

GFL



German as a foreign language

**„Echter“ Trümmerfilm oder lediglich furios-absurde
Propaganda-Komödie? Billy Wilders *Eins, zwei, drei*
und die Fronten des Kalten Krieges**

Jörg Füllgrabe, Darmstadt

ISSN 1470 – 9570

„Echter“ Trümmerfilm oder lediglich furios-absurde Propaganda-Komödie? Billy Wilders *Eins, zwei, drei* und die Fronten des Kalten Krieges

Jörg Füllgrabe

Im engeren Sinne ist Billy Wilders *Eins, zwei, drei* (1961) selbstverständlich kein Trümmerfilm, da er weder in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand, noch das Sujet der ‚Trümmerlandschaft‘ sowohl im Sinne einer semi-dokumentarischen als auch einer symbolistischen Widerspiegelung innerer Zerrissenheit deutscher Befindlichkeit und Identität unmittelbar in der Nachkriegszeit und die nachhaltige Erschütterung durch die zerstörte Außenwelt thematisiert.

Dies gilt um so mehr, als sich die ‚Trümmer‘ nicht mehr als Konsequenz des katastrophalen Krieges im Sinne einer durch die vorangegangene Kriegsführung bedingten inneren wie äußeren Zerstörung des gesamten Deutschland begreifen lassen, sondern als Synonym für die Unmenschlichkeit und Unterlegenheit des östlichen Deutschland dienen. Billy Wilder wählte den Weg der Komödie, wobei die politische Realität des Mauerbaus vermutlich einen größeren Publikumserfolg verhinderte, der erst im Zuge späterer Aufführungen eintrat. In diesem Sinne widmet sich dieser Artikel im Rahmen einer hermeneutischen Analyse der Frage: Ist *Eins, zwei, drei* nun ein Trümmerfilm oder lediglich eine Propagandakomödie?

1. Hinführung: Der ‚Kalte Krieg‘

Eins, zwei, drei (1961) ist Zeitdokument und Imagination der Verhältnisse im geteilten Deutschland um das Jahr 1960 zugleich. Während die Bundesrepublik und der Westteil Berlins vom wirtschaftlichen Aufschwung profitieren, ist die DDR immer noch durch die Gegebenheiten einer Mangelwirtschaft geprägt. Billy Wilder spielt in seiner Komödie mit Realitäten und Klischees – und erschafft gleichzeitig neue Möglichkeiten der Imagination. Natürlich ist auch *Eins, zwei, drei* eine Zwischenstation einer Entwicklung, die mit dem Sieg über NS-Deutschland ihren Anfang nahm und schließlich mit der Vereinigung beider deutscher Staaten einen Abschluss fand.

Bereits am Kriegsende 1944/1945 zeichnete sich die Spaltung der Welt in eine amerikanische und eine sowjetisch dominierte Hemisphäre ab. Die Anfänge dieser Rivalität reichten freilich bereits in die Gründungsphase der Sowjetunion zurück, als mit Unterstützung auch der westlichen Siegermächte des Ersten Weltkrieges zarentreue Truppen den jungen Staat zu zerstören suchten (James 2004: 54-55). Das Misstrauen des Westens – und nicht zuletzt der Vereinigten Staaten – gegenüber dem neuen Staat und womöglich auch seiner Idee vom neuen Menschen erhielt zunächst dadurch Nahrung, dass bereits in der Zeit der Weimarer Republik, als dem Nachkriegsdeutschland schwere Waffen wie Panzer und Flugzeuge verboten waren, deutsche Truppen in der UdSSR eben an diesen Waffen ausgebildet und geschult wurden. Noch schwerer wog der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt von 1939, der die Overture zum deutschen Angriff auf Polen und damit dem Ausbruch des europäischen Krieges, der schließlich zum Zweiten Weltkrieg führen sollte, darstellte (Isaacs; Downig 2001: 6-7).

Erst nach dem Angriff der deutschen Wehrmacht auf die UdSSR im Juni 1941 wurden die USA und die Sowjetunion wegen ihrer gemeinsamen Frontstellung gegen das Deutsche Reich zu Waffenbrüdern, wobei diese Annäherung allerdings eine erzwungene war, und es folgerichtig erschien, dass sie nach dem Sieg über den gemeinsamen Feind Nazi-Deutschland wieder zerbrechen würde (ebenda: 9-11). Mit dem Rücktausch eroberter Gebiete in Thüringen und Sachsen gegen Anteile der alten Reichshauptstadt Berlin wäre im Idealfall unter der Ägide der ursprünglich Drei- später dann Vier-Mächte-Verwaltung eine wirklich friedliche Zeit angebrochen. Alsbald sollten sich aber gerade an Berlin neue Konflikte entzünden bzw. bestehende verschärfen (Bönisch 2009: 59-62). Die Blockade des Westteils der Stadt im Jahre 1948 und der sich zu einem Aufstand entwickelnde Streik Ostberliner Arbeiter am 17. Juni 1953 waren dabei sicherlich wesentliche Marksteine (Sontheimer 2009: 108-111), auch wenn verschiedene Krisenherde die Spannungen zwischen Ost und West weiterhin kennzeichneten (Isaacs; Downig 2001: 63-69; 128).

Ausgerechnet an der wesentlichen europäischen Bruchstelle zwischen Ost- und Westblock, Berlin, inszenierte Billy Wilder 1961 einen neuen Film. Ob und inwiefern der Regisseur eine Art sechsten Sinn für die sich ergebenden Spannungen besessen hat, ist auch aus Interviews nicht oder bestenfalls indirekt zu entnehmen. In jedem Falle erhöhten sich die Spannungen im Sommer 1961 merklich, was sich auf die Dreharbeiten

auswirken sollte. Am 25. Juli – also mitten während der Dreharbeiten zu *Eins, zwei, drei* – äußerte sich der neugewählte Präsident der Vereinigten Staaten, John F. Kennedy, wie folgt zur Situation Berlins:

Wie ich höre, sagt man, West-Berlin sei militärisch nicht zu halten [...]. Jeder gefährliche Posten kann gehalten werden, wenn [...] tapfere Männer ihn halten wollen. [...] Wir können und werden den Kommunisten nicht erlauben, uns aus Berlin zu vertreiben. Die gefährdete Grenze des Friedens läuft durch das geteilte Berlin (zitiert. nach Isaacs; Downig 2001: 174).

Knapp drei Wochen später wurde die Berliner Mauer errichtet, womit in gewisser Hinsicht die gefährdete Grenze des Friedens auf 28 Jahre zementiert wurde (Jackson 1999: 474-475). Glücklicherweise wurde diese ‚Friedensgrenze‘ nicht von Kennedys Soldaten dergestalt verteidigt, dass eine neuer Krieg ausgebrochen wäre; es ist fraglich, ob dann Billy Wilder überhaupt die Chance gehabt hätte, diesen Film, sei es in Europa, sei es in den Vereinigten Staaten, fertig zu stellen.

2. Die Grundlage: *Eins, zwei, drei* und andere Trümmerfilme

2.1. Ein ‚verspäteter‘ Trümmerfilm?

Der Plot von *Eins, zwei, drei* ist wie bei vielen Komödien rasch zusammengefasst: C.R. MacNamarra, dem Generalvertreter eines koffeinhaltigen Erfrischungsgetränks in West-Berlin, wird statt seiner Lieblingsidee, eben dieses Getränk im Sinne eines ideologischen Platzhalters auch im Ostblock zu lancieren, weil dies nicht mehr in die Konzernlinie passt, der wesentlich unangenehmere Auftrag erteilt, die im jungen Erwachsenenalter befindliche Tochter seines Chefs zu beaufsichtigen. Diese jedoch entwischt im Zuge einer Liebelei immer wieder nach Ost-Berlin, wird schwanger und heiratet einen ideologisch linientreuen Kommunisten. Durch diese Wendung ist MacNamarra zum Handeln gezwungen. Der archetypische Vertreter der kapitalistischen Idee muss den Jungkommunisten zu einem akzeptablen Schwiegersohn machen. Hierbei wird Piffel nicht nur umerzogen, sondern durch eine gekaufte Adoption sogar zum Adelsangehörigen gemacht (Groh 2005. 306-308).

Billy Wilder stützte sich bei *Eins, zwei, drei* auf ein Bühnenstück von Ferenc Molnár (Dick 1996: 71), adaptierte die Vorlage jedoch nicht einfach, sondern unterzog sie einer von Rasanzen geprägten Umgestaltung. Damit verbunden war ein Wiederaufgreifen der

Mittel der rasanten Slapstick-Komödien der Stummfilmzeit, aber auch ein filmische Verdichtung des ,American way of life' (Groh 2005: 309).

Ein Film spiegelt zum einen die (Gedanken-)Welt seiner Entstehungszeit wider, zum anderen wirkt diese Zeit natürlich auch auf den Film ein, und das ist bei *Eins, zwei, drei* nicht anders. Das eigentlich absurde Moment am Film und seiner Entstehung liegt in der Tatsache, dass die Dreharbeiten in der ehemaligen Reichshauptstadt im Sommer 1961 durch den Bau der Berliner Mauer gestört wurden (Sudendorf 2013: 192-193). Dadurch gewann der Film eine ungeahnte Brisanz. Er verlor paradoxerweise jedoch seine Aktualität dadurch, dass ein wesentliches Motiv der Handlung, die zumindest relativ einfache Möglichkeit der Grenzüberquerung, nicht mehr gegeben war, weil das Brandenburger Tor für die nächsten achtundzwanzig Jahre eben keine Durchgangsfunktion mehr hatte. So wurde im realen Berlin sechzehn Jahre nach Kriegsende gewissermaßen verlängerte Kriegsgeschichte geschrieben; der Film selbst jedoch an anderen Orten (München und Hollywood) fertig gestellt (Dick 1996: 70-71).

Aber ist *Eins, zwei, drei* unter diesen Umständen wirklich unter die Kategorie der Trümmerfilme zu reihen? Die vorweggenommene Antwort lautet meines Erachtens ,sowohl als auch'; zumindest jedoch sollte die Kategorie des Trümmerfilms meines Erachtens deutlich erweitert werden, um den Wilder-Film von 1961 unter dieser Sparte zu subsumieren.

2.2. Exkurs: ,Trümmerfilme'

Eins, zwei, drei ist eine furiose Komödie, die lange nach Kriegsende im geteilten Deutschland, genauer im geteilten Berlin angesiedelt ist. Warum also sollte ausgerechnet dieser Film in den Trümmerfilm-Kontext eingebunden sein?¹ Zur Einordnung der Filmkomödie wird zumindest cursorisch auf diesen Begriff eingegangen. Im engeren Sinne ist Billy Wilders *Eins, zwei, drei* kein Trümmerfilm, da er weder in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand, noch das Sujet der Trümmerlandschaft sowohl im Sinne einer semi-dokumentarischen als auch einer symbolistischen Widerspiegelung innerer Zerrissenheit und Erschütterung durch die zerstörte Außenwelt thematisiert.

¹ Konsequenterweise ist denn auch *Eins, zwei, drei* in den Trümmerfilmen Robert Shandleys, die sich dezidiert mit den zeitlich dem Kriegsende nahe produzierten Filmen des Genres

In Paraphrase einer Definition narrativer Geschichte von Hayden White mussten Filmemacher einen Weg finden, die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit zu Bedeutungsträgern zu formen, die zu jener Zeit für sie einen Sinn ergaben (Shandley 2010: 13). Dies ist bezogen auf die (vor-)bundesdeutsche Filmproduktion ein nicht unwesentlicher Aspekt. In gewissem Sinne aber wurden neue Wirklichkeiten durch Spielfilme wohl auch generiert. Das gilt auch für *Eins, zwei, drei* und stellt somit den Film in den Kontext der Trümmerfilme. Das Medium Film konnte als Matrix für kollektive Gedächtnisleistungen, aber auch als Selbstidentifikationsmittel dienen. Die künstlerisch-filmische Umsetzung von Realität konnte demzufolge als exakte Darstellung eben dieser Realität missverstanden werden.

Im Vergleich mit den Ansprüchen ‚echter‘ Trümmerfilme wie *Irgendwo in Berlin*, *Die Mörder sind unter uns* oder etwa *Rosen für den Staatsanwalt* fällt *Eins, zwei, drei* in verschiedener Hinsicht aus dem Rahmen. Eine Gemeinsamkeit besteht jedoch darin, dass eine politische Botschaft transportiert wurde. Hier war es die grotesk-komödiantische Überzeichnung des Supremats des American way of life; dort der Anspruch, ein Bewusstsein für die deutsche Schuld wachzurufen, das über eine Anerkennung dieser Schuld durchaus auch zur Katharsis führen konnte.²

In den Trümmerfilmen der vierziger Jahre fand also eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit dem Krieg und seinen Folgen statt; während der Wilders-Film

befasst, nicht vertreten. Allerdings wird Billy Wilder selbst ein längere Abschnitt gewidmet, in dem der ‚echte‘ Trümmerfilm, ‚Eine auswärtige Affäre‘, im Zentrum steht (26ff.).

² Dies gilt meines Erachtens auch trotz jüngerer Negierungen gerade dieses Aspektes. So führt Robert Shandley in der Einleitung wie folgt aus: „Der Umgang der Trümmerfilme mit der Vergangenheit ist für den heutigen Betrachter moralisch höchst unbefriedigend. Diese Filme befassen sich nur selten mit der Rolle der Institutionen, Traditionen und Anschauungen, die zu der Katastrophe führten, die Europa während des Krieges und in der Nachkriegszeit erlebte. Im besten Fall erwähnen sie sie; im schlechtesten Fall erzählen sie Lügen darüber. [...] Die meisten der Filme behandeln die Schuldfrage nur als ein Thema unter vielen in der Nachkriegszeit. Noch schlimmer ist, dass die Trümmerfilme oft die Gräueltaten, die während des Dritten Reichs begangen wurden, mit dem eigenen Nachkriegsleid der Deutschen verschmelzen“ (zitiert nach Shandley 2010: 11-12). Demgegenüber gäbe es sicherlich einiges einzuwenden, so etwa die Frage, ob die Leid Tragenden Nachkriegsdeutschen tatsächlich mit den Tätern identisch waren; und zumindest Filme wie *Irgendwo in Berlin* und auch die von Shandley (2010: 74-76) letztlich negativ bewertete Produktion *Die Mörder sind unter uns* weisen meiner Ansicht nach über die bei Shandley angedeutete selbstmitleidige Nabelschau hinaus. Und gerade *Rosen für den Staatsanwalt* macht auf eindrucksvolle Weise deutlich, welche gute Karriere-Chancen Altnazis etwa in der bundesdeutschen Justiz hatten, was gewiss nicht die unproduktivste Herangehensweise an dieses heikle Thema der Nachkriegsgeschichte war.

,lediglich' eine Komödie über die Ost-West-Spaltung, d.h. die Realität des sogenannten Kalten Kriegs ist, in der inhaltlich tiefgründige Aspekte nur eine sehr marginale Rolle spielen.

Dementsprechend wurde vor allem in der deutschen Boulevardpresse vehement der Vorwurf des sich über das Leid in Berlin Lustig-Machens laut. Allerdings ist es angesichts der Biographie Billy Wilders, wohl wenig verwunderlich, dass dieser sich über Dinge amüsierte, die die in der NS-Zeit nicht verfolgten Deutschen kaum lustig fanden. Wilder, 1906 im seinerzeit noch österreichischen Sucha in Galizien geboren, hieß eigentlich Samuel Wilder und wurde als Angehöriger der jüdischen Kleinbürgerschicht mit seiner Familie in Wien ansässig. Nach der sogenannten 'Machtergreifung' der Nationalsozialisten musste er schließlich über Frankreich in die Vereinigten Staaten emigrierte (Seidman 1977: 1-22). War *Eins, zwei, drei* vielleicht auch eine komödiantisch geprägte Form der Abrechnung mit der alten Heimat?

3. *Eins, zwei, drei* – Eine rasante Komödie mit politischer Botschaft

3.1. Allgemeine und personelle Konstellationen

Die humoreske Herangehensweise Billy Wilders an das Thema der deutschen Teilung wurde in der bundesdeutschen Presse degoutiert. (Hanisch 2004: 57). Vor allem die eher unrühmlich agierende Springerpresse mobilisierte eine Meinungsfront gegen *Eins, zwei, drei*. So war etwa in der B.Z. (Berliner Zeitung) über den „scheußlichsten Film über diese Stadt“ auch zu lesen: „Billy Wilder findet das komisch, was uns das Herz zerreißt“ (zitiert nach Wolf 2009: 147). Diese Meinung wurde offenbar auch vom Publikum geteilt; der Film war nach seinem Start in den bundesdeutschen Kinos keineswegs ein Erfolg und konnte erst im zweiten Anlauf 1986/1987 – und dann nach dem Fall der Berliner Mauer – ein größeres Publikum begeistern (Hermsdorf 2006: 139). *Eins, zwei, drei* war gewissermaßen am Publikum vorbeiproduziert worden.

Billy Wilder selbst scheinen im Nachhinein Bedenken hinsichtlich der Grundanlage der Filmstory oder vielleicht auch nur ihrer Verortung und spezifischen Umsetzung gekommen zu sein. So sich die Antwort Wilders auf die Frage Cameron Crowes, ob es auch bei *Eins, zwei, drei* vornehmlich um die Story gegangen sei, in einem solchen Sinne interpretieren: „Ja, aber es ist keine Sache, auf die ich sehr stolz bin. Es war zu komplex – wissen Sie, ‚Go home Ruskies‘. Es war aber ein guter Film, wenn man

Berlin kannte und wenn man Coca-Cola kannte“ (zitiert nach Crowe 2000: 168). Vor allem jedoch wurde der Film durch die politischen Ereignisse im Sommer 1961 zu einem hochaktuellen Anachronismus, der durch den Bau der Mauer zur Unbeweglichkeit zementiert worden war, ein Gutteil seines Potentials, das in der innerdeutschen Mobilität begründet lag, verloren hatte.

Dass ausgerechnet James Cagney die Hauptrolle in dieser Verfilmung spielt, vermag womöglich ebenso zu überraschen wie der Umstand, dass sein filmischer Widerpart ein überzeugter Jungkommunist aus dem ‚anderen‘ Deutschland durch Horst Buchholz verkörpert wird (Sudendorf 2013: 87-89). Allerdings hatte Buchholz auch eine filmische Ost-Vita vor dem Hintergrund der deutschen Teilung anzubieten: In dem Film *Himmel ohne Sterne* spielte der Nachwuchsschauspieler – authentisch, wie es heißt – den sowjetischen Besatzungssoldaten Mischa (Sudendorf 2013: 56-58).

Die Entscheidung für Cagney war vornehmlich den komödiantischen Talenten des Schauspielers – und dessen Sprechgeschwindigkeit. „Wilder could think of only one actor who could deliver dialogue at the triphammer tempo of Max Pallenberg: James Cagney“, heißt es hierzu in *Some like it Wilder* von Gene Phillips (2010: 248). James Cagneys Gegenpart Horst Buchholz, eben jener ‚deutsche James Dean‘, ist in gewisser Hinsicht die idealistisch-ideologische Antwort auf den – zumindest vermeintlichen – Pragmatismus MacNamara-Cagneys. Als Otto Ludwig Piffel vertritt er mit jugendlicher Inbrunst die Ideale einer sozialistischen Welt, die gegenüber dem – das wäre dann die entsprechende Paraphrase – ‚pragmatischen‘ Kapitalismus den immensen Vorteil der tieferen Wahrheit auf ihrer Seite hat. Natürlich wird in *Eins, zwei, drei* neben dem ideologischen implizit auch der Generationenkonflikt zum Thema gemacht, aber das ist vermutlich in dieser Konstellation auch gar nicht anders möglich. Im wirklichen (Film)Leben war die Konfrontation zwischen den beiden Protagonisten ebenfalls gegeben; der junge, aufstrebende Deutsche versuchte über eigenwillige Textänderungen sowie geschicktes Selbstinszenieren den erfahrenen Schauspieler auszustechen, was diesem selbstverständlich nicht gefallen konnte. Die Konfrontation war offenbar dermaßen eskaliert, dass der Regisseur eingreifen musste, bevor es zu Handgreiflichkeiten kam (Sudendorf 2013: 188-189).

3.2. Die Grundzüge der Story

Eins, zwei, drei spiegelt die Situation nach der deprimierenden Zeit unmittelbar nach Kriegsende und der tristen fünfziger Jahre in gewisser Hinsicht gebrochen wider: Die Waren- und Werbewelt des ‚erfolgreichen Kriegs-Verlierers‘ Westdeutschland prallt in der ‚Frontstadt‘ Berlin auf die als ausschließlich trist, unattraktiv und humorfrei imaginierte Welt des real existierenden Sozialismus der DDR in der Phase vor dem Mauerbau (Zolotow 1977: 290). Hier inszenierte Billy Wilder, der gerade für *Das Appartement* mit einem Oscar belohnt worden war, einen neuen Film mit dem Brandenburger Tor als einem wesentlichen Ort oder Ventil der Handlungsstränge: „Ich möchte mit *Eins, zwei, drei* einmal wenigstens für meinen Teil die ideologischen Nebel vertreiben, die unsere Welt vergiften. Und ich möchte zeigen, was sie verbergen: Komödienfiguren“ (zitiert nach Wolf 2009: 145). Und weiter: „Ich dachte einfach, ich müsste einen Film in Deutschland machen. [...] Und außerdem finde ich Coca Cola komisch“ (Zitiert nach Sinyard; Turner 1980: 161).

Allerdings zeigt auch *Eins, zwei, drei* ideologischen Nebel: Zu Beginn des Filmes etwa werden mit dem Aufdruck „Yankee go home“ versehene Luftballons gezeigt, die nahe der Demarkationslinie von engagierten Jungkommunisten in den Himmel geschickt werden und somit eine ‚Kriegserklärung‘ des Ostens an den freien Westen darstellen. Glücklicherweise tauchen im weiteren Verlauf des Films immer wieder ironische Brechungen auf. Und ideologische Nebel lassen sich nach Wilders Meinung am ehesten mit hoher Geschwindigkeit vertreiben. Ein wesentliches Stilmittel des Films ist also das Tempo, das auch Medium der Mentalitätsdarstellung ist (Sinyard; Turner 1980 165-167).

Wilder's Inszenierung gibt jeder der drei in *Eins, zwei, drei* vertretenen Nationen eine eigenes Tempo vor: Die Deutschen sind förmlich und unflexibel, die Sowjets schwerfällig und der amerikanische Traum wie das amerikanische Dasein vollziehen sich in einer Art Überschallgeschwindigkeit. Und so wird – fast – jede Seite entlarvt: Die förmlich agierenden Deutschen sind entweder Alt-Nazis oder Neu-Kommunisten, die sowjetischen Akteure verehren heimlich immer noch Stalin, dessen Porträt durch das Bild Chruschtschows nur überdeckt ist. Im ideologischen ‚Tauwetter‘ wird somit eine latente Bedrohung der ‚freien Welt‘ greifbar. Oder mit den Worten von Sam Staggs: „In *One, two, three* the Germans are loud-mouthed Krauts – and so are the Russians“ (2002: 370). In diesen Kontext passt als Karikatur der Karikatur auch die

sexistische, wenig an einem sozialistischen Ideal der Geschlechtergleichheit orientierte Haltung der sowjetischen Delegation MacNamaras Sekretärin gegenüber.

Die Funktion eben dieser Sekretärin, Ingeborg, dargestellt von Liselotte Pulver, zeigt das Klischeebild der Verführerin: Die wasserstoffblonde Vorzimmerdame - die Ähnlichkeit zu Marilyn Monroe ist hier kein Zufall – hat nicht nur ein Verhältnis mit ihrem Chef MacNamara, sondern ist das Objekt der Begierde aller erwachsenen Männer. Die Begeisterung der Sowjetdelegation für die verführerische Schöne wird MacNamara später dazu benutzen, den inhaftierten Jungkommunisten Piffel im ‚Tausch‘ gegen Ingeborg nach West-Berlin zu bringen (Hermsdorf 2006: 140-141).

Dieser Tausch wirft Probleme auf, die auf typisch Wilder’sche Art gelöst werden: MacNamaras Sekretär Schlemmer (Hanns Lothar) wird im gepunkteten Kleid, dessen Oberweite Ballons mit der Aufschrift „Yankee go home“ füllen, als ‚Ingeborg‘ den gierigen Sowjetdelegierten zugeführt, die den Schwindel jedoch durchschauen und die Verfolgung aufnehmen. Die Situation wird dadurch noch absurder, dass der den sowjetischen Avancen entkommene Schlemmer auf dem Rückweg ausgerechnet einem US-Militärpolizisten auffällt, der alles daran setzt, die Frau, auf deren Dekolleté „Yankee go home“ tätowiert ist, dingfest zu machen (Wolf 2009: 146-147).

Hier wird über einen längeren Film-Abschnitt hinweg nicht nur die Performance der göttlichen Marilyn zitiert, sondern selbstverständlich auch einer der vermutlich erfolgreichsten Wilder-Streifen: Die Lothar’sche Travestieeinlage erinnert stark an *Some like it hot*.

Auch das Problem der ideologischen Ost-West-Auseinandersetzung wird im Film komödiantisch aus der Welt geschafft (Groh 2005: 308). Weil MacNamara Piffel zunächst als zu vernichtenden Gegner auffasst, lässt er den verhassten ‚Störenfried‘ in ein System von Fallen laufen, das diesen im Osten diskreditieren und womöglich zur Verbannung in ein Straflager führen soll. Als sich herausstellt, dass der agile Jungkommunist Piffel die Tochter des Generaldirektors von Coca-Cola geschwängert hat, setzt MacNamara alles daran, diesen Fauxpas zu korrigieren. Bereits im Zuge seiner Verhaftung beginnt Piffel den Glauben an seine Ideale zu verlieren und wird somit zum willigen Objekt der ‚Umerziehung‘ bzw. – unter den Vorzeichen des pragmatisch ausgerichteten Kapitalismus amerikanischer Prägung – der gesellschaftlichen Assimilation.

Der anfänglich so linientreu kommunistisch agierende Piffel wird frisiert, in einen Anzug gesteckt und somit zu einem Exponenten des American way of life, der spätestens über die Adoption durch den mittellosen Grafen von Droste-Schattenburg zum vorzeigbaren Schwiegersohn des Generaldirektors von Coca Cola mutiert.

Auf der ersten Ebene des Films liegen demnach MacNamaras und somit die westlich-amerikanischen (Lebens-)Prinzipien auf Erfolgskurs: Der Kapitalismus siegt auf der ganzen Linie, der kommunistische Jungagitator wird zum Idealtypus dieses Systems. Eine solche Sichtweise zeigt sich in den meisten westlichen Filmproduktionen der damaligen Zeit, auch wenn der Wettlauf der Systeme noch keineswegs entschieden war. Angesichts des Endes des Ostblocks Anfang der neunziger Jahre scheint es, als hätte Wilder das alles dreißig Jahre zuvor bereits vorausgesehen und in eine verdichtete, auf persönliche Schicksale ausgerichtete Form gebracht.

Diese Perspektive schlägt sich in gewisser Hinsicht auch in den späteren Würdigungen des Films nieder. Daniel Hermsdorf fasst etwa die Präsenz von *Eins, zwei, drei* wie folgt zusammen:

One, two, three ist womöglich der welthaltigste Film Wilders, angesiedelt in einer realen historischen Situation, vielgestaltig in einer – wenn auch klischeebehafteten – Zeichnung von Nationalcharakteren, die aber bemüht scheint, nach allen Seiten auszuteilen (2006: 142).

Das Austeilen erfolgte jedoch nicht immer mit der gleichen Intensität, denn trotz gelegentlicher Defizite im dargestellten Realkapitalismus stellt der Film das westlich-amerikanische System gegenüber der sowjetisch-östlichen Tristesse als wohl überlegen, zumindest aber deutlich attraktiver dar.

3.3. Die Antagonisten

Die Personalisierung von weltpolitischer Konfrontation in Zeiten des Kalten Kriegs ist offenkundig: Die widerstreitenden Systeme werden in *Eins, zwei, drei* vor allem durch die Charaktere der beiden Hauptfiguren vertreten. Zusammenfassende und verdeutlichende Aspekte dieser Protagonisten sollen jetzt dem bisher Gesagten einige Facetten hinzufügen.

Da wird kurz nach den Anfangsszenen, die eine vermeintlich realistische Darstellung östlicher resp. Ost-Berliner Paraden darstellen, der Blick rasch in die emsige und blendende Welt des West-Berliner Wiederaufbauwunders gerichtet. Dieses Wunder ist,

so die implizite Aussage des Films, dem Einsatz amerikanischer Wirtschaftskraft zu verdanken. Ein Exponent dieser Aufbauhilfe ist der ‚Generalvertreter Berlin‘, C.R. MacNamarra, der bislang mit den meisten seiner durchaus gewitzten Expansionsversuche für das Getränk Coca-Cola weitgehend erfolglos geblieben ist. West-Berlin ist demnach für ihn ein Verbannungsort, gewissermaßen eine Art komfortables Sibirien. „Ich hatte neun schöne Länder und jetzt eine halbe Stadt“, ist die Zusammenfassung seines Scheiterns. Dennoch ist MacNamara weiterhin aktiv und gewillt, den American way of life eben über den Cola-Export offensiv zu verbreiten (Sinyard; Turner 1980: 162-163). Zu seinen Diensten stehen neben der verführerischen Ingeborg und einer militärische gedrillten Horde von Schreibkräften vornehmlich ein Sekretär und ein Fahrer, deren Vergangenheit in der Zeit der NS-Diktatur immer wieder durchscheint. Zweifel an einer demokratischen Verortung der beiden werden etwa dadurch deutlich gemacht, dass sie bei jeder Gelegenheit soldatisch die Hacken zusammenschlagen.

Dies ist dem lässigen US-Amerikaner MacNamarra zu viel, und so kommt es zu einem der denkwürdigsten Dialoge im Film, der *Eins, zwei, drei* damit auf einer Metaebene mit den älteren Trümmerfilmen verbindet. Die Frage, was Schlemmer in der NS-Zeit gemacht habe, beantwortet dieser damit, er sei „im Untergrund“³ gewesen. In der deutschen Synchronisationsfassung wird diese Pointe nicht in vollem Umfang deutlich, auch wenn die zynische Replik MacNamarras, „Aha. Also wie alle im Widerstand?“, sich per se erklärt. Der Hinweis Schlemmers, er sei „als Schaffner in der U-Bahn“ gewesen und habe daher nichts gehört und nichts gesehen, was oben passiert sei, stellt den Coca-Cola-Mann jedoch nicht zufrieden: „Nichts gehört und nichts gesehen von Adolfs Aktivitäten?“ Die Reaktion des Sekretärs hierauf ist listig und typisch für die ‚anpassungsfähigeren‘ Deutschen: „Welcher Adolf?“⁴

Trotz seines meist jovialen Gebarens scheinen auch MacNamarras immer wieder eher autoritäre Verhaltensmerkmale durch. Dies wird auf indirekte Weise deutlich gemacht: Seine durch die permanenten Affären mit verschiedenen Vorzimmerdamen enervierte Ehefrau Phyllis etwa redet ihn – und das auch im englischen Original – am Telefon oder auch im direkten Gespräch despektierlich mit „mein Führer“ an, und bei der Durchsetzung seiner Vorstellungen in der Firma bedient sich MacNamarra/Cagney

³ Im englischen Original antwortet Schlemmer: „in the underground“.

⁴ Hier heißt es „Adolf who?“

eines militaristisch-schnarrenden Deutsch. Diese Pointe fällt allerdings der deutschen Synchronisation zum Opfer. Weiterhin wird hinsichtlich der Verkaufsstrategie für Coca Cola das Analogon der Kriegsführung beschworen, denn „was Napoleon und Hitler nicht schafften, Russland zu erobern“, will MacNamarra mit Hilfe von Coca-Cola erreichen.

Diese Strategie und die damit verbundenen Karrierehoffnungen des Managers allerdings laufen der aktuellen Geschäftspolitik der Konzernzentrale zuwider: Eine letzte Aufstiegschance bietet nur noch die Rolle eines Aufpassers für Scarlett Hazeltine, die Tochter seines Chefs. Aber auch hier patzt MacNamarra: Scarlett hat eine Affäre mit dem Jungkommunisten Otto Ludwig Piffel, wird schwanger und heiratet in Ost-Berlin.

Weil sich die Ereignisse überschlagen, hinkt MacNamarra mit seinen Maßnahmen den Ereignissen immer hinterher, was letztlich zu weiteren Verwicklungen führt, deren Folgen der Manager abzumildern sucht (Hermsdorf 2006: 139). Letztlich ist auch die Verwandlung des Ost-Berliner Vorzeigeproletariers zu einem archetypischen Exponenten der ‚freien‘, marktwirtschaftlich orientierten Welt, der schließlich sogar durch Adoption in einen Angehörigen des Adels konvertiert wird, eine solche eher improvisierte Maßnahme und in gewissem Sinne ein Zeichen für die Niederlage MacNamarras. Allerdings vollzieht sich in dieser Demütigung auch die Katharsis und Umkehr: Der Manager schreitet auf der Karriereleiter nach oben und wird in die Coca-Cola-Zentrale in Atlanta versetzt.

Der große Gegenspieler Otto Ludwig Piffel ist der Gegenentwurf zum Machtmenschen marktwirtschaftlicher Prägung (Sudendorf 2013: 191-192). Dass der ‚Freigeist‘ nicht wirklich frei ist, sondern in einer ideologisch vorgegebenen Zwangsjacke steckt, macht der Film gleich zu Beginn deutlich: Piffel geht in der Masse demonstrierender und marschierender Agitateure schier unter.⁵

⁵ Inwieweit der Name Piffel neben der lautmalerischen Analogie zu ‚Piffel‘ und ‚piffelig‘ einerseits mit dem österreichischen ‚Piefke‘ spielt – der Regisseur des Films stammte ja aus der habsburgischen Doppelmonarchie und lebte auch eine Zeit lang in Wien –, andererseits lautlich eine Diminution von ‚Pimpf‘, als Hitlerjunge darstellen mag, ist nicht erwiesen, ich halte es jedoch für sehr wahrscheinlich. Damit ist dann allerdings nur der aktuelle Part der Vergangenheitsbewältigung abgedeckt, denn ich halte Billy Wilder für gewitzt genug, die traditionsreichen Namen von Kaisern des Frühen Mittelalters bewusst für den – vermeintlichen – Idealexponenten des Sozialismus benutzt zu haben. Dies erscheint mir auch insofern plausibel, als Piffel ja am Ende des Films, eben durch eine reichlich formlose Adoption ‚geadelt‘ wird, um seine neureichen Schwiegereltern durch die Camouflage des ‚alten Europa‘ betören zu können.

Bemerkenswert nun ist der Umstand dass zwar beide Hauptprotagonisten jeweils in einem ihrer Werteorientierung entsprechenden Umfeld agieren, in das der ‚Individualist‘ MacNamarra freilich viel besser integriert ist. Der Amerikaner hat seine mehr oder minder gut funktionierende Familie, seine Angestellten, die teils paternalistisch, teils diktatorisch behandelt werden und natürlich sein Unternehmen, in dessen Hierarchie MacNamarra unbedingt nach oben steigen will. Piffel hingegen entstammt zwar der Welt der Kollektive, ist aber letztlich allein. Erst seine Beziehung zu Scarlett Hazeltine und die anfänglich unfreiwillige Adaption an die kapitalistische Welt ermöglichen auch Otto Ludwig Piffel ein zumindest vorläufig funktionierendes Beziehungsgeflecht, das dann aber in der ‚Gegenwelt‘ angesiedelt ist.

Die ideologische Welt scheint somit auf den Kopf gestellt: Denn während das auf Zusammenhalt orientierte System des realen Sozialismus unflexibel und disfunktional ist, erweist sich der westlich-kapitalistische Pragmatismus nach Anlaufschwierigkeiten und mit vielerlei Zwischenpannen letztlich doch als ergebnisorientiertes System. Paradoxerweise erfolgt in der Welt MacNamarras eine Einbeziehung aller: Am Ende scheinen die Beteiligten, seien es Amerikaner, sei es der ehemals ideologisch verbohrte Jungkommunist und auf absonderliche Weise auch die ehemaligen NS-Mitläufer Angehörige einer großen, wenngleich auch nicht unbedingt glücklichen Familie zu sein.

4. Ein unvollständiges Fazit

Im Vergleich mit den Vorläuferproduktionen ist *Eins, zwei, drei* kein Trümmerfilm. In einem umfassenderen Sinne lässt sich der Film jedoch durchaus in den Kontext des Genres einordnen: So werden, sofern wir bereit sind, die Realität des Kalten Krieges als Fortsetzung des Zweiten Weltkrieges bzw. Vorbereitung eines weiteren ‚heißen‘ Krieges zu sehen, bestimmte Aspekte der unmittelbaren Nachkriegszeit in eine spätere Phase transferiert. Dass gerade mit dem Fahrer Fritz und insbesondere auch dem Sekretär Schlemmer auch noch Anfang der sechziger Jahre unverhohlenen militaristische, wenn nicht gar nazistische Hintergründe der bundesdeutschen bzw. West-Berliner Gesellschaft thematisiert werden, gibt dem Film angesichts der wenig später beginnenden Auschwitz-Prozesse und damit auch einem der Beweggründe der 68’er-Bewegung eine zusätzliche politische Aktualität und Schärfe. Die Zeit am Vorabend des Mauerbaus wird auf diese Weise zumindest unterschwellig mit der unmittelbaren Nachkriegszeit verbunden.

Dieser Aspekt wirkt bis in die Dialogführung hinein: Auch die Doppeldeutigkeit des hier verwendeten Begriffs ‚Untergrund‘, und die vorgebliche Ahnungslosigkeit Schlemmers auf Grund seiner Funktion als U-Bahn-Schaffner, die in der Frage „welcher Adolf“ ihren Klimax findet, hätte gut in die frühen Trümmerfilme gepasst. In bestimmter oder vielmehr weitgehend unbestimmter Hinsicht finden so die ‚realen‘ Trümmer des bombenkriegszerstörten Deutschland ihre späte Fortsetzung in den Verwerfungen der mentalen Befindlichkeiten der Charaktere.

Billy Wilder arbeitete mit – an vielen Stellen durchaus gelungenen – schablonenartigen Charakterisierungen seiner Protagonistinnen und Protagonisten, und angesichts des weitgehend rasanten Tempos, das der Film vorlegt oder – besser ausgedrückt – das im Film vorgelegt wird, ist es sicherlich schwierig, Zwischentöne umzusetzen resp. deren Umsetzung zu erwarten. So ergibt sich insbesondere angesichts der Entwicklung des anfänglich archetypischen Jung-Kommunisten Piffel zum adoptierten Grafen und idealen ‚Kapitalisten‘, der damit zum Vorzeigeschwiegersohn der Hazeltines wird, recht schnell die Assoziation einer Biographie, die vom ‚Tellerwäscher zum Millionär‘ führt. Dies und die über weite Sequenzen doch deutlich negativ-klischeehafte Darstellung Ostberlins bzw. der Exponenten und Exponentinnen des Ostblocks, sind in meinen Augen ermüdend, werden aber dann doch immer wieder aufgebrochen.

So findet eine zeitaktuelle Projektion der Trümmer im Sinne einer immer noch zerstörten bzw. nicht wiederaufgebauten und geteilten Stadt in dieser Produktion ihre visuelle Umsetzung: diese Trümmer allerdings sind dann dezidiert im Sinne einer Ost-West-Konfrontation politisch aufgeladen. Dies gilt um so mehr, als sich in *Eins, zwei, drei* die Trümmer nicht mehr als Konsequenz des katastrophalen Krieges im Sinne einer durch die vorangegangene Kriegsführung bedingten inneren wie äußeren Zerstörung des gesamten Deutschland begreifen lassen, sondern mit Veränderung der Fronten gewissermaßen als Synonym für die Unmenschlichkeit und Unterlegenheit des östlichen, ‚sowjetischen‘ Deutschland dienen: Der Osten Deutschlands marschiert demnach immer noch, wenngleich unter anderen Fahnen und Porträts, der Westen bewegt sich locker und frei im Swing-Rhythmus – im Osten ist es die kollektive Gesichtslosigkeit, der im Westen die Individualität gegenübersteht.

Billy Wilder hat in der Tat Klischees aufgegriffen und in diesem Sinne ist *Eins, zwei, drei* ein Kind der Zeitläufe. Oder wie Daniel Hermsdorf formuliert: „*One, two, three* ist

womöglich der welthaltigste Film Wilders, angesiedelt in einer realen historischen Situation“ (2006: 142).

So ergibt sich in meinen Augen ein unvollständiges Fazit: Der Film ist zweifellos eine künstlerische Momentaufnahme der Situation am Vorabend des Mauerbaus. Bestimmte Phänomene wurden geschickt aufgegriffen und adaptiert, gleichwohl ist einiges zu offensichtlich in Schwarz-Weiß gezeichnet. Und so treffsicher der Regisseur vieles, was er vorfand, filmisch adaptierte, in einem irrte Mr. Wilder: *Eins, zwei, drei* wurde interessanterweise vom Gang der Ereignisse überholt und damit in gewissem Sinne bereits vor seiner Fertigstellung zum Anachronismus, die angedeuteten Potentiale über fast drei Jahrzehnte; und insofern für die Realität irrelevant, als der trotz aller Polizei- und Militärpräsenz im Film mögliche und relativ problemlose Grenzübertritt zwischen beiden Teilen Berlins entweder gar nicht oder, und das galt dann nur für die Bevölkerung Westberlins, lediglich unter Vorlage eines Visums und den damit verbundenen Auflagen möglich war.

Der Plot des Filmes, ein temporeiches Hin-und-Her von West nach Ost und umgekehrt, funktionierte nach dem 13. August des Jahres 1961 einfach nicht mehr, was vermutlich auch ein weiterer Grund für den nur mäßigen Zuspruch in den Kinos gewesen sein dürfte. Dass dann doch wieder ein Durchqueren des Brandenburger Tores möglich wurde, ist der historischen Realität des Mauerfalls von 1989 bzw. der deutschen Vereinigung geschuldet. Und nur so konnte ein in gewissem Sinne historisches Bild entstehen: 1993 trafen sich Billy Wilder und Horst Buchholz in Berlin und vor dem Brandenburger Tor, einem symbolträchtigen Durchgangsort auch der Filmhandlung entstand ein symbolträchtiges Bild der beiden (Sudhoff 2013: Abb. 40), so dass die im Sommer 1961 durch die Zementierung der deutschen Teilung unterbrochenen Filmarbeiten auf andere Weise am ursprünglich geplanten Ort eine Art ‚Abschluss‘ fanden. *Eins zwei drei* sollte ein beschwingter Film sein, der die Fährnisse der innerdeutschen Verhältnisse bzw. die der geteilten Stadt auf einen überschaubaren Polt reduzierte und gleichzeitig die ‚große Weltpolitik‘ nicht ausblendete. Dass dabei die Symbolik des ‚Westens‘ zumindest tendenziell positiver dargestellt wurde, ist nicht zu übersehen – gleichwohl ist der Film keine ungebrochene Schwarz-Weiß-Darstellung. Und so lässt sich diese Komödie nicht zuletzt auch wegen der dramatischen Ereignisse in der Zeit ihrer Verfilmung womöglich auch als eine aktuell-anachronistische Polit-Chronik mit letztlich überzeitlichem Wert begreifen.

Filmographie

Wilder, Billy (2007). *Eins, zwei, drei*. 104 min. USA: MGM.

Bibliographie

- Bönisch, Georg (2009). Glück im Unglück. In: Norbert F. Pötzl; Rainer Traub (Hrsg.). *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 49-63.
- Crowe, Cameron (2000). *Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder?*. München und Zürich: Diana Verlags GmbH.
- Dick, Bernard F. (1996). *Billy Wilder*. New York: Da Capo Press.
- Groh, Norbert (2005). Eins, zwei, drei. In: Heinz-B. Heller; Matthias Steinle (Hrsg.). *Filmgenres. Komödie*. Stuttgart: Philipp Reclam, 306-310.
- Hanisch, Michael (2004). *Billy Wilder. Von Galizien nach Beverly Hills*. Teetz: Hentrich & Hentrich.
- Hermsdorf, Daniel (2006). *Billy Wilder. Filme – Motive – Kontroverses*. Bochum: Paragon Verlag.
- Jackson, Gabriel (1999). *Zivilisation und Barbarei. Europa im 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Insel.
- James, Harold (2004). *Geschichte Europas im 20. Jahrhundert. Fall und Aufstieg 1914-2001*. München: C.H. Beck.
- Isaacs, Jeremy; Downing, Taylor (2001). *Der Kalte Krieg*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Seidman, Steve (1977). *The Film Career of Billy Wilder*. London: George Prior Publishers.
- Shandley, Robert R. (2010). *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*. Stuttgart: Reclam.
- Sontheimer, Michaeln (2009). Ruf nach Freiheit. In: Norbert F. Pötzl; Rainer Traub (Hrsg.). *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 108-115.
- Staggs, Sam (2002). *Close up on Sunset Boulevard. Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*. New York: St. Martin's Press.
- Sudendorf, Werner (2013). *Verführer und Rebell. Horst Buchholz*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Phillips, Gene D. (2010). *Some like it Wilder. The Love and controversial Films of Billy Wilder*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Sinyard, Neil; Turner Adrian (1980). *Billy Wilders Filme*. Berlin: Verlag Volker Spiess.
- Wolf Martin (2009). Cola gegen Kommunisten. In: Norbert F. Pötzl; Rainer Traub (Hrsg.). *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 145-148.
- Zolotow, Maurice (1977). *Billy Wilder in Hollywood*. New York: G.P. Putnam Sons.

Kurzbiographie

Jörg Füllgrabe studierte Germanistik, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Evangelische Theologie. Dissertation zum Thema ‚Die westgermanischen Stämme und Stammessprachen‘ 2001. Tätigkeit an verschiedenen Hochschulen und Universitäten - etwa an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main, der Hochschule Darmstadt, der Justus Liebig Universität in Gießen sowie an der Pädagogischen Hochschule in Karlsruhe. U.a. liegen Veröffentlichungen zu komparatistischen Themenkreisen, historischer Sprachwissenschaft und mittelalterlicher Literaturgeschichte vor.

Schlagwörter

Billy Wilder, Trümmerfilm, Nachkrieg, Kalter Krieg