

Wenn sogar der Kanzler weint Die Berliner Republik und ihr „Wunder von Bern“

Roland Binz

Das Wunder von Bern, Regie: Sönke Wortmann, Buch: Sönke Wortmann und Rochus Hahn, D 2003, 118 Min.

Angesichts des immensen Erfolgs dieses Films – 3,5 Millionen Besucher bis Ende Januar 2004 – fragen sich viele, warum der deutsche Sieg bei der Fußball-Weltmeisterschaft von 1954 nicht schon viel früher verfilmt worden ist. Dafür gibt es (mindestens) drei Gründe. Einer hat mit dem Genre „Fußball-Film“ zu tun, das in der Vergangenheit eine „imposante Schreckensbilanz“ (Ulrich von Berg) an der Kinokasse verursachte – man denke etwa an den Film „Libero“ von 1973, in dem immerhin Franz Beckenbauer mitspielte. Auch technische Gründe hatten den Regisseur Sönke Wortmann bisher von einem solchen Projekt abgehalten: Erst die heutige Computertechnik ermöglicht zum Beispiel die Animation einer Stadionatmosphäre zu vertretbaren Kosten. Hinzu kommt als drittes ein politisches Argument: In den 1970er- und 1980er-Jahren standen nationale Themenaspekte für die „Bonner Republik“ auf dem Index politischer Korrektheit. Hätte ein Filmschaffender in der Kohl-Ära das „Wunder-von-Bern“-Sujet aufgegriffen, wäre vermutlich mit Protestdemonstrationen „Gegen Revisionismus und Nationalismus“ zu rechnen gewesen – mit dem heutigen politischen Führungspersonal der „Berliner Republik“ an der Spitze, das bekennende Grünen-Mitglied Sönke Wortmann einträchtig untergehakt.

Nun haben sich die Zeiten geändert, und ein „nationales Thema“ wie der WM-Sieg von 1954 kann heute ohne die früher üblichen Protestreflexe öffentlich diskutiert werden. Neu ist allerdings, dass das (fiktive) Protestpersonal von damals heute zu den Erfolgsgaranten eines solchen Films zählt, genauer: dass Kanzler-PR und Film-PR bruchlos zusammenpassen. Denn spätestens seit Gerhard Schröders Bekenntnis zu „echten Bundeskanzlertränen“ bei einer Privatvorführung der Rohfassung hatte „Das Wunder von Bern“ die Medienschlacht gewonnen, war der Film eine „nationale“ Angelegenheit. Der danach einsetzende Medienhype (in der Qualitätspresse, besonders aber in der „Bild“-Zeitung) gehört zur Filmrezeption untrennbar hinzu. Eine Besprechung dieses Streifens kommt deshalb nicht umhin, das von der Marketing-Abteilung des

Filmverlags in Tateinheit mit dem deutschen Medienpulk angerichtete Knäuel aus Fiktion, Ideologie und historischen Fakten zu entwirren.



Kinder beim Fußballspielen

Hauptfigur der Filmgeschichte ist der 11-jährige Matthias Lubanski, dessen Lebensalltag in einer Ruhrgebietsgroßstadt sich maßgeblich um Fußball dreht. Matthias spielt Straßenfußball in einer Gruppe von Nachbarskindern, und er darf die Sporttasche vom „Boss“ tragen. Im Unterschied zu Matthias ist der „Boss“ eine historische Gestalt des deutschen Nachkriegsfußballs: Helmut Rahn, als torgefährlicher Stürmer von Rot-Weiß Essen ein Mitglied der Nationalmannschaft. Szenisch eher sparsam ausgeführt ist das Vertrauensverhältnis zwischen beiden, das auf dem gemeinsamen Glauben beruht, er, Matthias, sei für Rahn ein Glücksbringer, in seiner Anwesenheit gelängen dem „Boss“ die entscheidenden Tore. Wortmann, ein ehemaliger Vertragsfußballer mit kurzzeitigen Profi-Ambitionen, nimmt hier das irrationale, gleichsam magische Moment auf, das mit dem Begriff „Wunder“ im Filmtitel bereits anklingt. Es handelt sich dabei keineswegs um einen Regieeinfall aus Verlegenheit, denn unter Fußballern ist das Phänomen weit verbreitet, Glück und Pech – die ewigen Konstanten jeden Spiels – durch Autosuggestionen und rituelle Handlungen aller Art zu bannen.

Der unspektakuläre Lebensfluss der Lubanskis (der Mutter und der drei Kinder) wird durch die Nachricht jäh unterbrochen, dass der Vater aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft entlassen worden ist. Das Eintreffen des Va-

ters am Bahnhof hat Wortmann zu einer sehr bewegenden Szene gestaltet. In der Umarmung der 16-jährigen Tochter, die der Vater für seine Ehefrau hält, scheint für einen Augenblick die subjektive Sehnsucht nach der Vorkriegsvergangenheit auf und lässt die Entfremdung von der Familie nach zwölf Jahren Krieg und Gefangenschaft nur umso deutlicher hervortreten. Autoritäre Gesten und Verhaltensweisen gegenüber dem ältesten Sohn und der Tochter vertiefen die innere Distanz zu ihnen. So rückt das Verhältnis zwischen Vater und jüngstem Sohn, von dessen Existenz der Vater durch die Kriegswirren gar nichts mehr erfuhr, dramaturgisch ins Zentrum und wird zur Metapher über das szenische Geschehen hinaus – Sönke Wortmann entfaltet hier seine persönliche Sicht auf die 1950er-Jahre. Der Regisseur spiegelt Richard Lubanskis Wiedereingliederung in die Gesellschaft auf der Vater-Sohn-Ebene und nimmt zum Teil jenen Generationenkonflikt vorweg, der später als Achtundsechziger-Revolution manifest wurde.

Mit der in Interviews wiederholt geforderten „Versöhnungsbereitschaft“ gegenüber dieser Elterngeneration plädiert Wortmann für ein emphatisches Einfühlen in die psychische Lage der Kriegsteilnehmer statt ihrer kollektiven Denunziation als Täter. Bruno Lubanski, den ältesten Sohn, gestaltet Wortmann hingegen als Prototyp der Achtundsechziger-Generation. Für Bruno war sein Vater einfach nur ein Nazi; er macht keinen Unterschied zwischen den Millionen von Mitläufern einerseits, die – nicht selten als Jugendliche – zur Kriegsteilnahme verpflichtet wurden, und den Parteiaktivisten, Ideologen und Kriegshetzern andererseits. Diese Denkweise passt haargenau zu Brunos hymnischer Parteigängerschaft für die Kommunisten. Dass er seine Zukunft in der DDR sieht und findet, klingt wie ein weiterer Kommentar Wortmanns zum vorweggenommenen Zeitgeist der 1960er- und 1970er-Jahre.

Das Filmgeschehen konzentriert sich im Hauptstrang auf die Annäherung zwischen Vater und jüngstem Sohn. Dabei haben alle Schlüsselszenen, die Dynamik in deren Beziehung bringen, mit Fußball zu tun. Den Durchbruch im Beziehungskonflikt mit dem Sohn bringt ein Beratungsgespräch Richard Lubanskis mit dem Pfarrer. Das Gespräch selbst wird zwar szenisch nicht dargestellt, die davon ausgehenden Energien werden dafür umso poetischer geschildert. Man sieht Richard beim Balljonglieren, dem unter Fußballern beliebtesten Spiel, einen Ball ohne Hände und Arme nur durch Kontakte mit Füßen, Beinen, Kopf und Rumpf lange in der Luft zu halten. Wortmann gibt dieser Szene den Sinn einer Heil-Trance: Richard findet beim Balljonglieren seine kindliche Unbekümmertheit wieder. Zum Abschluss der Sequenz legt Lubanski einen in Zeitlupe gefilmten Fallrückzieher hin, der zum Symbol seiner zurückgewonnenen körperlichen wie geistigen Mobilität wird. Die positiven Folgen stellen sich unmittelbar ein: In der nächsten Nacht weckt der Vater den Sohn mit der Ankündigung, gemeinsam ins schweizerische Bern zu fahren. Dort steht der „Boss“ mit der westdeutschen Nationalelf im Endspiel um

die Fußball-Weltmeisterschaft, und wer sonst außer Matthias könnte ihm allein durch seine Anwesenheit zu den entscheidenden Toren verhelfen? Ein hollywoodeskes Happyend nimmt seinen Lauf.



Richard Lubanski beim Fußballspielen (Peter Lohmeyer)

Im Kern erzählt der Film eine eher private Geschichte von Entfremdung und Wiederannäherung innerhalb einer Familie, die zugleich das konfrontative Generationenverhältnis in der Nachkriegswirklichkeit einfängt. Zur Auflockerung dieses etwas schwermütigen Basisplots hat Wortmann eine zweite Geschichte eingebaut, die für ironische Brechungen sorgt. Akteure sind ein junger Sportreporter der „Süddeutschen Zeitung“ und dessen frisch angetraute Ehefrau: Sie ist eine attraktive und emanzipierte Tochter aus reichem Haus mit ausgeprägtem Sinn fürs große Leben (auf Kosten des väterlichen Vermögens), er ein frühes Opfer der Emanzipationsbewegung, ständig um seine Position im Beziehungslinck kämpfend. In amüsanten Dialogen und Situationen skizziert der Film den Fußball-Sportjournalismus der 1950er-Jahre.

Schon in der Konturierung des im Geschlechterkampf unterlegenen „Männchens“ erhält die Figur des Sportreporters Paul Ackermann ein zwar sympathisches, aber belastetes Image. Die Tatsache, dass Ackermanns professionelle Erfahrungen deutlich unter den Anforderungen eines internationalen Fußballturniers liegen, bringt zugleich die damals noch geringe Akzeptanz des Sportjournalismus in der Bundesrepublik zum Ausdruck. Indem eine renommierte Zeitung wie die „Süddeutsche“ nur einen Nachwuchsreporter in die

Schweiz schickt, wird im Film auch der bescheidene Erwartungshorizont der westdeutschen Öffentlichkeit an die Nationalelf treffend dargestellt. Zwar vertraute man allenthalben auf Sepp Herbergers taktische Schläue, doch war er vor der WM vom Heldenstatus weit entfernt. Sieht man von den Übertreibungen der Boulevardgazetten ab, so traute die überwiegende Mehrheit der Presse der deutschen Mannschaft lediglich einen sportlichen Achtungserfolg zu. Selbst als die Herberger-Elf von Sieg zu Sieg eilte, war die kindliche Freude über jedes gewonnene Spiel von Ehrfurcht gegenüber dem ungarischen Team und dessen Starspieler Ferenc Puskas begleitet (respektive „Major Puskas“, wie er stets und beflissen genannt wurde).



Sepp Herberger (Peter Franke)

Der im Filmtitel enthaltene Begriff „Wunder“ fand in den 1950er-Jahren im Kompositum „deutsches Wirtschaftswunder“ seine häufigste Verbreitung, das aber nicht durchgängig positiv besetzt war. Während die CDU den Begriff als Eigenlob auf Wahlkampfplakate druckte, zählte Bundespräsident Theodor Heuss zu den vehementesten Kritikern (Silvesteransprache 1953/54): „Ich hasse dieses Wort und halte den Deutschen für töricht, der es nachredet, indem er sich selber ein bisschen für einen Wundertäter hält.“ Heuss wollte die jahrelange harte Arbeit anerkannt wissen, mit der alle (West-)Deutschen zum Wiederaufbau des Landes beigetragen hätten. Diese Seite des „Wunders“, der Schweiß und die Tränen, blieben ausgeblendet, wenn der Begriff im Alltag verwendet wurde. Dort lebte er von einer Suggestion des Mühelosen und verkörperte

eine Ansammlung positiver Vorurteile. Vor allem für den Sport traf dies zu, wo die verschiedensten „Wunder“-Komposita gängig waren, etwa Hans-Günther Winklers Ausnahmepferd Halla als „Wunderstute“ oder der 1. FC Kaiserslautern als „Wunderelf“.

Alle Superlative, die der Wunderbegriff in sich vereinigte, wurden auf die ungarische Nationalmannschaft projiziert; sie war der generalisierte Genieblitz. Ihr stand im Endspiel der „Siegeswille fanatisierter Grobmotoriker“ gegenüber,¹ geboren zum „Kämpfen-bis-zum-Umfallen“ und „Niemals-aufgeben“, brave Handwerker, aber keine kreativen Köpfe. Dieses Stereotyp hat sich bis heute gehalten, mehr noch: Die Mediendiskussion zum Film hat dem Vorurteil vom „deutschen Kraftfußball“ neue Nahrung gegeben. Die Wirklichkeit von 1954 sah jedoch ganz anders aus. Die internationale Presse war sich einig, dass im Endspiel nicht die Ungarn, sondern die Deutschen den modernen Fußball spielten – „nach englischer Art, aber viel genauer, schneller und entschlossener, als es die Briten können“ („Politiken“, Dänemark).

Obwohl Wortmann im dritten Erzählstrang den Helden von Bern bei der „Arbeit am Wunder“ zuschaut und so die vermeintlichen deutschen Primärtugenden Kraft und Kondition in den Vordergrund rückt, enthält der Film noch einen starken Subtext. Er bringt das psychische Surplus der deutschen Spieler zum Ausdruck, ihre mentale Stärke, inszeniert in der Figur von Sepp Herberger. Wortmann lässt ihn in jeder Film-Situation eine bezwingende Zuversicht ausstrahlen und ein Bewusstsein des „Wir-können-es-schaffen“.

Mit poetischer Leichtigkeit und erdnamem Humor hat der Film begonnen. Er klingt pathetisch aus, indem Matthias dem „Boss“ Helmut Rahn lange in die Augen blickt, bevor dieser das Siegtor schießt. Den Abspann hat das Drehbuch in drei Sätzen zu einer indirekten Legitimation des Films genutzt; dem Gewinn der Fußballweltmeisterschaft werden ursächliche Folgen zugeschrieben. Dass „ein Jahr danach die letzten Kriegsgefangenen nach Hause kamen“, wie es im ersten dieser Sätze heißt, ist so ganz ohne zeitgeschichtlichen Kontext vieldeutig bis nichtssagend. Dass „ein Jahr danach das Wirtschaftswunder begann“, ist hingegen schlicht falsch. Das „Wirtschaftswunder“ – falls man überhaupt von einem solchen sprechen mag – war eine Entwicklung der gesamten 1950er-Jahre und lässt sich nicht auf ein einzelnes Jahr datieren. Der dritte Satz („Die Elf von Bern spielte nie wieder zusammen“) gaukelt eine trügerische Bedeutungsschwere vor. Tatsächlich hat die Elf von Bern überhaupt nur zweimal zusammengespielt, nämlich im Halbfinale gegen Österreich und im Endspiel gegen Ungarn. Durch Krankheit, Verletzungen und Formschwächen verblieb Herberger bei den vier Länderspielen bis Jahresende 1954 ein Torso der Weltmeisterelf. Und als die ersten drei Spiele zum Teil kläglich verloren gingen, war

¹ Per Leo, Fußballtugend aus der Not. Ein Plädoyer für die Arbeit am Mythos des 4. Juli 1954, in: *Ästhetik & Kommunikation* 122/123 (2003), S. 57-62, hier S. 57.

„über Nacht die Weltmeisterschaft so gut wie vergessen“, stellte Fritz Walter resigniert fest.² Ergänzend ist daran zu erinnern, dass der WM-Gewinn schon eine Woche später in der Presse kein Thema mehr war;³ im Jahresrückblick 1954 mussten die Fußballer ihren Rang gar teilen mit weiteren fünf populären Trägern von Weltmeistertiteln (u.a. den Mercedes-Silberpfeilen) sowie mit insgesamt fünfzehn Europameistertiteln.



Gruppenbild der deutschen Fußballmannschaft (Szenenfoto)

Erst zum 40. Jahrestag 1994 schrieb der Journalist Jürgen Busche dem WM-Gewinn von 1954 plötzlich eine mythische Qualität zu und sprach von einer „Zäsur in der deutschen Nachkriegsgeschichte“. In bildungsbürgerlichem Argumentationsstil berief er sich auf Goethe als Autorität des Bewusstseins epochaler Umbrüche; dies blieb das einzige rhetorische Highlight eines Artikels, dem faktengesättigte Glanzlichter fehlen.⁴ 2003 genügte das Raunen von „der

² Fritz Walter, *Der Chef. Sepp Herberger*, München 1964, S. 164.

³ Eine historisch-systematische Auswertung der deutschen Pressestimmen zur WM 1954 steht noch aus; für diese Rezension wurde folgende Stichprobe genommen: zwei Sport-Fachorgane (*Der Sport-Beobachter*; *Sport-Telegramm*), zwei regionale Tageszeitungen (*Rheinische Post*, Düsseldorf; *General-Anzeiger*, Bonn), eine überregionale Tageszeitung (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), eine Wochenzeitung (*Die Zeit*), ein Wirtschaftsfachblatt (*Deutsche Zeitung & Wirtschaftszeitung*) sowie *Das Parlament* (Bonn).

⁴ Jürgen Busche, *Der Mythos von 1954*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 44 (1994) H. 24, S. 13-15.

Wissenschaft“ und die Erwähnung von Joachim Fest, und die große Mehrheit der deutschen Presse schwelgte vom WM-Sieg, als habe dieser tatsächlich „dem Land sein Selbstwertgefühl zurückgegeben“.⁵ Das war kein „Wunder“, sondern eine Glanzleistung der Marketing-Abteilung des Filmverlags. Bei einem (fremdfinanzierten) Produktionsetat von 7,5 Mio. € braucht es harte Bandagen im Kampf um die knappe Ressource Aufmerksamkeit – Kanzlertränen sind da unschätzbar. Erschreckend ist allerdings, wie viele Journalisten die gesellschaftspolitischen und zeitgeschichtlichen Behauptungen des Film-Presseheftes nicht nur ungeprüft, sondern mit affirmativem Aplomb an die Öffentlichkeit weitergaben. Sie haben sich als aktiver Teil der Mythenproduktion erwiesen und sind offensichtlich der Suggestion ihres Tuns erlegen. „Das Wunder von Bern“ hat allein in Deutschland knapp 20 Mio. € eingespielt und das Kinojahr 2003 für die Branche erträglicher gestaltet. Sönke Wortmann wird dies vielleicht auch für ein „Wunder“ halten. Es sei ihm gegönnt, er hat es verdient.

Abbildungen: Senator Film Verleih

Dr. Roland Binz, Holunderweg 2, D-53721 Siegburg,
E-Mail: roland.binz@onlinehome.de

⁵ Holger Gertz, Als die Wahrheit noch auf dem Platz lag, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.10.2003, S. 15.