 zu einer raschen Politisierung, als sich die Organe der SPD und der KPD einschalteten und über den Film die Regierung Adenauer kritisierten. Wenig später schwappte die Kritik auch in die DDR über, wo man *Solange du lebst* als Beispiel für die rechte Gesinnung des westdeutschen Staates deutete. Indem man die FBW als Instrument der Adenauer-Regierung hinstellte, wurde der Film zum Spielball gleich zweier politischer Dynamiken, derjenigen der politischen Opposition in Westdeutschland und derjenigen der antiwestlichen Propaganda in der DDR. Diese Entwicklung war wohl kaum vorhersehbar gewesen, es bleibt jedoch die Frage, wieso die Verantwortlichen, also von Reinl über EVA-Film und RKO bis zur FBW, offenbar davon ausgingen, dass der Film in der Öffentlichkeit nicht nur keinen Anstoß erregen, sondern womöglich auch noch kommerziell erfolgreich sein würde.

Man darf davon ausgehen, dass J. Joachim Bartsch und Harald Reinl keine Nazi-Propaganda betreiben wollten, als sie das Drehbuch entwickelten. Reinl war zwar bei Leni Riefenstahl in die Filmschule gegangen, hatte aber nie der NSDAP nahegestanden und musste sich anders als Riefenstahl auch nie für seine Arbeiten diesbezüglich verantworten. Eher darf man eine tendenziell unkritische Haltung Reinls annehmen, gefördert von einem Schuss Abenteuerlust, Filme unter schwierigen und ungewöhnlichen Bedingungen zu drehen, sei es in den Alpen, in der Sierra Nevada oder später im Velebit-Gebirge. Reinl verfügte nicht nur über Erzähl-talent und Erfindungsgabe, sondern auch über hohe Effizienz, wie sich an der schnellen Herstellung seiner Filme zeigt, und vor allem über einen ausgeprägten Instinkt für Trends und Genres, der es ihm erlaubte, in ganz unterschiedliche Richtungen zu gehen, vom Kinderfilm über Edgar-Wallace-Krimis bis zu Karl-May-Adaptionen.

Hatte sich Adenauer grundsätzlich die Westintegration der Bundesrepublik vorgenommen, so beschleunigte der Korea-Krieg die westliche Angst vor dem Kommunismus und einem möglichen dritten Weltkrieg so sehr, dass von US-amerikanischer Seite offen über eine Wiederbewaffnung Westdeutschlands nachgedacht wurde. Da die Remilitarisierung jedoch auf breite Ablehnung stieß, wurde unter anderem auch das Kino dafür eingesetzt, die Akzeptanz zu erhöhen. Wie Fritz (2026: 46-51)

dargestellt hat, kam es in diesem Zusammenhang zu einem Aufschwung von Kriegsfilmern, zunächst aus den USA und Großbritannien und dann ab 1952 auch in deutschsprachiger Eigenproduktion. Manche Titel davon erwiesen sich als große Kassenerfolge, wie das österreichisch-jugoslawische Partisanendrama *Die letzte Brücke* (1954), *08/15* (1954, Trilogie), *Canaris* (1954) und *Des Teufels General* (1955). Sie hatten laut Kreimeier (1985: 299) einen „gewichtigen Stellenwert in der psychologischen Vorbereitung auf die Remilitarisierung Westdeutschlands – und für die geistige Wehrrertüchtigung gegen den Feind im Osten.“ 1952 wurden weiterhin staatliche Anreize in Form von Ausfallbürgschaften für die Filmproduktion geschaffen, ein weiterer Ausdruck für die staatliche Lenkung des Sektors, der angesichts der enormen Breitenwirkung des Kinos von hoher politischer Bedeutung war. Ab 1952/53 hatten Militärfilme besonders große Chancen, eine Bürgschaft zu bekommen (von Bredow 1975: 322). Im Gegensatz dazu erhielt 1952 *Das Herz der Welt* über Bertha von Suttner keine Ausfallbürgschaft, weil die pazifistische Gesinnung nicht ins politische Klima der Remilitarisierung passte (Kreimeier 1985: 290). Diese „Restauration militärischer Werte“ war laut von Bredow (1975: 323) Ende der 1950er weitgehend abgeschlossen.

Solange du lebst fügt sich damit in einen allgemeinen Trend ein und ist inhaltlich zweifellos von mehreren Vorläufern beeinflusst, am stärksten von *Die letzte Brücke* und der älteren US-Produktion *Wem die Stunde schlägt*. Schon die Kritik verglich *Solange du lebst* wiederholt mit der Hemingway-Verfilmung und machte ihren Modellcharakter deutlich, auch wenn die politischen Vorzeichen hier umgekehrt waren. Reinl dürfte sich weiterhin in seinem Projekt bestätigt gefühlt haben, als, wie gesagt, der spanisch-italienische faschistische Propaganda-Film *L'assedio dell'Alcazar* 1955 in einer entnazifizierten und neu synchronisierten Fassung unter dem Titel *Kampf um den Alkazar* in die westdeutschen Kinos kam und relativ erfolgreich war. Der Film lieferte eine weitere Folie für die Darstellung der Vertreter der Republik als selbstgefällige, ungepflegte, atheistische, unmoralische und dem Alkohol zugeneigte Banden, während die Franquisten allesamt diszipliniert und ehrenhaft erschienen.⁵² *Solange du lebst* führte dies fort, wobei der Film sich auf die Internationalen

⁵² Siehe dazu auch Regel (1989: 548 f.)

Brigaden konzentrierte und diese zugleich als fremd und ausländisch markierte. Ein Jahr später lief außerdem noch der italienische Propagandafilm *Carmen fra i rossi* von 1939 in Westdeutschland unter dem Titel *In der roten Hölle*, der von der Belagerung Madrids handelt, wo die hübsche Carmen eingeschlossen ist und von ihrem Verlobten und Francos Truppen gerettet werden soll. Reinl dürfte wenigstens *L'assedio dell'Alcazar* gesehen haben, nicht nur weil er ihn selbst erwähnt, sondern auch weil es sich um eine bekannte Großproduktion mit immensem tricktechnischen Aufwand handelte, um die Belagerung so realistisch wie möglich darzustellen.

Vor diesem Hintergrund mochte Reinl davon ausgehen, dass Thematik und Perspektive beim Publikum akzeptabel waren, und zwar nicht als Glorifizierung der Nazis, sondern als Ausdruck des Anti-Kommunismus am Beispiel des Spanischen Bürgerkriegs. Zugleich setzten Reinl und Bartsch ihren Film von den Propaganda-Filmen der Vergangenheit ab, indem sie den Heldenmut einer aufopferungsvollen jungen Frau und nicht militärische Leistungen in den Vordergrund stellten, denn der Flieger Michael wirft nur anfangs Bomben auf die Internationalen Brigaden ab und ist dann verwundet und tritt hinter der Figur der Teresa deutlich zurück. Die spanische Presse merkte außerdem an,⁵³ dass der Darsteller Adrian Hoven in der Rolle des Piloten der Legion Condor gar nicht dem Prototyp des blonden Deutschen entsprach, den man in Spanien mit der Truppe assoziierte (Schüler-Springorum 2008: 208) und der in zahlreichen Kriegsfilmen abgerufen wurde. Anstatt eine stereotype Ikonographie zu bedienen, blieb die Figur Michaels phänotypisch somit eher unmarkiert.

Weiterhin sterben Michael und Teresa auch keinen Opfertod wie etwa die Figuren aus *In der roten Hölle*, sondern kehren in ein glücklicheres Leben zurück. Und nicht zuletzt tritt die spanische Landschaft als ein zentraler Schauwert hervor, in der sich einerseits der berggeschulte Blick

⁵³ So kommentiert Emilio Prieto: „Acabó el rodaje de ‚Mientras tú vivas‘“, in: *Primer Plano*, 21, 1955, S. 14: „De Adrian Hoven lo primero que sorprende es su fisonomía meridional. Moreno hasta donde pueda serlo un gitano de nuestro Sacromonte y nada en sus facciones que revele su origen germánico“ [Das Erste, was an Adrian Hoven auffällt, ist sein südländisches Aussehen. Er ist so dunkelhäutig, wie es ein Gitano aus unserem Sacromonte nur sein kann, und nichts an seinen Gesichtszügen verrät seine germanische Herkunft].

von Reinl und Riml äußerte (Fritz 2026: 60), die große Mühen auf sich nahmen, um das für deutsche Sehgewohnheiten visuell unverbrauchte Spanien mit außergewöhnlichen landschaftlichen Motiven zu inszenieren. Andererseits spiegelte sich darin zugleich die Bedeutung des Kinos für die Bewerbung des Tourismus wider, die in jenen Jahren in Spanien einsetzte (Junkerjürgen 2023: 187-191). In einem Aspekt jedoch folgte *Solange du lebst* den faschistischen Vorgängerfilmen über den Bürgerkrieg, nämlich darin, dass er auf der Tonebene mit der falangistischen Hymne „Cara al sol“ endete, pathetisch von einem Männerchor intoniert und orchestral begleitet, was sofort von der FSK beanstandet und schließlich gestrichen wurde.⁵⁴

Dass man nun gerade auf die Legion Condor kam, obwohl deren Kriegsverbrechen bekannt waren, mag auch mit dem besonderen Status zusammengehangen haben, den Flieger und Piloten einnahmen, denn sie galten als Pioniere von Technik und Männlichkeit: „Der Fliegeroffizier war Mitte der dreißiger Jahre zum Inbegriff einer hochstilisierten Männlichkeit geworden, die militärisches Gepräge mit Individualismus und kühle Technikbeherrschung mit Abenteuerum verband. Man fühlte sich als Elite, wurde als solche angesprochen und öffentlich inszeniert“ (Schüler-Springorum 2010: 259 f.). Der internationale Erfolg von Fliegermemoiren wie die Autobiografie *Die Ersten und die Letzten* (1953) von Luftwaffenoffizier Adolf Galland, die sich weltweit zwei Millionen Mal verkauft haben soll, veranschaulicht dies eindrücklich.⁵⁵ Zu bedenken ist auch, dass der Spanische Bürgerkrieg manchen Deutschen nach der Kapitulation im Zweiten Weltkrieg als einziger „gewonnener“ Krieg des 20. Jahrhunderts erscheinen mochte, zumal er auch nicht mit Völkermord belastet war (Schüler-Springorum 2010: 253).

Hinzu kam, dass die Legion Condor insgesamt keine besondere Stellung einnahm, sondern allgemein Teil der Luftwaffe war. Dementsprechend wurden die Freiwilligen der Legion nicht als fanatische Nazis,

⁵⁴ Siehe dazu den Beitrag von Angelina Sowa im vorliegenden Band.

⁵⁵ Galland stellt die Einsätze darin als eine Art Abenteuer und großes Erlebnis im technischen Wettbewerb der Nationen dar, als handele es sich um ein sportliches Ereignis. Dementsprechend distanziert er sich von politischen Implikationen: „Die politischen Ereignisse rollten für mich in Spanien wie seinerzeit in Deutschland nach der Art eines Kulissenfilms im Hintergrund des Geschehens ab“ (1953: 52).

sondern als normale Soldaten angesehen, die Befehlen gehorcht hatten. Dies wurde juristisch quasi dadurch bestätigt, dass die Zeit bei der Legion Condor als nationale Dienstzeit angenommen wurde und damit für die Rentenansprüche ins Gewicht fiel (Lehmann 2006: 176 ff.).

Wie Schüler-Springorum (2010: 252) feststellt, dominierten lange Zeit noch NS-Deutungen der Legion Condor in der deutschen Öffentlichkeit, und selbst die Forschung orientierte sich an Arbeiten aus der NS-Zeit, vor allem an Werner Beumelburgs *Kampf um Spanien*, eine von den Nazis in Auftrag gegebene Glorifizierung des deutschen Soldatentums mit einer minutiösen Darstellung ihres Einsatzes (ebd.: 242). Dies änderte sich erst mit dem Grundlagenwerk von Raymond L. Proctor aus dem Jahre 1983. Natürlich vermochte all dies nicht, die Kriegsverbrechen der Legion zu relativieren, bildete jedoch eine Reihe von Gründen dafür, dass eine filmische Thematisierung des Einsatzes nicht grundsätzlich als problematisch angesehen werden konnte.

Bei der Entwicklung des Stoffes spielte die spanische Zensur, wie gesehen, eine wichtige Rolle. Schon mit der Wahl des Themas hatten sich Paul Hans Fritsch, der Eigentümer der EVA-Film, und Reinl vom Wohlwollen und der Kooperation des Franco-Regimes abhängig gemacht. Reinl hatte zwar gesehen, wie Leni Riefenstahl mit *Tiefeland* spanische Landschaften durch die bayerischen Alpen simulierte, weil es nicht möglich war, vor Ort zu drehen, authentische Bilder konnte man jedoch nur in Spanien selbst mit Unterstützung der Armee herstellen. Man darf daher davon ausgehen, dass Reinl sich schon im Vorfeld sehr genau auf die Wünsche des Franco-Regimes einstellte, um ohne Weiteres eine Dreherlaubnis zu erhalten. Als die Zensur dann die Präsenz deutscher Flieger monierte, um das Narrativ aufrecht zu erhalten, Francos Truppen hätten den Krieg ohne Hilfe aus dem Ausland errungen, gab man sofort nach und strich, wie dargestellt, alle Hinweise auf die Legion Condor und die deutsche Unterstützung. Wenn die Presse später zum Teil beschwichtigend hervorhob, dass der Name der Legion Condor gar nicht falle,⁵⁶ so ging dies nicht auf das Drehbuch – wo die Staffel wiederholt explizit genannt wird – sondern auf die Intervention der franquistischen Behörde zurück.

⁵⁶ Siehe *Hessische Nachrichten* (Kassel), 03.12.1955.

Es waren demnach die Monita der spanischen Zensur, die zu einer deutlichen Reduktion der NS-Elemente im Film geführt haben. Dies mag auf den ersten Blick überraschen angesichts der Tatsache, dass Franco ein Verbündeter Hitlers gewesen war. Aber Mitte der 1950er Jahre hatte Franco überhaupt kein Interesse mehr daran, in der Öffentlichkeit mit Nazi-Deutschland assoziiert zu werden. Durch die Pactos de Madrid von 1953 mit den USA war deutlich geworden, dass der Caudillo eine Westintegration anstrebte und seine Diktatur bei den westlichen Demokratien salonfähig zu machen suchte. Das Jahr 1955 war in dieser Hinsicht besonders sensibel, weil Spanien darauf hinarbeitete, endlich als Mitglied in die Vereinten Nationen (UNO) aufgenommen zu werden, was schließlich am 14. Dezember 1955 gelang.

So wurde *Solange du lebst* ein akzentuiert nationalkatholischer Film. Dem franquistischen Wertekanon entsprach in erster Linie die Figur Teresa, deren Name, wie gesagt, als Anspielung auf Teresa de Ávila, der Nationalheiligen Francos, verstanden werden darf. Zwar gibt es in dem Film keine Szenen von Messen⁵⁷, Teresa trägt jedoch ein Kreuz, das ihren Glauben und ihre christliche Tugendhaftigkeit symbolisiert, die sie konkret über Nächstenliebe, Selbstlosigkeit, Opferbereitschaft und Treue zu ihrem Verlobten unter Beweis stellt. Als Lehrerin und Krankenpflegerin erfüllt sie zudem Tätigkeiten von Erziehung und Fürsorge, die im Franco-Staat für Frauen vorgesehen waren.

Francos Narrativ vom spanischen Bürgerkrieg als christlichem Kreuzzug wird vor allem durch die einseitige Darstellung der Internationalen Brigaden als unmoralische und gottlose Gesellen unterstützt. Am deutlichsten kommt dies darin zum Ausdruck, dass die Brigade auch einen Geistlichen erschießt. Alkoholgenuss, sexuelle Belästigungen gegenüber Teresa und Pepita tun im Film ihr Übriges, um die Brigadisten als liederliche Kerle zu diskreditieren. Anzumerken wäre weiterhin eine negative Darstellung der Mehrsprachigkeit der Truppe, die Französisch und verschiedene slawische Sprachen sprechen und als fremd stigmatisiert werden.

⁵⁷ Im Drehbuch war allerdings eine Szene in einer Kirche vorgesehen, in welcher der Priester die Gläubigen segnet, bevor diese aus dem Dorf fliehen (Drehbuch, S. 14). Im Film hingegen findet die Segnung vor einer Kirche statt.

Wenn der Film in franquistischer Hinsicht ganz linientreu geworden war, so stellt sich die Frage, warum es in Spanien keine Auswertung im Kino gegeben hat. Franco war bekanntlich cinephil und hatte aus dem Theatersaal des Pardo-Palasts ein Privatkino machen lassen, wo er pro Jahr bis zu 80 Filme sah. *Solange du lebst* war allerdings nicht darunter, Reinl war ihm jedoch bekannt, denn er sah 1958 *Die Fischerin vom Bodensee* (1956), 1959 *Die Prinzessin von Sankt Wolfgang* (1957) und 1963 *Der Schatz im Silbersee* (1962) (Caparrós Lera / Crusells 2018: 223-275). Abgesehen von den oben genannten Gründen, die das Regime skeptisch gegenüber dem Film gemacht hatten, ist zu bedenken, dass Franco regelmäßig über die deutsche Presse informiert wurde. Man darf davon ausgehen, dass er von den heftigen Anklagen gegen einen deutschen Film über den spanischen Bürgerkrieg erfuhr. Spätestens ab diesem Zeitpunkt kam eine Aufführung des Films in Spanien wohl nicht mehr in Frage, zumal kein Verleih das damit verbundene wirtschaftliche Risiko eingegangen wäre.

Bei aller Linientreue zum Nationalkatholizismus darf nicht vergessen werden, dass es in dieser Hinsicht mit den Werten der jungen Bundesrepublik Deutschland unter Adenauer einige Überschneidungen gab. Zu nennen ist hier die Aufwertung des christlichen Glaubens und die Wahl von Geistlichen zu Identifikationsfiguren, um die Menschen zu den Quellen des Christentums zurückzuführen, das sie im Krieg vermeintlich verloren hatten (Kreimeier 1985: 293). Weiterhin gehörte auch der Antikommunismus zu den konstitutiven Elementen der Politik und stellte eine Integrationsideologie dar, ohne dass dabei vergleichbare Stufen der Obsession mit diesem Thema wie in den USA erreicht worden wären (Kleßmann 1991: 255).

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Fall *Solange du lebst* vielleicht folgendermaßen resümieren: Der Produzent H. P. Fritsch und die Drehbuchautoren J. Joachim Bartsch und Harald Reinl waren offenbar davon ausgegangen, dass der Einsatz der Legion Condor im Kontext der 1950er Jahre als antikommunistisch resemantisiert werden könnte. Um in Spanien drehen zu können, passten sie sich stark an die ideologischen Vorgaben des Franco-Regimes an. Angesichts weiterer zeitnaher filmischer Beispiele mit verwandter Thematik glaubte man, dass ein solcher Film erfolgreich sein könnte. Dabei ließ man außer Acht, dass es nicht dasselbe war,

wenn spanisch-italienische Propagandafilme aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs in entnazifizierten Versionen wiederholt wurden oder wenn eine deutsche Produktion solche Perspektiven im Jahr 1955 reproduzierte. Während die Filmkritik anfangs eine Auseinandersetzung damit eher vermied, so löste die nachträgliche Prädikatisierung des Films eine Politisierung aus, in der Kräfte der Opposition einen Ausdruck einer rechten Agenda der Regierung Adenauer vermuteten. Dabei entstand eine Dynamik immer schärfer werdender Kritik, die zum Scheitern des Films führte und den Konkurs der EVA-Film einläutete.

Was dabei die westdeutsche Öffentlichkeit anging, so ergibt sich m.E. ein mehrdeutiges Bild. Äußerte sich in der anfänglichen Toleranz der Presse dem Stoff gegenüber, dass sich Deutschland noch in einer Anfangsphase von Aufarbeitung und Erinnerungskultur befand, so zeigte der weitere Verlauf, dass eine (vermutete) staatliche Förderung von Filmen mit revisionistischen Zügen nicht geduldet wurde.

Heutzutage würde der Vorgang wenigstens eine professionelle Auszeit oder sogar das Karriere-Ende der verantwortlichen Drehbuchautoren und Filmemacher bedeuten. Eine solche Forderung wurde 1955/56 jedoch selbst von den kritischsten Stimmen nicht erhoben, ihnen ging es lediglich um eine Bewusstmachung und um eine Absetzung des Films. Allerdings zeigte sich das Duo Bartsch und Reinl davon ziemlich unbeeindruckt. Wenn Prinzler (1990: 51) konstatiert, dass die Regisseure in den 1950er Jahren ihre Kritiker „nicht eigentlich ernst genommen [haben], vor allem die kritischen Kritiker nicht“, so trifft dies wohl auch hier zu.

Zwar mutmaßte der *Wiesbadener Kurier* 1958, dass Reinl mit seinem folgenden Kinderfilm *Ein Herz schlägt für Erika* erleichtert sei, die „heiße Zone“ des Politischen⁵⁸ wieder verlassen zu haben, aber noch im selben Jahre arbeitete dieser mit Bartsch an zwei weiteren Kriegsfilmen, *Die grünen Teufel von Monte Cassino* und *U 47 – Kapitänleutnant Prien*, und auch hier verlangte die FSK im zweiten Falle erneut Änderungen zur Freigabe (vgl. Fritz 2006: 357-358).

Reinls größte Erfolge kamen jedoch erst im Anschluss, zunächst mit den unpolitischen Krimis der Edgar-Wallace-Reihe und Anfang der 1960er

⁵⁸ „Ein Herz schlägt für Erika. Harald-Reinl-Film vom adoptierten Glück“, in: *Wiesbadener Kurier*, 04.02.1956.

Jahre mit den Karl-May-Filmen, die den Höhepunkt seiner Laufbahn bildeten. Es ist gewiss kein Zufall, dass Verbrüderung und Völkerverständigung im Zentrum der Winnetou-Reihe standen, die Reinl mit seinem Gespür für wirkungsvolle Landschafts- und Raumin szenierungen beeindruckend umsetzte. In der romantischen Völker-Freundschaft eines Apachenhäuptlings und eines Europäers als positive Vorbildfiguren spiegelten sich offenbar die eigentlichen Sehnsüchte der deutschen Gesellschaft nach der Erfahrung von zwei Weltkriegen und gnadenloser Diktatur wider.⁵⁹

Bibliographie

- Bernecker, Walther L. / Brinkmann, Sören (2011). *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2010*. Nettersheim: Graswurzelrevolution.
- Bredow, Wilfried von (1975). „Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft. Kriegsfilm in der Bundesrepublik“. In: von Bedow, Wilfried / Zurek, Rolf, Hrsg. *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 316-326.
- Caparrós Lera, José María / Crusells, María (2018). *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en el Pardo (1946-1975)*. Madrid: Cátedra.
- Das Rotbuch über Spanien. Bilder, Dokumente, Zeugenaussagen* (1937). Gesammelt und herausgegeben von der Anti-Komintern, 2. Aufl., Berlin: Nibelungen-Verlag.
- Di Febo, Giuliana (1988). *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria.
- Fritz, Raimund (2006): *Regie: Harald Reinl: Strukturen des westdeutschen Kommerzfilms nach 1945; dargelegt anhand des Œuvres von Harald Reinl*. Universität Wien, unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Fritz, Raimund (2026). „Solange du lebst. Der spanische Bürgerkrieg in einem westdeutschen Kriegsfilm“. In: *Estudios Culturales Hispánicos*, 10, 45-75.

⁵⁹ Zur kulturhistorischen Bedeutung der Winnetou-Filme siehe Junkerjürgen (2024).

- Galland, Adolf (1953). *Die Ersten sind die Letzten. Die Jagdflieger im zweiten Weltkrieg*. München: Schneekluth.
- Junkerjürgen, Ralf (2023). „EE. UU. y España. El cine de Berlanga y las producciones internacionales de los años 50 y 60“. In: *Estudios Culturales Hispánicos*, 5, 185-211.
- Junkerjürgen, Ralf (2024). *Warum Winnetou wichtig war*. Marburg: Schüren.
- Kleßmann, Christoph (1991). *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955*. 5. Auflage, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Kreimeier, Klaus (1985). „Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren“. In: Bänsch, Dieter, Hrsg. *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 283-305.
- Lehmann, Walter (2006). *Die Bundesrepublik und Franco-Spanien in den 50er Jahren. NS-Vergangenheit als Bürde?* München: Oldenbourg.
- Meseguer, Manuel Nicolás (2017). *Hispano Film Produktion. Una aventura española en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*. Santander: Shangrila.
- Monteath, Peter (1985). „Die Legion Condor im Spiegel der Literatur“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 60, 94-111.
- Prinzler, Hans Helmut (1990). „Shadows of the past. Die bundesdeutsche Filmkritik der fünfziger Jahre“. In: Grob, Norbert / Prümm, Karl, Hrsg. *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München: edition Text & Kritik, 1990, 46-62.
- Proctor, Raymond L. (1983). *Hitler's Luftwaffe in the Spanish Civil War*. Westport: Greenwood Press.
- Regel, Helmut (1989). „Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino. In: Friedrich P. Kahlenberg, Hrsg. *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte*. Festschrift für Hans Booms, Sonderdruck, Boppard am Rhein, 539-551.
- Rohde, Manfred (1958). „Die Stuttgarter ‚Filmkriege‘ von 1954 und 1957“. In: *Publizistik. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung*, 3, 282-291.

- Schüler-Springorum, Stefanie (2008). „War as Adventure. The Experience of the Condor Legion in Spain“. In: Schüler-Springorum, Stefanie / Baumeister, Martin, Hrsg. „If you tolerate this...“. *The Spanish Civil War in the Age of Total War*. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag, 208-233.
- Schüler-Springorum, Stefanie (2010). *Krieg und Fliegen. Die Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg*. Paderborn: Schöningh.
- Soldovieri, Stefan (2007). „Germans Suffering in Spain: Cold War Visions of the Spanish Civil War in *Fünf Patronenhülsen* (1960) and *Solange du lebst* (1955)“. In: *Cinémas* (Montréal), 18, 1, 53-69.
- Sowa, Angelina (2026). „Musik für Franco? Nationalkatholische Klangstrategien in José Muñoz Molledas Filmmusik zu *Solange du lebst*“. In: *Estudios Culturales Hispánicos*, 10, 121-150.
- Valenzuela, Francisco (1955a). „Karin Dor rodará en Granada escenas de la película alemana *Mientras vivas*“. In: *Patria*, 16.03.1955, 10.
- Valenzuela, Francisco (1955b). „*Mientras vivas*, inspirada en la cruzada española“. In: *Patria*, 17.03.1955, 8.
- Wolf, Steffen, Hrsg. (2001). *50 Jahre FBW – 50 Jahre Filmgeschichte. Filmbewertung 1951 – 2001*. Wiesbaden: Verlag Horst Axtmann.
- Wolf, Steffen: (2001). „Filmförderung oder Zensur?“. In: ders., Hrsg. *Filmförderung oder Zensur? Von Der dritte Mann bis Otto – Der Film. Gedanken zum Film, zur Filmbewertung und zur Filmförderung. 35 Jahre Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) (1951-1986)*. Ebersberg: Achteinhalb, 8-25.

Über den Autor: Ralf Junkerjürgen ist Professor für Romanische Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg und forscht u.a. über das spanische Kino. Monographien und Herausgaben: *El cortometraje español 2000-2015* (Mithrsg. 2016), *Discursos de la crisis* (Mithrsg. 2017), *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs* (Mithrsg. 2022); drei Filmführer zu Drehorten in Katalonien, Andalusien und Madrid (Mitautor, 2022 y 2023), und, zuletzt, mit Julio Grosso Mesa, *Granada es de cine* (2026).