

Jeder Tag ein Abenteuer

So hieß ein Buch, das mich durch meine Kindheit begleitete. Der Autor, seinen Namen habe ich vergessen, beschrieb eine Fahrradtour rund um die Welt. Eine Reise, die von platten Reifen, verschlissenen Felgen, steinigen Aufstiegen, kurvenreichen Abfahrten und vielen Begegnungen mit meist sympathischen Zeitgenossen begleitet war. Jeder Tag ein Abenteuer? – Das wäre für die Arbeit in der DEFA-Stiftung womöglich übertrieben. Ganz falsch ist dieser Vergleich aber nicht: Unser Archiv mit rund 12.000 Filmen aus fast fünf Jahrzehnten birgt so viel Spannendes, Überraschendes und noch Unentdecktes, dass es eine andauernde Freude ist, diese Schätze zu heben und sie gemeinsam mit unseren Partnern und Freunden für ein heutiges, vor allem junges Publikum zu erschließen.

Vor zwanzig Jahren, am 6. Dezember 1998, wurde die DEFA-Stiftung gegründet. Der dafür zuständige Berliner Senator für Justiz genehmigte die Stiftung auf Antrag der beiden Stifter Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben und Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und Medien. Seither ist viel geschehen: Rund die Hälfte aller DEFA-Spielfilme, dazu zahlreiche Trick- und Dokumentarfilme wurden auf DVD zugänglich gemacht. Seit 2012 wurden viele wichtige Filme digitalisiert, die DEFA-Stiftung regte filmhistorische Forschungen an und gab selbst rund fünfzig Bücher heraus. Retrospektiven im In- und Ausland belegen das anhaltende Interesse am DEFA-Erbe. Die Preise der DEFA-Stiftung für jüngere Filmschaffende auf diversen Festivals tragen dazu bei, den Begriff DEFA aber nicht nur retrospektiv zu benutzen. All das ist nur möglich mit unseren Partnern, von denen an dieser Stelle besonders der BKM, der FFA sowie den ostdeutschen Bundesländern, die unsere Digitalisierungen fördern, Dank ausgesprochen werden soll – ebenso wie Progress, Icestorm und dem DEFA-Filmverleih bei der Stiftung Deutsche Kinemathek, die unsere Filme öffentlich machen.

Zum 20. Jahrestag der DEFA-Stiftung legen wir hier erstmals ein Journal mit dem schönen Titel »Leucht-

kraft« vor und spielen auf einen Film an, den die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der DEFA-Stiftung sehr lieben, Jochen Kraußers grotesken Leuchtkraft der Ziege. Wir wollen damit einige Schlaglichter auf unsere Arbeit werfen, auf Geleistetes und noch Kommendes. Ein Text über Marion Keller, die erste Regisseurin der DEFA, soll neugierig machen auf das im Februar 2019 erscheinende Buch »Sie«, in dem wir rund sechzig Porträts von Frauen versammeln, die zwischen 1945 und 1990 in den DEFA-Studios arbeiteten. Außerdem erinnert sich Filmkomponist Peter Rabenalt an seine Lehrer von der DEFA und Filmhistoriker Jeanpaul Goergen an Karlheinz Munds außergewöhnlichen Dokumentarfilm Memento über die jüdischen Friedhöfe Berlins. Lutz Dammbeck, Sylke Laubenstein-Polenz und Melanie Hauth reflektieren über aktuelle Probleme und Chancen der Digitalisierung; dazu passend veröffentlichen wir das Dornröschen-Kapitel aus Walter Becks Arbeitsbiographie »Mär und mehr«, die 2019 in unserer Manuskript-Reihe erscheinen soll. Mit einem Interview über die Marcel-Marceau-Filme der DEFA weisen wir auf eine wunderbare Archiv-Entdeckung hin. Die Texte von Rainer Simon und Detlef Kannapin begleiten einige der uns wichtigen DVD-Neuveröffentlichungen in diesem Jahr, zu denen zweifellos die Konrad-Wolf-Box mit all seinen Kinofilmen gehört.

Die große Umfrage über »weiße Flecken« der DEFA-Forschung, die unser Journal einleitet, vermittelt eine Ahnung davon, dass zum Thema DEFA noch längst nicht alles gesagt und geschrieben, noch längst nicht alles getan worden ist. So wird es also weitergehen, weitere zwanzig Jahre und vielleicht noch mehr: Jeder Tag ein Abenteuer!

> Ralf Schenk, Vorstand der DEFA-Stiftung im November 2018







Weiße Flecken der DEFA-Historie?

Eine Umfrage zum Stand der DEFA-Forschung

Die Geschichte der DEFA ist die am besten ausgeleuchtete Phase der deutschen Filmgeschichte. So steht es hin und wieder geschrieben, und da ist ja auch was dran. In den vergangenen zwanzig Jahren erschien eine Reihe von Büchern, die einen Gesamtüberblick über das DEFA-Schaffen leisteten, einzelne Gattungen und Genres ins Blickfeld nahmen, Regisseure, Schauspielerinnen und Schauspieler porträtierten, die Binnenstruktur des DDR-Filmwesens darstellten. Viele dieser Bände wurden von der DEFA-Stiftung initiiert und herausgegeben. Bemerkenswert ist: Sie entstanden oftmals als Initiative einzelner Autorinnen und

Autoren, nur selten getragen von einem universitären Unterbau.

Trotz zahlreicher Publikationen gibt es freilich noch immer »weiße Flecken«, die zu füllen die DEFA-Stiftung beitragen möchte. In einer Umfrage baten wir Filmhistoriker, Autoren und Freunde der Stiftung um Anregungen und Wünsche. Die Resonanz war groß: Weit über zwei Drittel der Angeschriebenen antworteten auf unsere Fragen oder in einem freien Kommentar. Diese Umfrage ist dabei nur ein Anfang und wir laden alle unsere Leser herzlich dazu ein, sich mit weiteren offenen Themen an der Diskussion zu beteiligen.

Wir wollten wissen:

- **1.** Welchen Filmen, Genres oder besonderen Programmen innerhalb des DEFA-Filmstocks sollte mehr kuratorische, filmpublizistische und filmwissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt werden?
- **2.** Welche bisher nur wenig beachtete Persönlichkeit der DEFA oder wessen Werk und Schaffen verdient eine umfangreiche Auseinandersetzung?
- **3.** Anfangs- und Wendezeit, Gesichter und Plakate, Frauen bei der DEFA, jüdische, antifaschistische, Zensur- und andere Themen: Viele solcher filmübergreifenden Schwerpunkte wurden bereits beleuchtet, aber welche vermissen Sie bislang in der Publizistik zur DEFA-Geschichte?
- **4.** Welche Publikationen oder DVD-Editionen zur DEFA-Geschichte der letzten zwanzig Jahre kommt Ihrer Meinung nach besondere Bedeutung zu? Worüber haben Sie sich gefreut, worüber haben Sie sich geärgert?
- **5.** Welches DEFA-Thema interessiert Sie zurzeit besonders?

Die Antworten werfen grundsätzliche Probleme auf, wie bei Günter Jordan oder Rudolf Jürschik: Für wen und zu welchem Zweck wird DEFA-Forschung betrieben? Gibt es für entsprechende Bücher, für den DEFA-Film überhaupt noch ein Publikum, und wenn ja, auf welchen Wegen muss dieses Publikum »erobert« werden. Klaus-Dieter Felsmann weist darauf hin, die Filme auf ihre »Rezeptionspotenziale hinsichtlich der Gegenwart« zu überprüfen und die in ihnen verhandelten »allgemeinmenschlichen Fragen« in den Fokus der Diskussion zu rücken. Grit Lemke plädiert dafür, die Filme aus einem rein filmwissenschaftlichen Diskurs zu lösen und sie mehr als »kulturhistorische Quellen von Alltagskultur« zu untersuchen: »Inwiefern haben sie Identität gestiftet und reflektiert?«

Somit wird eine Fülle offener Fragen angesprochen. Die DEFA-Stiftung, aber ebenso deutsche und internationale Forschungsinstitutionen werden also auch in den kommenden Jahren genügend zu tun haben, um das DEFA-Erbe aufzubereiten: Wenig oder gar nicht erforscht sind beispielsweise die Arbeit von DEFA-Synchronstudio, DEFA-Außenhandel, DEFA-Kopierwerk. Das hat Gründe: Akten sind nur unvollständig oder – wie im Falle des Synchronstudios – fast gar nicht überliefert, und auch die Zeitzeugen werden immer weniger. Angemahnt wird eine Studie zum Filmverleih. Mehrfach gefordert: eine umfassende Untersuchung zum Einfluss der Staatssicherheit auf die DEFA-Betriebe; ein vorbereitendes Gespräch mit dem Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes fand statt.

Einige Wünsche werden schon bald in Erfüllung gehen: Ein Buch, das zu Beginn des kommenden Jahres erscheint, porträtiert mehr als fünfzig Regisseurinnen der DEFA und erinnert dabei auch an Pionierinnen des DEFA-Films, deren Namen selbst Eingeweihten heute kaum noch geläufig sein dürften. Publikationen zu Slatan Dudow, Volker Koepp und Günter Rätz sind in Vorbereitung. Und es gibt erste Vorgespräche über einen Band, in dem die Schnittmeisterinnen der DEFA von ihren Erfahrungen berichten.

Wir bedanken uns bei allen, die sich die Zeit für diese Umfrage genommen haben und haben uns natürlich über jeden Jubiläumsgruß gefreut, der die Antworten begleitete.

Dr. Günter Agde

Filmhistoriker, Journalist und Autor, Mitglied im Verband der deutschen Filmkritik und Mitgründer sowie Autor der Zeitschrift Filmblatt

Ich wünschte »irgendeine« Form, um wichtige DEFA-Filmkritiken gesammelt zu kriegen, evtl. als Internet-Quelle, also schnell verfügbar, natürlich nach den gültigen filmhistorischen Regeln aufbereitet und mit den üblichen Titel- und Personenregistern.

Weiter (obwohl ich nicht weiß, ob das zu den Aufgaben der DEFA-Stiftung gehören sollte): Erschließung der Akten und Dokumente des Verbands der Film- und Fernsehschaffenden der DDR. Der »Nachlass« des VFF ist nach meinem Wissen komplett und bisher noch nicht aufgearbeitet im Archiv des Filmmuseums Potsdam eingelagert. Möglicherweise könnte er auch komplett und als eigenständiger Bestand ans Bundesarchiv abgegeben werden. (Ein ähnlich gelagerter Fall ist der »Nachlass« des DDR-Schriftstellerverbandes. Der liegt als geschlossener Bestand im Archiv der Akademie der Künste und ist dort einsehbar.)

Ich könnte mir eine (oder mehrere) Studien zu den DEFA-»Betriebsteilen« Kopierwerk und Außenhandel vorstellen: Beim Kopierwerk könnten/ sollten die Beziehungen zwischen den Kameraleuten und den Kopierwerk-Technikern untersucht werden, z. B. die Debatten um Körnigkeiten, Güsse, Temperaturen. Dabei sollte es weniger um das ingenieurtechnische »Innenleben« des Betriebs gehen, sondern vielmehr um dieses Spannungsfeld zwischen Technik (Kopien) und Ästhetik (die »Handschriften« und Spezialwünsche der Kameraleute). Und beim DEFA-Außenhandel

Kameramann Christian Lehmann auf der Preisverleihung der DEFA-Stiftung 2015





Kameramann Roland Dressel auf der Preisverleihung der DEFA-Stiftung 2017

wären vielerlei internationale Aspekte zu erkunden, vor allem inwiefern »Ankaufs«- und »Verkaufs«-Preise mit ideologischen (oder anderen politischen, z. B. außenpolitischen) Vorgaben durch HV oder ZK in Deckung gebracht wurden oder Widersprüche aufbrachen. (Zum DDR-TV gibt es zu dem Außenhandels-Thema schon ein paar Untersuchungen.) Soweit ich weiß, ist aber die Aktenlage im Bundesarchiv dürftig. Man könnte freilich versuchen, in den Beständen des Finanzministeriums oder der DDR-Banken »gegenzulesen«.

Schließlich wünschte ich mir Personal-Studien von Kameraleuten (z. B. Roland Dressel, Christian Lehmann u. a.) und von Filmleuten »der zweiten Reihe«, wie etwa Kurt Jung-Alsen, Helmut Krätzig, Eva Seemann, auch zu Hermann-Ernst Schauer und anderen Film-Funktionären des »Apparats«, ohne dass ich weiß, wie man diese Studien publik und /oder zugänglich machen sollte. Wichtig wäre in jedem Fall, exakte Werkverzeichnisse der Leute anzulegen und verfügbar zu halten. Und dass sie mühevoll zu erarbeiten wären, kann ich mir gut vorstellen.

Und schließlich liegt mir der (riesige) Bestand der nicht-realisierten DEFA-Spielfilm-Projekte am Herzen. Ich hab' ihn mir mal durchgesehen und viele interessante Spuren gefunden. Da liegen auch noch schöne Schätze. Ich gebe zu, dass ich keine brauchbare Idee habe, was damit anzufangen wäre.

Klaus-Dieter Felsmann

Filmpublizist und Autor, Leiter der Buckower Mediengespräche und Herausgeber ihrer Schriftenreihe

Einleitend möchte ich allen Gründern und Mitarbeitern der DEFA-Stiftung für deren bedeutende kulturpolitische Idee und deren Umsetzung danken. Es konnte ein wichtiger Teil des kulturellen Erbes gesichert und, was vielleicht noch wichtiger ist, für die öffentliche Rezeption aufgearbeitet werden. Von großer Bedeutung war in vielen Jahren das Stipendienprogramm, mit dem nicht nur die Aufarbeitung der DEFA-Geschichte gefördert wurde, sondern zahlreiche neue Filmprojekte in der Entwicklung gestärkt werden konnten. Hier ist im besten Sinne Kunst der Vergangenheit zum Paten für Kunst der Gegenwart geworden. Lebendiger kann Erbe nicht wirken und von daher wäre zu wünschen, dass solche Programme wieder aufgelegt werden können.

Innerhalb der Forschung und der damit verbundenen Publikationen war der Blick bisher naturgemäß zuerst auf Prozesse der Vergangenheit gerichtet. Bald dreißig Jahre nach dem Ende der DEFA sollte aus meiner Sicht der Blick stärker auf Rezeptions-



Wie verändert Technologie unsere Lebenswelt? Eine zeitlose Frage in **Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow** (Siegfried Kühn, 1973)

potenziale hinsichtlich der Gegenwart gerichtet werden. Wir wissen inzwischen viel über die Produktionsprozesse, die politischen Auseinandersetzungen im Rahmen des DDR-Systems und über die künstlerischen Ansprüche und Absichten der Protagonisten. Nunmehr wäre genauer zu fragen, welchen Gewinn kann ein heutiges Publikum aus der Begegnung mit DEFA-Filmen ziehen? Inwiefern stellen die Filme eine wichtige Quelle zeitgeschichtlicher Betrachtung dar? Es ist angesichts von Publikumsgesprächen immer wieder erstaunlich, wie die Zuschauer, wenn sie etwas älter sind, in den filmischen Inszenierungen ihr eigenes Leben wiederfinden. Bankett für Achilles von Roland Gräf erzählt offensichtlich über die Arbeit und die Lebensformen weitaus allgemeingültiger, als allein durch die lokale Ansiedlung des Films in Bitterfeld gegeben ist. Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow von Siegfried Kühn erweist sich mit Blick auf die Konflikte, die die technischen Innovationen innerhalb der Arbeitswelt mit sich bringen, als hoch aktuell. Die junge Lehrerin *Karla* in Herrmann Zschoches gleichnamigem Film fasziniert gegenwärtige Schülergenerationen, weil über diese Figur Fragen verhandelt werden, die ihren Alltag erstaunlich unmittelbar betreffen. Das Spannungsverhältnis zwischen Kunstanspruch und Publikum, das Konrad Wolf in *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* verhandelt, ist auch 55 Jahre nach Entstehen des Films so relevant wie einst.

Unabhängig vom politischen Systemhintergrund ihrer Entstehungszeit stellen sich viele DEFA-Filme allgemeinmenschlichen Fragen zum Verhältnis zwischen den Individuen innerhalb von auf stetem Wachstum basierenden modernen Wirtschaftssystemen. Hier sollte die Stiftung künftig stärker anknüpfen und dabei das potentielle Publikum deutlicher in den Fokus öffentlichkeitswirksamer Aktivitäten nehmen.

Dr. Ralf Forster

Filmwissenschaftler und Autor zur Filmtechnikgeschichte, stellvertretender Sammlungsleiter des Filmmuseums Potsdam

Die DEFA-Stiftung hat in ihren 20 Jahren eine gute Arbeit geleistet, so dass es größere weiße Flecken in der Reflexion des ostdeutschen Filmerbes kaum zu geben scheint. Auch durch die Stiftung ist das abgeschlossene DEFA-Erbe das weltweit mit am intensivsten beforschte.

Natürlich sind der Dokumentarfilm genauso wie der Werbe- und Lehrfilm, also die eher peripheren Formate, bisher weniger als der Spielfilm berücksichtigt worden – was aber in anderen nationalen Kinematographien kaum anders ist.

Was fehlt, ist weiterhin eine explizite Wirtschaftsgeschichte der DEFA, auch eine, die den Valuta-Betrieb DEFA untersucht. Schließlich gibt es meiner Ansicht nach weiterhin kein Projekt, das das Verhältnis von DEFA und Staatssicherheit aufhellt bzw. aufklärt.

Ebenso sollte das Ziel einer DDR-Gesamtfilmografie nicht aus dem Blick geraten – Volker Petzold und ich hatten dazu zwischen 2004 und 2014 mit Datenbanken zu drei Produzentengruppen (private Filmhersteller, »Globallizenzträger« und Amateurfilm) wichtige Bausteine geliefert. Eine solche Filmografie erfordert natürlich methodische Vorüberlegungen, beispielsweise, welche TV-Formate dort zu berücksichtigen sind; eine Kooperation mit dem DRA dürfte kaum ein Problem darstellen. Warum also nicht ein gemeinsames Web-Portal von DRA, DEFA-Stiftung und dem Filmmuseum Potsdam (dort ist inzwischen die Amateurfilm-Datenbank auf 4.700 Titel angewachsen). Ich bin zur Mitarbeit an einem solchen Vorhaben gerne bereit.

Generell befindet sich die DEFA-Stiftung in der nicht unkomplizierten Situation, auf der einen Seite »Erinnerungsinstitution« für ehemalige DEFA-Angehörige zu sein und auf der anderen Seite sich als seriöse wissen-



Die DEFA-Stars Marita Böhme und Manfred Krug in **Auf der Sonnenseite** (Ralf Kirsten, 1961)

schaftliche Forschungseinrichtung zu profilieren. Die Zeit wird hier den Ausschlag in Richtung des zweiten Aspektes geben, was sicher zu begrüßen ist. Dies verbindet sich mit der Fragestellung, ob nicht Anfang bis Mitte der 1990er Jahre geschriebene Standardwerke (*Das zweite Leben ..., Schwarzweiß und Farbe*) bald als historisch gelten und Aussagegehalte überprüft werden müssen.

Letztens ist es aus meiner Sicht die klare Aufgabe der DEFA-Stiftung, zu einer geregelten und transparenten wissenschaftlichen Förderpraxis zurückzukehren, wie dies bis (ich glaube) 2012 der Fall war. Besonders dringlich erscheint die Wiederaufnahme der Förderung beim Rolf Richter-Stipendium, das ja nur einmal vergeben wurde.

Ich wünsche der DEFA-Stiftung weiterhin stabile gute Jahre und noch eine lange Existenz. ■

Jörg Frieß

Leiter des Zeughauskinos am Deutschen Historischen Museum in Berlin und dessen Filmarchiv

Jenseits der kanonischen, klassischen Filme liegt nicht selten das populäre Kino. Das Kino der Stars, der Unterhaltung, der leichten Muse. Welche Bedeutung und Funktion hatte der DEFA-Star im »Arbeiter- und Bauernstaat« DDR? Wie harmlos war das Lustspiel? Welches Vergnügen bereiteten Musikfilm, Parodie und Satire? Für das Zeughauskino gehören DEFA-Genrefilme der 1970er- und 1980er-Jahre zu den größten Überraschungen seiner Programmarbeit. Über sie würden wir gerne mehr erfahren.

Über 25 Jahre sind seit dem Ende der DEFA vergangen. Im Kino begegnen wir Zuschauerinnen und Zuschauern, für die die DEFA »ferne Filmgeschichte« ist, bestenfalls eine abgeschlossene filmhistorische Epoche wie das Weimarer Kino oder die französische Nouvelle Vague, im schlimmsten Fall die uninteressante Filmproduktion eines untergegangenen Staates. Wie diese neue Generation für die DEFA-Filmgeschichte begeistern? Welche Vermittlungsangebote sind dafür notwendig? Die Unterstützung und Förderung filmpädagogischer Projekte sollte der DEFA-Stiftung ein besonderes Anliegen sein, nicht nur in den kommenden 20 Jahren ihrer Arbeit.

Jeanpaul Goergen

Filmhistoriker, film- und medienwissenschaftlicher Autor sowie Kurator zahlreicher Filmprogramme

Ganz allgemein würde ich es begrüßen, wenn die DEFA-Stiftung – soweit es ihre Satzungsziele ermöglichen – das gesamte Filmschaffen der DDR in den Blick nehmen könnte. Deutlich unterbelichtet erscheinen mir der Filmverleih, insbesondere das tatsächlich vor Ort gezeigte Programm, das in Detailstudien am Beispiel einzelner Kinos herauszuarbeiten wäre. Auch die Filmkritik in der DDR bleibt sowohl in ihrer Breite als auch in Einzelbeispielen zu erforschen. Auch scheinen mir Arbeiten über das Land-Kino zu fehlen.

Karl Griep

Leiter der Berliner Außenstelle des Bundesfilmarchivs und Mitglied des DEFA-Stiftungsrats

Meine Fragezeichen, die ich im Folgenden versuche so klar wie möglich zu skizzieren, sind nicht immer nur wissenschaftlich zu beantworten und ich denke auch, dass die DEFA-Stiftung mit den Themen, die ich anreißen möchte, kreativ umgehen sollte.

Als einen großen Komplex möchte ich die Beziehungen zwischen der DEFA und dem Ausland benennen. Dabei scheint es mir, dass die ausländischen Filme im Verleih der DEFA beziehungsweise von PROGRESS noch nicht ausreichend ins Auge gefasst worden sind. Insbesondere natürlich auch die Arbeit des Synchronstudios und damit meine ich nicht nur die »Koproduktionen«, wie die mit Frankreich, Kuba oder der UdSSR, sondern auch zum Beispiel die »USA-Produktionen«, die in der DDR in synchronisierter Fassung liefen. Mich persönlich interessiert besonders, welche Auslandsbeziehungen der Augenzeuge hatte. Mir ist bewusst, dass es die INNA gab, eine vereinfacht gesagt internationale Tauschbörse für Wochenschaueinzelsujets, deren Sitz sich in Brüssel



Die Selbstbestimmung und -behauptung von Kindern ist auch Thema in **Das Eismeer ruft** (Jörg Foth, 1983)

befand. Welche Beziehung hatte die DEFA zu dieser Institution und welchen Nutzen hat sie daraus gezogen, beziehungsweise welche DEFA-Einzelsujets sind dann im Ausland gelaufen, in fremden Wochenschauen?

Ein Genre, das ich bisher als in der wissenschaftlich/theoretischen Auseinandersetzung für unterbewertet halte, sind die Kinderfilme. Ich meine damit weniger die Märchenfilme als vielmehr Filme für Kinder und über Kinder. Moritz in der Litfaßsäule ist dabei ein Beispiel für den Spielfilm, aber es gab außer den Spielfilmen dokumentarische Arbeiten für und über Kinder.

Gibt es eigentlich eine umfassende Arbeit über die Kameraleute der DEFA? Dabei denke ich sowohl an Spielfilmkameraleute als auch an die Kameraleute der Dokumentaristen.

Die Entwicklung des Farbfilms, seinen bewussten oder unbewussten Einsatz im Spiel- oder Dokumentarfilm, scheint mir ein weiteres Thema zu sein, das sich lohnen würde. Auch der bewusste Verzicht von Farbmaterial in den späteren Jahren könnte ein Thema sein.

Ich weiß, dass Ralf Schenk der 70-mm-Film auch am Herzen liegt. Aber gibt es eine vernünftige Arbeit über die »DEFA-Produktionen« mit diesem Material?

Schließlich ist mir als politischer Mensch und »Wessi« die Entwicklung der politischen Einflussnahme von Seiten der Regierung, SMAD oder verschiedener Regierungsinstitutionen späterer Jahre wichtig. Dabei-

wäre zu untersuchen, wie diese Einflussnahme inhaltlich und strukturell ausgerichtet war und wie sich das im Laufe der Zeit geändert hat. Der zweite politisch/historische Komplex, der mich interessieren würde, ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, der NS-Zeit, Diktatur ganz generell und der Holocaust im Speziellen. Einige dieser Themen sind in einer Reihe von Spielfilmen behandelt worden. Deutlich weniger die »Weimarer-Zeit« und die »Kaiser-Zeit«. Dabei sollte man auch den Dokumentarfilm in den Fokus nehmen, der sich in den ersten Jahren der DDR nicht durch DEFA-Produktionen auszeichnete, sondern sich auf ausländische Filme in deutscher Fassung beschränkte. Ich meine dies wären auch interessante zeithistorische Themen.

Dr. Thomas Heimann

Medienhistoriker, Pädagoge und Autor zur Film- und Fernsehgeschichte der DDR

Ich meine, dass doch dem Bestand an populärwissenschaftlichen Themen mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte. Denn Gerhard Knopfe schätzte in seinem »Kalendarium« jeweils tausend Kurzfilme für den Kinoeinsatz und weitere tausend für das Fernsehen. Liegt eine vollständige Erschließung mittlerweile vor? Neben der Verwertung dieses Stocks scheint mir die zunehmende Bedeutung der produzierenden DEFA-Studios (für Kurzfilm, populärwissenschaftlicher Film, für Dokumentarfilm) als auftragsausführende Einrichtungen für die publizistischen Redaktionen und Bereiche des Fernsehens noch zu wenig untersucht zu sein. Wäre hier ein Zeitzeugenprojekt noch sinnvoll? An DVD-Editionen finde ich insbesondere die beiden Ausgaben mit Verbotsfilmen der DEFA gelungen, auch hinsichtlich ihrer Ausstattung mit ergänzendem Begleitmaterial. In diesem Zusammenhang möchte ich auch den Band »Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum« herausheben.

An filmübergreifenden Schwerpunkten scheint es mir reizvoll, nochmals die Zeit der siebziger Jahre unter Gesichtspunkten eines filmischen Modernismus mit Blick auf internationale Tendenzen in Ost und West zu betrachten, wie auch hinsichtlich einer kontrastiven Angleichung/Auseinandersetzung mit dem Fernsehformat.

Sicherlich sollte mit Erscheinen des Bandes »Bilder des Jahrhunderts« 2015 weiter die Arbeit des Staatlichen Filmarchivs und seine Bedeutung für Filmproduktion und Fernsehpublizistik erforscht werden wie auch seine kulturelle Arbeit etwa über die »camera« oder die Beteiligung an Dokfilmfestivals.

Mit Blick auf das Jahr 2019 plädiere ich sehr dafür, Möglichkeiten zu überprüfen, DEFA-Filme



Bisher nicht auf DVD veröffentlicht: **Der Mann mit dem Ring im Ohr** (Joachim Hasler, 1983) über die
Geschichte eines Zimmermanns und Opfers der
Nürnberger Rassengesetze

zum Thema Beginn des Zweiten Weltkrieges hervorzuheben (mit DVD-Editionen, Einzeldarstellungen, Filmreihen), sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme; eine Edition mit Regiearbeiten etwa von Konrad Wolf, Heiner Carow, Ralf Kirsten, Joachim Kunert, Janos Veiczi oder ...

Eigenes Interesse: Neben meiner jetzigen Beschäftigung mit Filmen der DEFA und des Fernsehens, die sich auf die polnische Nachbargesellschaft beziehen, interessiere ich mich für die Auseinandersetzung der DEFA und des Fernsehens mit dem Bürgerkrieg in Spanien 1936–1939.

Viele Grüße und meine besten Wünsche zum Jubiläum! ■

Dr. Günter Jordan

Dokumentarfilmregisseur, Publizist und Autor zur Film- und Fernsehgeschichte

Beispielhaft für mich in Thema, Inhalt, Struktur und Sprache der Schriftenreihe sind Bergmann und Golde bei den Erinnerungen, SFA und Elke Schieber bei den Dokumentationen, Badel und Hammerthaler bei den Erkundungen. Stil ist eben doch alles.

Schriftenreihe: Das Wichtigste ist die Herausgabe eines Vademekums, also einer Quellendokumentation über die neuere Literatur zur DEFA, also die Bücher der Schriftenreihe, die zur Schriftenreihe gehörigen

Veröffentlichungen anderer Herausgeber, die vor Stiftungsgründung erschienenen Schriften. Nur mit Hilfe eines solchen Vademekums ist der historische Gang und wissenschaftliche Stand der Editionen zu bestimmen. Warum ist das wichtig? Neueste Veröffentlichungen in der Presse heben neueste Veröffentlichungen wie die von Habel und Helmbold als das endliche Nonplusultra einer Gesamtdarstellung des DEFA-Films heraus. Nichts gegen diese Editionen. Ihre Würdigung ist selbstverständlich, wie es ihre Einordnung in die Entwicklung der DEFA-Geschichtsschreibung seit 1990 ist. Sonst ist kein Urteilen möglich. Die DEFA-Stiftung übt weder Zensur aus, noch führt sie den Autoren die Feder, noch erteilt sie Noten. Als was und als wer tritt sie gegenüber Autoren, Aufgaben und Aufträgen auf? Als Verbreiter von Angeboten oder als Generalist oder als Auftraggeber in Kooperation mit anderen Einrichtungen? Was ist, was soll die Schriftenreihe? In welchem Kontext stehen die Texte? Worauf/ wogegen beziehen sie sich? Wer nimmt sie zur Kenntnis? Welches ist die Strategie in der Sache und in der Werbung? Woran wird sie erkennbar?

Babelsberger Dramaturgien: DEFA-Film ist – wie osteuropäischer/sowjetischer Film – nicht mit angelsächsischem Vokabular zu fassen und zu erfassen. Mit anderen Worten: die »Ostachse« ist neu zu vermessen und thematisieren. Das wendet den Slogan von den »Ulmer Dramaturgien« auf DEFA an. Was ist, von Klaren, v. Gordon, Steinhauer bis Jürschik, darunter zu verstehen? Was hat künstlerisch getragen, was war Irrweg, was aktuell bis heute?

Damit kommt man auf Zusammenhang und Differenz von DEFA und Ufa. Es bringt nichts, die Aneigung der Ufa in der DEFA und ihr Weiterwirken in Rechnung zu stellen. Die Ufa hat nicht nur auf dem Babelsberger Gelände, sondern auch in den Babelsberger Gewerken gewirkt. Erst die Auflösung des Gesamtbetriebes nach der Wende, also das Ende der DEFA, war auch das endgültige Ende der Ufa. Die Gemengelage um neuen, fortschrittlichen deutschen Film ist nicht mit Verweis auf Namen- und Titelregister zu fassen. Was war/ist der Fortschritt?

Kunst und Denken können Verbündete, ja Geschwister sein. Das diesjährige Marx-Jubiläum lenkt noch einmal den Blick auf Eisenstein und seine geplante Kapital-Verfilmung. Ja das! Bei alldem, was danach kommt, wird es wieder kleinlaut. Nur einem einzigen Mann wird es als Verdienst zugestanden, Marxist unter den Regisseuren zu sein: Erich Engel. Immerhin. Vielleicht ist die Nachfrage erlaubt, worum es sich dabei überhaupt handelt. Vielleicht kann das mal ausgetestet werden. Vielleicht hat das Gebrauchswert. Vielleicht kann die DEFA als abschreckendes Beispiel dienen, gerade weil im Hochland des Marxismus so-



Bisher wenig im Fokus: Der Regisseur Erich Engel, hier bei Dreharbeiten zu **Geschwader Fledermaus** (1958)

wenig Gebrauch davon gemacht wurde. Vielleicht ist aber auch mehr zu finden und also beispielhaft. Wenn man denn sucht.

Neuer deutscher Film: Hier hat sich die DEFA zweimal den Schneid abkaufen lassen. Das erste Mal in Bezug auf die frühen Jahre, als neuer deutscher Film tatsächlich bei der DEFA lag. Das zweite Mal in der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Das hielt zwar keinen Vergleich mit den vergleichbaren Auf- und Ausbruchsfilmen in SU, Polen, ČSSR stand, war aber vom Vorgang her vergleichbar und nachzuzeichnen, weil es neu und wichtig dort wie hier für die Gesellschaft und hier wie dort ästhetisch neu war. Von West bis Ost und Nord bis Süd waren die Gesellschaften in Bewegung geraten. Eine Kopernikanische Wende eben. Die Konzentration auf das Jahr 1965 (Plenum) hat diesen geschichtlichen Vorgang eher verdeckt als aufgedeckt und das Jahr 1968 als Bezugsjahr von Ost und West hat das nur äußerlich festgezurrt. Für den Selbstwert in der Sache und das Selbstwertgefühl/-bewusstsein der Filmemacher: Das geschah in der DDR und bei der DEFA geschichtlich-gesellschaftlich und filmisch 5-7 Jahre früher als die Ausrufung des »Neuen Deutschen Films« im Westen. Zu den soziologisch relevanten Aspekten, auch in der Differenzierung im Osten, hat Engler in »Die Ostdeutschen« Wesentliches gesagt, was von den Filmhistorikern nicht aufgegriffen worden ist. Soziologie und Film I – Arbeit: Eine große Arbeit über Arbeit, Arbeiter, Arbeiterklasse, arbeiterliche Gesellschaft (Engler) im DDR-Film. Welche Beobachtungen soziologischer (ökonomischer, ideeller) Art geben DEFA-Filme her? Bestandsaufnahme und als Botschaft

in die Zukunft. Ich habe das Meinige dazu gesagt. Eine Fortsetzung und Vertiefung sollte folgen.

Koepp-These und Filmwirklichkeit: »Wir waren in jedem Ort, jeder Gegend, jedem Betrieb«: Was hat es gebracht, was davon ist wie in den Filmen zu sehen? Was folgt daraus für das Wissen der Filmemacher um Wirklichkeit und Arbeiter-Wirklichkeit?

Soziologie und Film II – Realismus: Sozialistischer Film vs. realsozialistischer Film, kämpferischer (Ivens: militanter) Film, »Staatsfilm« vs. Eigensinn. Forschende Haltung als »conditio sine qua non für sozialistischen Realismus« (Wischnewski). Mithin geht es um den Beitrag des DDR-Films zu Grundfragen des (deutschen) Films

Soziologie und Film III – Gesellschaft: Die Nachreden auf die DDR zeigen an, dass die Forschung den Platz der DDR in der Geschichte noch nicht vermessen hat: Delegitimation vs. Erkenntnis. »Die DDR als Chance« (Berlin 2016): Wenn die Zeithistoriker dieses heiße Eisen anpacken, sollten Filmemacher und Filmhistoriker nicht abwarten, was dabei herauskommt, sondern selber rangehen. Ein beachtlicher Teil von Filmleuten hat sich nicht wegen Karriere (in- und außerhalb der SED) für die neue Gesellschaft und den Sozialismus engagiert, sondern aus Gründen. Was ging davon und wie in Filme ein? Was trägt bis heute und also auch für morgen? Die Antwort darauf ist erheblich.

Nachdem wir uns am »Staatssozialismus« abgearbeitet haben, sollten wir wieder zur Hauptsache zurückkehren. Wir waren uns des Staatsauftrags bewusst und haben daran gearbeitet, ihn umzufunktionieren zum eigenen Auftrag. Das waren zwei unterschiedliche Sozialismen. Das konnte nicht funktionieren und gutgehen, nicht für den Staat, nicht für die Gesellschaft, nicht für uns. Aber Spuren dieses Traums und dieser Arbeit daran lassen sich in den Filmen finden und also beanspruchen. Das wäre der Mühe einer Preisfrage wert.

Geschichte des Kinos/Soziologie des Kinos: Ohne Film kein Kino. Ebenso wahr, nur mit anderen Antworten: Ohne Kino kein Film. Kino DDR: Wer erbarmt sich seiner? Filmtheater (Namen, Orte, Struktur). Berlin: Ost-West-Kinos. Diskussionen ums Kino. Besucher-Statistiken. Kostenfrage und -falle: Der Eintrittspreis trägt das Kino nicht. Wer und was trägt das Kino?

Literatur und Film: Historisch-ästhetische Bilanz der Verfilmung kleiner und großer Werke. Literaten über Film

Monografie – Rolf Liebmann: Dringend. Schlüsselfigur. Ich kann es nicht machen, würde mich aber beteiligen.

Dokumentationen: Unbekannte Zeitgeschichte: Die Regisseur-Diskussion 1952. Die KAG-Diskussion. Die

Diskussionen im Künstlerischen Rat des Spielfilmstudios. »Russenfirma« vs. Wirklichkeit.

Firmengeschichte: DEFA-Filmverleih/Progress, DEFA-Außenhandel, DEFA-Synchronstudio. Filmtechnik, Kopierwerke. (Rohfilm = Schriftenreihe des Filmmuseums Wolfen)

Film und Ökonomie: Immer noch unklar, wie das im Kleinen wie im Großen funktioniert hat.

Geschichte der Gattungen: Industriefilm, Wissenschaftsfilm. Wochenschau habe ich angeschoben, Tiefenstudien müssten folgen. Standards setzen: Referenzfilme DEFA, Referenzfilme Ausland. Dokumentarfilm: War in den 80er/90er-Jahren Jürgen Böttcher der vielbeschriebene Mann des DEFA-Dokumentarfilms, so wurde es danach bis heute Koepp, an dem keine Jahresarbeit zum DDR-Film vorbeisieht, sekundiert allenfalls von Winfried Junge, Andreas Voigt, Gerd Kroske. Selbst Kurt Tetzlaff oder Karlheinz Mund finden nicht statt, ganz zu schweigen von all den anderen. Wer kennt noch Armin Georgi oder Eduard Schreiber, Klaus Alde oder Ernst Cantzler, Peter Rocha oder Donat Schober, Roland Steiner oder Ted Tetzke, an denen gleichfalls Meriten des DDR-Dokumentarfilms festgemacht werden können? Dieser Film war thematisch wie personell breiter aufgestellt, als es die Überlieferung glauben macht. Woraus bezieht der (x-beliebige) Dokumentarfilm Lebenskraft, Anziehung, Hineinnahme, Interesse für seinen Gegenstand? Wodurch zeichnen sich diese Filme aus? Woran werden dokumentarische Qualität und filmische Qualität festgemacht? Und zwar nicht als Diktum, sondern im Ergebnis einer Begegnung? Was erfahre ich und wie/wodurch erfahre ich es? Übernahmen/Nachdrucke: »Erprobung eines Genres« (Remscheid 1994) – ?; Vielleicht doch noch: Walter Beck, Dieter Wolf – ?; Dorothea Becker, »Zwischen Ideologie und Autonomie« (Münster 1999) –? Film als siebente Muse: Das ist nicht nur Bezie-

hungsdrama mit anderen Musen, sondern praktisches Arbeitsfeld für Filmarbeiter mit Jürgen Böttcher als paradigmatischem Fall. Joop Huisken hat sich auch als Grafiker und Maler verstanden, desgleichen Heinz Richter und Helga Porsch. Die DEFA-Stiftung sollte sich als Schutzraum für deren (und all der anderen) Werke verstehen und im Gefolge, Format und Umfang von Roland Gräfs Fotobuch Einblick in diese Parallelwelt verschaffen.

Marginalien: Freche Literatur, die auf DEFA mit ungewöhnlichen Perspektiven aufmerksam aufmacht. Wie Strascheks »Handbuch wider das Kino« (Frankfurt 1975). Oder Alexander Kluges »Bestandsaufnahme: Utopie Film« (Frankfurt 1983). Oder »Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher« (Frankfurt 1988). Warum kriegen wir das nicht hin? Beispiel für »geht doch«: Helmbolds Plakatbuch.

Im Grunde habe ich die Hoffnung, den DEFA-Film als dem deutschen Film, also deutscher Filmgeschichte und deutscher Filmkultur zugehörig auszupreisen, aufgegeben. Praktische und publizistische Bemühungen der DEFA-Stiftung ändern daran nichts. Das heißt nicht, sie aufzugeben, es heißt nur, keine großen Erwartungen in sie zu setzen.

Prof. Dr. Rudolf Jürschik

Wissenschaftler und Autor zur Ästhetik, Kultur- und Filmtheorie, ehm. DEFA-Chefdramaturg

(1)-Filme, Programme, Werke?

Mir scheint, es mangelt (gerade heutzutage!) an einer tiefgründigen filmwissenschaftlichen Arbeit zu Wolfgang Staudtes *Rotation*. Zur jeweils gegenwärtigen politisch-geistig-mentalen Dimension der DEFA-Beiträge zur Geschichtsbild-Vermittlung, wofür das »am Menschen erzählen« (Goethe zur Kunst) von besonderer Bedeutung ist, kann nicht genug getan werden. Auch in Rückblicken! Was umso deutlicher hervortritt, wenn das filmgeschichtlich-faktische Denken überschritten, von auch zeitlich übergreifenden geistig-politischen Zusammenhängen – mithin »vom Ganzen gedacht« – ausgegangen wird. So zwingt uns die Gegenwart, differenzierter auch zurückzuschauen und neu zu werten! *Rotation* wäre m. E. ein lohnendes Beispiel.

(2) - Persönlichkeiten?

Zusammenfassend ist da aus meiner Sicht die genre-betonte künstlerische Arbeit für den Kino-Film zu bedenken. Da ist zunächst, aber nicht allein, die Komödie, genauer: das Komische (denn zu Komödien im klassischen Sinne hat es ja kaum gereicht) zu benennen. Deshalb an Namen orientiert: Roland Oehme, Joachim Hasler, Gottfried Kolditz. Von den späteren, jüngeren Regisseuren hätte wohl Jörg Foth einen vertrackt-wohltuenden Sinn dafür möglicherweise entfalten können – an Letztes aus der Da Da eR sei erinnert – wenn ... Mit **Zünd an, es kommt die Feuerwehr** war Rainer Simon da ein »Vorreiter«. Auch Günter Reisch träte in seinen Versuchen, das Genre in zeitgemäßen Fassungen zu erkunden auch mit Weiterungen hin zum »Musik-Film« durchaus aufschlussreich noch mal ins Blickfeld. Krimi als Genre war mit dem Fernsehen für den Kinospielfilm der DEFA schon passé. Aber Affaire *Blum* verdiente schon eine Rückbesinnung gerade wegen seiner aktuellen politischen Zeitbezüglichkeit. Im Zusammenhang mit einer Fragestellung nach der Bereitschaft zu vielfältigen Genre-Versuchen wären Konrad Petzolds Filme zu reflektieren. Seine Intentionen bieten m. E. Möglichkeiten, über das »Abenteuer-



Wie wurden »kleine Leute« zu Mitläufern? **Rotation** (Wolfgang Staudte, 1949) ist bis heute ein wichtiges Zeitzeugnis zur deutschen Geschichte

liche« im DEFA-Film zu sinnieren, was sicherlich auch die entsprechenden Filme für Kinder einbeziehen sollte

(3) - filmübergreifende Schwerpunkte?

Die Spannweite des in der bisherigen Publizistik zur DEFA-Geschichte Bedachte wird – auch das soll ausdrücklich gesagt sein – aus vielen guten Gründen in ihrer fundierenden Funktion erfasst. Sie ist beachtenswert. Weiterungen würden ein schwieriges Feld eröffnen – durchaus mit auch sozial aufschlussreichen Einsichten. Da wäre m. E. einmal etwas grundsätzlicher über das latente Bezugsgefühl zwischen dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm der DEFA nachzudenken. War der Dokumentarfilm in seinen prägenden Werken – gewissermaßen gattungsgemäß – dem Zeitbild, d. h. aktuellen sozialpolitischen Empfindungen näher, so war doch der Spielfilm in seinen prägenden Werken – dank der kommunikationsfreudigeren erzählten Geschichten

mit Anfang, Konflikt und Ende – den dominierenden Erwartungen des Publikums näher. Da steckt in den Intentionen beider Gattungen mehr Gemeinsames – auf soziologisch-sozial-psychologische Erkundungen Zielendes! – als m. E. bisher erhellt worden ist.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Die Frage verleitet zu Hervorhebungen. Dem sei aber vorangestellt, dass den Publikationen und DVD-Editionen im Ganzen, im Grundsatz hinsichtlich des Verhältnisses zum nationalen Filmerbe angesichts vielfacher (politisch-gewollter) Nivellierungen des Teils, dem sich die DEFA-Stiftung verpflichtet sieht, eben eine besondere Bedeutung zukommt. Was nun die Wichtung der Kontinuität der Arbeit der Wahrung des gesamten nationalen Filmerbes zukommt, kann m. E. die Arbeit des Staatlichen Filmarchivs der DDR gar nicht überschätzt werden. Also: Bilder des Jahrhunderts.

Da wie bezüglich keiner anderen Kunstgattung (die Architektur sei davon ausgenommen) der künstlerische Arbeitsprozess von den jeweiligen komplexen Bedingungen der Produktion (Arbeitsweise von der Idee bis zur Rezeption) nicht zu trennen ist, sind die Erhellungen über die Reflexion seines Arbeitslebens für die DEFA von Gert Golde weit über seine Person hinaus bedeutsam.

Was die Reflexion der DEFA-Produktion von Filmen für Kinder betrifft, bleibt das Bild bisher dominierend auf einzelne Werke und Regisseure bezogen. Da gibt es viel Gutes zu lesen und vor allem zu sehen. Die vor und mit der Entwicklung dieser Produktion sich vollziehende Verständigung – in sehr widersprüchlichem Verhältnis von pädagogisch-politischen und ästhetisch-künstlerischen Ansichten – ist noch unzureichend gedanklich durchdrungen. Das gilt auch für die studiointerne Verständigung und entsprechende Wertschätzung ihrer künstlerischen Leistungen.

Die DEFA-Märchen-Adaptionen können – man möchte sagen – als »märchenhaft« bezeichnet werden. Hinsichtlich der mit der Produktion der Märchenfilme verbundenen konzeptionellen Verständigung – auch über ihre zeitbedingte Wirkung – ist wissenschaftlich noch einiges aufzuarbeiten (siehe dazu die Anmerkungen im P.S.).

(5) - derzeitige Interessen?

Vielem des zum »DEFA-Thema« Vorliegenden ist in Ansätzen etwas immanent, das über die DEFA – genauer: über die DDR und ihre Geschichte – hinausweist, offene Fragen erkennen lässt. Zum Beispiel bezüglich der Koproduktionen. Das ist nicht statistisch-organisatorisch oder finanzpolitisch gemeint; es bezieht sich auf Fragen der geistig-konzeptionellen Struktur und Wertigkeit der Resultate und ihre Wirksamkeit. Da wird man auf unausgetragene Widersprüche stoßen, vor allem in unterschiedlichen Akzentsetzungen hinsichtlich der Geschichtsbilder in den koproduzierenden Ländern der

»sozialistischen Staatengemeinschaft«.

Abschließend ein Gedanke (Wunsch), den ich nicht verdrängen kann, auch wenn ich noch keinen Ansatz sehe, wie zielführend mit der übergreifenden Frage umzugehen wäre. Zum Standard ist die Formulierung vom »DEFA-Film als abgeschlossenes Kapitel der deutschen Filmgeschichte« geworden. Es ist doch aber so augenfällig wie nur was: die Gleichzeitigkeit verschiedener Filmentwicklungen in den beiden deutschen Staaten ist im internationalen Vergleich eine gravierende Besonderheit nationalkultureller Prozesse. Eine aufschlussreich ergründende vergleichende Betrachtung steht (nach meinem Überblick) noch aus. Was einem vor allem dämmert, wenn man nach dem Film als Spiegel zweier sehr unterschiedlicher Sozialisationen in ihrer Widersprüchlichkeit und doch gemeinsamen Verwurzelung fragt. Die Verlaufsformen der Sozialisationsprozesse im Deutschland nach 1945 sind doch unbestreitbar ein Phänomen, das nicht zuletzt seinen Niederschlag in den Filmentwicklungen fand. Der geistig-künstlerischen Selbstverständigung des Seins der Menschen in den Zeitverläufen, ihrem verinnerlichtem Selbstverständnis, wäre in diesem »Spiegel« auf die Spur zu kommen. Wie dominante »Gang- und Gäbedenkformen« (Marx) aufscheinen, das könnte ein Ansatz sein. Gilt doch noch immer René Königs Diktum vom »Film als erste Form der Verfestigung freischwebender Emotionen«, die uns leiten. Das Ganze könnte spannend sein – denke ich. P.S.: Mir ist seit Jahren durch kontinuierlich begleitende Lektüre die so umfassende wie differenzierte, Zusammenhänge übergreifender Art erschließende Arbeit von Walter Beck zur Historie des DEFA-Spielfilms für Kinder bekannt. Dieses vielhundertseitige Material mit allen erreichbaren Quellen zur Werkgeschichte, damit verbundene Verständigung über kulturgeschichtliche Zusammenhänge, ist einmalig. M. E. gibt es eine Verpflichtung der DEFA-Stiftung, dafür zu sorgen, dass dieses Material einschlägigen wissenschaftlichen Einrichtungen zur Verfügung stehen kann.

Dr. Detlef Kannapin

Wissenschaftlicher Autor zur Filmgeschichte, Ästhetik, Philosophie und Politik, Kurator von Filmprogrammen

Liebe DEFA-Stiftung, dass es nun schon wieder zwanzig Jahre her ist ... unglaublich.

(1) - Filme, Programme, Werke?

Im Grunde werden die Genres und Programme der DEFA gut und gleich behandelt. Mir persönlich fehlt höchstens die stärkere Beachtung der *DEFA-Stachel*-



Damals in der politischen und öffentlichen Kritik: **Der Frühling braucht Zeit** (Günter Stahnke, 1965) mit seinem zeitgenössischen Problembewusstsein

tiere, dieser schönen satirischen Kurzfilme, die völlig zu Unrecht dem Vergessen anheimzufallen drohen.

(2) - Persönlichkeiten?

Nun ja, auch hier wird eigentlich an alles gedacht. Das Problem liegt meines Erachtens nicht bei der DEFA-Stiftung, sondern an einer oftmals viel zu desinteressierten Öffentlichkeit.

(3) - filmübergreifende Schwerpunkte?

Wenn überhaupt, dann eine stärkere Berücksichtigung der Fragestellung, dass Film in der DDR etwas wollte, das sich mit der Zielperspektive der Schaffung einer menschlichen Gesellschaft umschreiben lässt.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Eine besondere Bedeutung gibt es hier nicht. Alle Publikationen und Editionen sind gleichberechtigt, weil sie zum Filmerbe gehören. Der dokumentarische Aspekt ist nicht hoch genug einzuschätzen, um späteren Generationen ein Bild vom Sozialismus zu zeigen – für zukünftige Alternativen und zur Vermeidung von Fehlern.

(5) – derzeitige Interessen?

Zurzeit interessiert mich der Gegenwartsfilm der 1960er-Jahre mit seiner Konzentration auf die Schaffung einer sozialistischen Lebensweise. ■

Wolfgang Klaue

Filmarchivar, ehm. Direktor des Staatlichen Filmarchivs der DDR, Mitbegründer der DEFA-Stiftung und bis 2003 ihr Vorstand

In der Zeit nach der Wende ist mehr über die DEFA und das Filmwesen in der DDR geforscht und publiziert worden als in vier Jahrzehnten DDR. Das ist ein großes Verdienst der DEFA-Stiftung, aber nicht nur. Trotz aller Bemühungen gibt's – wie Sie selbst feststellen – noch »weiße Flecken«. Dazu zählen für mich: die Tätigkeit des Synchronstudios, die Rolle der Gruppe 67, Progress und das Lichtspielwesen, der Außenhandel, die technische Basis der Studios, Filmbetriebe und Kinos, die Auswirkungen des 11. Plenums auf das gesamte Filmwesen – nicht nur auf das Spielfilmstudio und das Funktionieren des gesamten Systems, vom ZK über HV Film, Studios und Betriebe bis zum Frauensonderlehrgang für Filmprüferinnen.

Es ist ja nicht Ignoranz, daß es »weiße Flecken« gibt. Das hat Ursachen, die z. T. bis in die DDR-Zeit zurückreichen: das Spielfilmstudio ausgenommen, hat kein Filmbetrieb ein ordentliches, den gesetzlichen Bestimmungen entsprechendes Archiv geführt (das war jedenfalls die Meinung der Staatlichen Archivverwaltung der DDR); in der Wendezeit ist z. T. planmäßig Archivgut vernichtet worden oder durch Frust und Gleichgültigkeit verloren gegangen; und noch immer ist nicht die gesamte Hinterlassenschaft der Filmbetriebe im Bundesarchiv und an anderen Stellen aufgearbeitet und benutzbar.

Schon in den vergangenen Jahren hat die DEFA-Stiftung die Ordnung und Erschließung des noch vorhandenen Archivguts unterstützt. Es wäre hilfreich, wenn diese Unterstützung fortgesetzt werden könnte.

Für die weitere Forschungsarbeit wäre es sicher eine große Hilfe, wenn von der Stiftung eine Dokumentation »Quellen zur Geschichte der DEFA und des Filmwesens der DDR« erarbeitet werden könnte: Wo ist welches Schriftgut überliefert? Ist es erschlossen? Ist es benutzbar?

Dabei geht es nicht nur um das Bundesarchiv, sondern auch um Archive auf regionaler, lokaler Ebene. Das Lichtspielwesen war territorial organisiert (wer ahnt schon, daß im Landesarchiv Berlin ein paar Akten der Parteiorganisation des DEFA-Kopierwerks liegen?). Was gibt's an Dokumenten zum Film- und Lichtspielwesen in der Sowjetischen Besatzungszone in den Unterlagen der Sowjetischen Militäradministration? Wo liegen Nachlässe von Filmschaffenden? Grad der Erschließung? Möglichkeiten der Benutzung? Wo befinden sich Ton- und Videoaufnahmen von Zeitzeugengesprächen? Welche Rundfunk- und Fernsehsendungen zur DEFA und zum Filmwesen in der DDR hat es gegeben?

Und wenn man sich beim Zusammentragen dieser Fakten noch nicht völlig verausgabt hat, könnte noch eine Bibliografie ergänzt werden. Es bietet sich an, eine solche Quellensammlung wegen der leichteren Ergänzbarkeit nur im Internet einzustellen.

Cornelia Klauß

Filmwissenschaftlerin und Autorin von Dokumentarfilmen, Kuratorin von Filmprogrammen u. a. an der Berliner Akademie der Künste in der Sektion Film- und Medienkunst

Ich denke, es war richtig, die verbotenen Filme von 64/65 noch einmal so herauszuheben, weil deren Sichtung gezeigt hat, welche Potentiale, Stile und Handschriften möglich gewesen wären. Was da abgebrochen ist. Richtig finde ich auch, ein großes Augenmerk auf die Herausbringung von DVD-Boxen zu legen. Das ist nun mal das wichtige Verbreitungsmittel und immer Gelegenheit, mit einem ordentlichen Booklet was zu begleiten und neu zu kontextualisieren. Kooperationen wie mit dem Filmmuseum München garantieren, dass die Editionen in einem guten Umfeld erscheinen und von Kuratoren und Kinomachern wahrgenommen werden. Apropos Kino: Gerade haben wir Verwandlungen von Jürgen Böttcher in der AdK gezeigt. Eine tolle Restaurierung. Aber: Es handelt sich ja um ein Triptychon, wo die einzelnen Teile zwingend zusammengehören. Bei der Digitalisierung aber wurde jeder Teil einzeln abgeschlossen, durch Einblendung des Logos unterbrochen. Das hat den Genuß des Films arg beschädigt. Kann man das nochmal korrigieren?

(1-3) - Filme, Programme, Werke, Persönlichkeiten, filmübergreifende Schwerpunkte?

Egon Günther, Frank Beyer, Konrad Wolf, Lothar Warnecke, in Teilen Herrman Zschoche, Heiner Carow, Rainer Simon müssen, wo immer es um »deutsche« Filmgeschichte geht, mitbenannt werden. Darauf ist notorisch hinzuweisen. Wenn es gelingen könnte, von diesen Regisseuren mehr Filme als selbstverständliches Kulturgut in den Filmkanon einzuspeisen, wäre schon viel geholfen. Bei der Neu-Betrachtung von Regisseuren – so wie ich es gerade mit den Regisseurinnen erlebe – lohnt es, den Fokus auf das Gesamtwerk zu lenken. Also auch Hochschulfilme einzubeziehen und Editionen durch spätere Filme zu ergänzen. Ich plädiere an dieser Stelle sehr dafür, soweit das der DEFA-Stiftung über ihren Satzungsauftrag hinaus möglich ist, sich an den Rändern auszuweiten! Aber ich sehe auch, dass den DEFA-Filmen zunehmend die Aufgabe zuteil wird, Anlaß zu sein, DDR-Geschichte zu erzählen. Im Sinne eines anderen gesellschaftlichen Modells und der Anbindung an Geschichte werden sich vor allem auch in Zukunft immer wieder neue Generationen interessieren. Die Fil-



Annekathrin Bürger und Armin Mueller-Stahl in Frank Beyers antifaschistischem Drama **Königskinder** (Frank Beyer, 1962)

me verwandeln sich in Dokumente einer anderen Zeit. So läßt sich z.B. Regionalgeschichte erzählen (siehe die Prenzlauer Berginale – würde ich übrigens auch mal für einen Preis vorschlagen). In solchen Bezugssystemen erlebe ich großes Interesse.

Weiße Flecken sehe ich vor allem im Dokumentarfilmbereich: Petra Tschörtner. Berlin -Prenzlauer Berg könnte man nochmal richtig herausstellen. Hat Kult-Potential. *Marmor, Stein und Eisen* ist zwar keine DEFA-Produktion mehr, aber verhandelt DDR-Geschichte. Das wäre so ein Beispiel für erweiterte Editionen. Und Thomas Heise – auch wenn er innerhalb der DEFA vorwiegend Verhinderung erfahren hat und so spröde er ist, seine Filme gehen tief rein in die Geschichte, DDR als Steinbruch. Durch seine Nähe zu Brecht und Müller, durch seine Theaterarbeiten etc. wird er in den gegenwärtigen Diskursen (um mal so ein Kuratorenwort zu nehmen) aufmerksam verhandelt, auch in den Grenzbereichen wie Bildende Kunst. Er hat übrigens auch interessante Hörstücke (wie das Interview mit Erwin Geschonneck über seine KZ-Zeit) gemacht. *Eisenzeit* halte ich für einen der wichtigsten Filme meiner Generation, der die Brüchigkeit und

Verzweiflung bis in die Familien hinein aufzeigt. Auch Jochen Kraußer – auf ihn wäre ich mal neugierig, habe ich immer nur viel gehört. Er ist ja einer der wenigen, der Erzählexperimente gewagt hat.

Eine Box zum Thema Ministerium für Staatsicherheit, am besten in Zusammenarbeit mit der Bundeszentrale für politische Bildung, wo es um differenzierte Betrachtungen gehen sollte: *Tangospieler* + *Verriegelte Zeit* + *Schwarzer Kasten* (beide letzteren Filme sind formal ja auch sehr besonders!) + Stasischulungsfilme.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Für mich sehr hilfreiche Bücher sind »Strategien der Verweigerung« und »Cui bono, Fred Gehler?«

(5) - derzeitige Interessen?

Mich interessiert immer, was Regisseure bewegt, warum und wie sie Filme machen, aus welchem Ethos heraus, aus welchen autobiografischen Momenten sie schöpfen, wie sich das Filmemachen zwischen Ost und West unterscheidet. Daran läßt sich ja viel ablesen. Das was in den Zeitzeugengesprächen ja schon größtenteils dokumentiert ist, kann auch gerne noch ein Buch werden. Da könnte die jüngere Generation, die mehr Erfahrungen und Vergleichsmöglichkeiten im Westen erfahren haben, mal mehr in den Vordergrund gestellt werden: Peter Kahane, Thomas Knauf (erzählen kann er), Karl-Heinz Lotz. Und nur, weil ich den »großen Erzähler« Jürgen Böttcher gerade erlebt habe. Sollte man nicht ein Buch über ihn erwägen? Er ist ja bald eine Jahrhundertfigur.

Prof. Martin Koerber

Leiter der Abteilung Film der Stiftung Deutsche Kinemathek, Filmregisseur und Wissenschaftler zur Restaurierung von Foto, Film und Datenträgern

(1)-Filme, Programme, Werke?

Mir scheint, die bisherigen Sondierungen im DEFA-Bestand geben nach und nach ein ziemlich ausgewogenes Bild, in dem für mich auch immer wieder Überraschungen erscheinen. Mich persönlich interessieren immer noch die Schwarz-Weiß-Jahre mehr als die oftmals triste Orwocolorwüste nach 1967, obwohl auch in dieser natürlich Inseln des Interesses liegen. Wenn es noch mehr (Wieder-) Entdeckungen wie Gejagt bis zum Morgen, Das zweite Gleis oder Königskinder gibt, würde ich mich freuen.

(2) - Persönlichkeiten?

Die Arbeit der Gewerke hinter den Kulissen könnte man immer wieder mal beleuchten. Zwar hat Monika Schindler einen Bundesfilmpreis bekommen, was aber ist mit den anderen Schnittmeister(innen), deren Arbeit nach 1990 nicht weiterging? Man kennt sie nicht. Dramaturgen, Produzenten, Kameraleute, Architekten, das könnten Schwerpunkte für weitere Untersu-

chungen sein jenseits der wenigen Leuchttürme, die schon Bücher oder Ausstellungen ausgelöst haben

(3) - filmübergreifende Schwerpunkte?

Hängt mit 1 und 2 zusammen. Vielleicht könnte man nicht nur unter thematischen, sondern auch unter ästhetischen filmübergreifenden Themen interessante Kombinationen zusammen bringen. Auch Genres könnten Themen sein, die Filmprogramme ergeben.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Joris Ivens war überfällig, die Detailgenauigkeit hat mich aber fast erschreckt. Beeindruckend, aber schwer zu lesen. Sehr interessant finde ich das Buch mit Golde, so etwas könnte öfter kommen, directly from the horses mouth!

(5) - derzeitige Interessen?

Schön wäre, wenn dem Kurzfilm mehr Aufmerksamkeit geschenkt würde. Bei den Vorführungen im Arsenal und anderswo wäre es schön, mit den Filmen jeweils einen passenden »Vorfilm« zu zeigen.

Dr. Andreas Kötzing

Kulturwissenschaftler und Autor zur Film- und Mediengeschichte

(1)-Filme, Programme, Werke?

Grundsätzlich erscheint mir der DEFA-Filmstock gut erforscht, zumindest im direkten Vergleich zur Bundesrepublik, da gibt es doch deutlich größere Lücken in der Filmgeschichte. Aber auch für die DEFA gibt es noch diverse »weiße Flecken«, vor allem jenseits der »großen Namen« und abseits des Spielfilms, der ja wesentlich mehr Aufmerksamkeit gefunden hat als z.B. die animierten, dokumentarischen oder populärwissenschaftlichen Filme der DEFA. Im Dokumentarfilmbereich ist beispielsweise viel über die »Leuchttürme« (Böttcher, Junge, Koepp) gearbeitet worden, aber selten über die (nicht weniger spannenden) Filme aus der zweiten, dritten Reihe. Umfangreiche Studien (oder DVD-Editionen) zu den Filmen von Richard Cohn-Vossen, Gitta Nickel, Kurt Tetzlaff, Karlheinz Mund oder Petra Tschörtner gibt es beispielsweise gar nicht, oder zumindest nur in wenigen Ansätzen.

(2) - Persönlichkeiten?

Schwer zu sagen, da gibt es sicher noch viele. Über die Thorndikes (und ihren Einfluss auf das Filmschaffen in der DDR, auch jenseits ihrer eigenen Filme) könnte man eine spannende (filmbiographische) Geschichte schreiben, die bis in die NS-Zeit zurückreicht und auch die westdeutsche Rezeption einbindet. Wenn es um Personen geht, liegt der Fokus meines Erachtens generell (zu) häufig auf den Regisseuren. Drehbuchautoren, Schnittmeister (innen), Kameraleute oder Kostümbildner ste-



Ein interessanter Fall deutsch-deutscher Koproduktionen im Dokumentarfilmbereich:

Brüder unter dem Kreuz (Gerhard Klüh, 1954)

hen seltener im Fokus. Ein Ansatz wäre, die DEFA-Filme noch viel stärker als »Gemeinschaftsarbeiten« zu sehen, nicht nur unter dem Regie-Aspekt.

(3) – filmübergreifende Schwerpunkte?

Die bisherigen Schwerpunkte liegen ja naturgemäß (und zu recht) auf den Filmen selbst, ihren narrativen und/oder ästhetischen Besonderheiten und den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung. Demgegenüber ist die institutionelle Geschichte der DEFA (als Organisation) wesentlich schlechter erforscht. Eine Wirtschaftsgeschichte des Films in der DDR wäre beispielsweise mal ein spannender Ansatz, den bislang kaum jemand verfolgt hat: Budgets, Gehälter, Produktionsbedingungen, Einspielergebnisse etc. Auch einige institutionelle Teilbereiche der DEFA sind nahezu unerforscht, z.B. der DEFA-Außenhandel (und damit der komplette internationale Handel mit DEFA-Filmen zu DDR-Zeiten, einschließlich der diplomatischen Verstrickungen) oder auch die Synchronisationer ausländischer Filme, die von der DEFA erstellt wurden. Es fehlt darüber hinaus auch eine Studie zum Club der Filmschaffenden bzw. dem späteren Verband der Filmund Fernsehschaffenden. Defizitär ist in meinen Augen auch die Forschung zum Einfluss der Staatssicherheit auf die DEFA – nicht unter dem Gesichtspunkt, wer da in den Studios wann, wen und warum bespitzelt und verraten hat, sondern im Hinblick auf die tatsächlichen Folgen, die die Überwachung durch die Staatssicherheit für die Filmproduktion in der DDR hatte. Darüber hinaus vermisse ich mehr Ansätze, die die DEFA-Geschichte nicht (nur) aus einer Binnenperspektive beleuchten, sondern den Blick nach außen richten, z.B. auf die filmischen Einflüsse

und Wechselwirkungen zwischen der ostdeutschen und der ost- und westeuropäischen Filmgeschichte. Auch viele deutsch-deutsche Aspekte sind bislang eher ansatzweise erforscht, z.B. die zahlreichen Filmschaffenden, die nach 1945 (und zum Teil bis 1961) in beiden dt. Staaten gearbeitet haben, oder die Frage der gesamtdeutschen Koproduktionen in den 1950er Jahren.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Ich freu' mich eigentlich immer, wenn DEFA-Filme auf DVD erscheinen. Außergewöhnlich finde ich die Veröffentlichungen in der Edition des Münchener Filmmuseums, zuletzt die Kombination von *Die Russen kommen* und *Karriere*, aber z. B. auch die Veröffentlichungen zu Jürgen Böttcher. Ich freue mich sehr auf den Band zu den Filmplakaten in der DDR und auf die Edition einiger HFF-Filme, die demnächst bei Absolut Medien erscheinen soll. Ansonsten fand ich z. B. die Publikation zur Retrospektive über das Jahr 1966 bei der Berlinale bemerkenswert – gerade weil die DEFA-Filme hier als Teil einer gesamtdeutschen Filmgeschichte betrachtet wurden.

(5) - derzeitige Interessen?

Die Zensur ostdeutscher und osteuropäischer Filme in der Bundesrepublik. ■

Dr. Grit Lemke

Kulturwissenschaftlerin, Journalistin und Autorin zum Dokumentarfilm sowie Kuratorin von Filmprogrammen

(1) - Filme, Programme, Werke?

Generell – und nicht nur in der Arbeit der DEFA-Stiftung – geht es meistens um Spielfilme, wenn von »Film« die Rede ist. Obgleich der Dokumentar- und Animationssowie der Kinderfilm (der ja zumeist auch Spielfilm ist, aber selten so behandelt wird) in der Vergangenheit keineswegs ignoriert wurde und Publikationen hierzu vorliegen, tun sich doch Defizite auf. Ein paar der »wei-Ben Flecken« konnte ich selbst in zahlreichen Programmen in Leipzig und stets wunderbarer Zusammenarbeit mit der DEFA-Stiftung aufarbeiten. Dennoch bleibt vieles noch zu tun, so fehlt – in Ergänzung zu Klaus Stanjeks Band »Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms« – bislang ein Grundlagenwerk zur DEFA-Schule des Dokumentarfilms. Was umso erstaunlicher ist, da sie doch eines der Teile des DEFA-Erbes ist, das bis heute nachhaltig auch auf kommende Generationen von Filmschaffenden wirkt und seinen Platz auch in der internationalen Filmgeschichte hat.

Was bislang vollständig fehlt, ist eine Beschäftigung mit dem sorbischen Filmerbe innerhalb des DEFA-Filmstocks. Dabei wurden nicht nur von Beginn an Filme zu sorbischen Themen und mit sorbischem Bezug gedreht, sondern ab 1980 produzierte die dem DEFA-Trickfilmstudio Dresden angegliederte Arbeitsgruppe Sorbischer Film eigene Beiträge, auch in sorbischer Sprache und oft in Koproduktion mit osteuropäischen Partnern. Eine Aufarbeitung scheint hier dringend angebracht. Dabei geht es geht nicht nur um die Erfassung und Erhaltung der Dokumente und Werke. Vielmehr wäre es von Interesse zu betrachten, wie bestimmte Stereotype (vom »putzigen Eier-malenden Völkchen«) teilweise ohne Reflexion aus der Vergangenheit übernommen wurden und auf verhängnisvolle Weise bis heute wirken. Zum anderen ist aber auch nach einem vorhandenen subversiven Potenzial zu fragen, das sich fern von der Berliner Studio- und Parteileitung in der sächsischen Provinz entfalten konnte und in Werken wie Peter Rochas Lausitz-Trilogie schon früh nach dem Preis industriellen Wachstums fragte. Ebenfalls singulär im Vergleich zu anderen nationalen Filmschulen ist die Fülle an Langzeitbeobachtungen, die in der DEFA entstanden bzw. begonnen und über die Wende hinaus, teilweise bis heute fortgeführt wurden (Junge, Koepp, Voigt, Kroske, Tschirner). Diese verdienen eine besondere Beachtung, auch über den filmwissenschaftlichen Diskurs hinaus (s.u.).

(2) - Persönlichkeiten?

In Bezug auf (1) sind das die Regisseur/innen der DEFA-Schule des Dokumentarfilms, neben Jürgen Böttcher, Volker Koepp und Helke Misselwitz z.B. auch Karlheinz Mund, Richard Cohn-Vossen, Kurt Tetzlaff, Petra Tschörtner, Andreas Voigt u.a.

Auch Jochen Kraußer und Peter Voigt verdienen mehr Aufmerksamkeit; oder Peter Rocha und andere Filmschaffende mit sorbischen Wurzeln, so z. B. der höchst widersprüchliche »Vater des DEFA-Puppentrickfilms« Johannes/Jan Hempel. Kaum gewürdigt wurde bisher Gitta Nickel, deren Werk voller Widersprüche ist und deren Beitrag zur Emanzipation in bisherigen Werken zum DEFA-Dokfilm wenig beachtet, aber vom westdeutschen Feminismus seit einiger Zeit entdeckt und zu einem wichtigen Bezugspunkt gemacht wurde. Darüber hinaus ist für mich Günter Rätz stellvertretend für eine ganze Reihe neu zu entdeckender DEFA-Animationsfilmemacher/innen.

Vor allem aber steht eine Beschäftigung mit dem Schaffen der DEFA-Schnittmeisterinnen aus. Die künstlerische Arbeit der (männlichen) Kameraleute der DEFA wurde in den letzten Jahren mehrfach in Büchern und Retrospektiven gewürdigt. Ist es Zufall, dass die Montage als in der Vergangenheit hauptsächlich weibliches Metier bislang kaum Beachtung erfuhr? Dabei wissen wir alle, welch entscheidenden Anteil sie am künstlerischen Produkt hat und wie prägend sich Handschriften hier auswirken können. In der Aufarbeitung des DEFA-Erbes besteht hier dringender Nachholbedarf – auch um das Know-how, die Erfahrungen und das Expertinnenwissen

der DEFA-Schnittmeisterinnen an künftige Generationen weiterzugeben!

Gleiches gilt übrigens für die Arbeit der Dramaturg/ innen, die in der DEFA noch einen anderen Stellenwert als in der heutigen Filmproduktion hatte. Dabei mangelt es Filmen, die heute entstehen, oft gerade an einer ordentlichen Dramaturgie. Gerade deshalb wäre es auch hier so wichtig, etwas weiterzugeben. Auch hier fallen mir vor allem Frauen ein, deren Schaffen übrigens auch über die Dramaturgie hinaus Beachtung verdient: Tamara Trampe und Marion Rasche.

(3) – filmübergreifende Schwerpunkte?

Interessant, dass Ihr der Meinung seid, das Thema »Frauen bei der DEFA« sei »bereits beleuchtet« worden. Damit ist offensichtlich der gerade entstandene Überblicksband gemeint. Der ist in der Tat verdienstvoll, gibt er doch erstmals einen Überblick über die in doch



Sorbische Bräuche im DEFA-Film:

Als es noch Wassermänner gab (Jan Hempel, 1990)

beachtlicher Zahl bei der DEFA in künstlerischen Positionen tätigen Frauen, von denen nur wenige überhaupt bekannt und einige (wie Gitta Nickel) bislang vielleicht verkannt sind. Dass ein Überblickswerk dies ernsthaft ändern wird, ist jedoch zu bezweifeln. Jede dieser Frauen einmal kurz vorzustellen und ihr Schaffen zu umreißen ist angesichts der Tatsache, dass es bislang nichts dazu gab, natürlich viel. Aber, liebe DEFA-Stiftung, es ist lange nicht genug! Vielmehr ist es ein Anfang. Nun, da wir die Breite kennen, können wir in die Tiefe blicken. Wie waren die Machtverhältnisse in der DEFA, wie wirkten gesellschaftliche Normen, Dogmen und Stereotype in sie hinein, wurden hier geprägt oder gar verän-

dert? (Im Übrigen betreffen diese Fragestellungen das Schaffen und die Werke der DEFA-Männer in gleichem Maße!) Was bedeutet das in künstlerischer Hinsicht? Für die Texte des Überblicksbandes waren – allein auf Grund des Umfangs – Recherchen in Archiven, Dokumentenstudien, Interviews und Filmanalysen nicht möglich. Diese sollten nun zu ausgewählten Personen oder Themen erfolgen, damit wir wirklich etwas erfahren.

Nicht nur in Bezug auf die Darstellung der Sorben im DEFA-Film wäre die Frage interessant, wie das »Andere«, (vermeintlich oder wirklich) Fremde in ihm repräsentiert und konstruiert wurde. Gerade da dem Osten Deutschlands im herrschenden Narrativ unterstellt wird, auf Grund der DDR-Vergangenheit quasi automatisch fremdenfeindlich zu sein, wäre das einen Blick wert. Evt. auch, um tatsächlich tiefsitzende Negativprägungen zu finden – oder aber sie zu widerlegen.

Generell wäre es produktiv, viel öfter auch andere Blickwinkel als den filmwissenschaftlichen oder -historischen an den DEFA-Filmstock anzulegen. Denn DEFA-Filme – hier zuvorderst die dokumentarischen, aber alle anderen auch – sind nicht nur Kunstwerke. sondern auch Dokumente einer Zeit, einer Gesellschaft und einer Utopie. Insofern ist zu fragen, welche außerfilmische Realität sie darstellen, aber auch konstruiert haben. Inwiefern haben sie Identität gestiftet oder reflektiert? Es lohnt sich also, DEFA-Filme aus einem filmwissenschaftlichen Diskurs zu lösen und sie beispielsweise in einem kulturhistorisch-ethnologischen (auch andere wären möglich) zu betrachten, als kulturhistorische Quellen von Alltagskultur (wie es z. B. Ulrike Häußer in ihrer Untersuchung der Golzow-Filme unternommen hat). Dies ist umso wichtiger, da das offizielle Narrativ bzw. die Geschichtskultur zur DDR ausschließlich von einem Diktaturgedächtnis dominiert wird und andere – ebenso legitime und vorhandene - Arten des kollektiven Gedächtnisses mehr oder weniger vollkommen ignoriert werden. Meine Erfahrungen mit Lehrveranstaltungen, z.B. zu Rites de passages in »Wendefilmen«, wie auch mit Filmreihen in Leipzig zeigen, dass sich gerade hier (und weniger im filmwissenschaftlichen Diskurs) reale Anknüpfungspunkte für junge Menschen, denen DEFA und DDR so fremd sind wie das Mittelalter, schaffen lassen.

Hierzu zählt auch der gesamte bislang kaum beleuchtete Komplex der Rezeption von DEFA-Filmen. Umso mehr, wenn man vom Prozesscharakter eines Kunstwerks ausgeht, das sich erst im Prozess der Rezeption vollendet. Bislang sind ausschließlich das Werk selbst und seine Produktion in der Forschung und Präsentation berücksichtigt worden. Kunstwerke aber können – im anthropologischen Sinne – nur gelesen werden, wenn man die kulturellen Codes versteht, bzw. jede/r Rezi-

pient/in wird die eigenen Codes an das Werk anlegen. Es ist also davon auszugehen, dass ein und dasselbe Werk verschieden rezipiert wird. Was haben die DEFA-Filme den Menschen in der DDR erzählt? (Auch hier ist davon auszugehen, dass dies in Abhängigkeit von Generation, sozialer Schicht, kulturellem Hintergrund und anderen Faktoren durchaus disparat war.) Und was denen im Westen? Kürzlich erzählte mir die Leiterin des Frauenfilmfestival Köln/Dortmund, dass sie ihre gesamte filmische Bildung aus DEFA-Filmen bezogen hat, da sie früher bei einer Firma arbeitete, die diese in der BRD vertrieb. Allein das ist doch interessant: Die Frau sieht 20 Jahre lang DEFA-Filme und gründet dann ein Frauenfilmfestival! Haben die Filme außerhalb der DDR vielleicht sogar stärker gewirkt als innen? Und – vor allem und viel interessanter: Wie wirken sie heute? Was vermögen sie heute auszulösen? Wie ist das den besten von ihnen inne liegende Potenzial für die Zukunft zu nutzen?

In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, was das Referenzsystem für die Betrachtung des DEFA-Films sein soll. Mir erscheint, dass es zu oft der DEFA-Film selbst oder die DDR ist. Das reicht aber nicht aus. Vielmehr sind die Filme in einen zeitgeschichtlichen und kulturhistorischen Zusammenhang zu stellen. Viele Phänomene, die in DEFA-Filmen zu beobachten sind, würde man eben genauso auch in westdeutschen oder internationalen Werken der Zeit finden. Dieser Kontext wird aber oft, wenn es um DDR geht, nicht hergestellt. Dabei bietet sich doch gerade hier der direkte Vergleich mit westdeutschen Pendants an. So ist für mich das wichtigste Werk der letzten Zeit zur DEFA-Geschichte und zur DDR eines, das genau so verfährt (und leider nicht im Rahmen der DEFA-Schriftenreihe erschienen ist): »Fantasie und Arbeit«, das die Erfahrungen von Iris Gusner und Helke Sander miteinander korrespondieren lässt. Ich war erstaunt, dass in der Arbeit zweier Filmemacherinnen (beide allein erziehend) in unterschiedlichen Gesellschaftssystemen am Ende die Parallelen überwiegen. Davon abgesehen erfährt man in der Gegenüberstellung über jedes der Systeme (auch der Filmproduktion) mehr, als es Monographien je zu erzählen vermocht hätten.

Schließlich wäre nach so vielen Nachwende-DEFA-Jahren die Zeit gekommen zu erforschen, welches Nachleben nicht nur die Werke der DEFA, sondern auch ihre Protagonist/innen und schließlich auch ihre Ästhetik erfuhren und erfahren. Was und wer hat sich wie erhalten und wirkt wie weiter?

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

»Schwarzweiß und Farbe« ist das Werk, mit dem ich praktisch ständig arbeite. Das Buch zu den DEFA-Frauen war überfällig. Und geärgert habe ich mich immer, wenn – s.o. – man von »Film« redet und hauptsächlich Spielfilm meint (z. B. in »Parallelwelt: Film«). ■

Dr. Claus Löser

Filmkritiker, Autor zur deutschen Filmgeschichte und Programmleiter des Kinos Brotfabrik, Mitglied des DEFA-Stiftungsrats

Nach wie vor überfällig erscheint mir ein zentraler Punkt, nämlich die Zusammenarbeit der DEFA mit dem Ministerium für Staatssicherheit und umgekehrt. Seit dem Buch von Axel Geiß im Jahr 1997 für die Landeszentrale für politische Bildung gab es dazu keine kompakte Publikation, lediglich punktuelle Veröffentlichungen in Zeitschriften und Büchern. Die Notwendigkeit einer konzentrierten Beschäftigung mit diesem Thema wurde auch bereits vor Jahren auf einer Sitzung des DEFA-Stiftungsbeirats festgestellt. ■

Dorett Molitor

Kulturwissenschaftliche Autorin und Sammlungsleiterin des Filmmuseums Potsdam, Mitglied des DEFA-Stiftungsrats

Wider Erwarten bin ich gemeinsam mit Ingrid Poss auf einige Lücken in der DEFA-Forschung gestoßen:
Bei den Regisseuren ist das für mich vor allem die Gründergeneration. Zu Kurt Maetzig gibt es bisher das Buch »Filmarbeit – Gespräche Reden Schriften« von Günter Agde. Wichtig wären auch Slatan Dudow, Gerhard Klein, Heiner Carow und Herrmann Zschoche, zu dem es neben der Autobiografie bisher nur das Heft von Anna Luise Kiss gibt. Zu wenig gewürdigt wurden bisher auch Regisseure des Dokumentarfilmstudios, etwa Karl Gass und Jürgen Böttcher sowie der Kameramann Christian Lehmann.

Bei den Autorinnen und Autoren verdienen vor allem Günther Rücker und Inge Heym mehr Aufmerksamkeit.

2019 auf unserer Agenda: Die Restauration von **Christine** (Slatan Dudow, 1963)



Gleiches gilt für die Schnittmeisterin Monika Schindler und die Kostümbildnerin Christiane Dorst sowie deren Kolleginnen und Kollegen. Zum Szenenbildner Alfred Hirschmeier wurde meiner Meinung nach ebenfalls bisher (zu) wenig gesagt.

Ganz allgemein würde mich eine umfassende Dokumentation über die DEFA als Filmstadt interessieren, die sowohl ihre Strukturen, Arbeitsweisen als auch ihre Ufa-Tradition beleuchtet.

Geärgert habe ich mich über keine der bisherigen Publikationen. Im Gegenteil: Ich freue mich über jedes neue Buch, das die DDR-Kino- und Fernsehgeschichte erhellt. Für die wissenschaftliche wie publizistische Erschließung wäre es natürlich erfreulich, wenn in naher Zukunft die Förderungen von Projekten und Stipendien seitens der DEFA-Stiftung wieder aufgenommen werden können.

Helmut Morsbach

Filmarchivar und Filmkritiker sowie von 2003 bis 2012 Vorstand der DEFA-Stiftung

(1) - Filme, Programme, Werke?

In den letzten zwei Jahrzehnten ist bereits vielen Filmen, Genres und auch besonderen Programmen Aufmerksamkeit geschenkt worden. Das hebt die DEFA-Stiftung in Qualität und Quantität deutlich positiv aus der Gruppe der weiteren Anbieter von historischen Dokumenten heraus. Noch mehr Beachtung könnte für mich das Dokumentarfilmschaffen der DDR finden. Hier sind bisher mehr die politischen Dokumentarfilme in den Vordergrund gestellt worden, als jene, die einfache Lebensgeschichten erzählen oder den DDR-Alltag dokumentieren. Bei der Veröffentlichung von DEFA-Filmen auf DVD oder anderen digitalen Trägern sollten noch mehr auch jene Filme in den Blick genommen werden, die kein betriebswirtschaftlich positives Ergebnis in der Auswertung erreichen werden.

(2) - Persönlichkeiten?

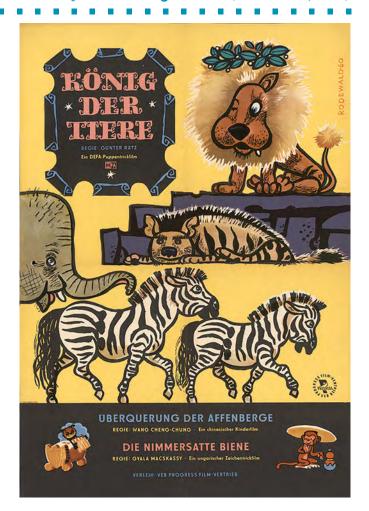
Es gibt noch viele Persönlichkeiten der DEFA, die für ihr Werk gewürdigt werden sollten. Es sind vor allem jene Mitarbeiter, die unter schwierigeren Bedingungen als andere bei der DEFA herausragende Arbeiten abgeliefert haben. Sie hatten auch nach dem Mauerfall eher selten die Gelegenheit, über ihr Leben Auskunft zu geben. Oft standen im Vordergrund jene, die es verstanden, sich darzustellen, Teile ihres durchaus auch problematischen Schaffens kleinzureden oder sich politische Interpretationen und Sichtweisen für ihr Leben zurechtlegten. Die Politik hat das im ersten

Jahrzehnt nach dem Mauerfall mit dem »Drang«, sich mit bekannten Künstlern der DDR zu präsentieren, leider sehr begünstigt. Auch jenseits der DEFA kann man solche Menschen, die ihr Leben in den Dienst des Films gestellt haben, finden.

(3) - filmübergreifende Schwerpunkte?

Vielleicht bisher zu kurz gekommen sind unabhängige Untersuchungen zu Persönlichkeiten, die in herausgehobenen Leitungsfunktionen oder in wichtigen Positionen Wegmarken der DEFA bestimmt haben. Das sind Menschen, die als herausgehobene und einflussreiche Leitungs- oder Parteifunktionäre (nicht vordergründig Stasi) oder innerhalb der Presse tätig waren. Bisher gibt es dazu mehr Eigendarstellungen dieser Persönlichkeiten als unabhängige Forschungen. Die DEFA-Stiftung hat bei der Aufarbeitung ihrer eigenen Geschichte immer dann Wegweisendes geleistet, wenn zum Beispiel Menschen aus dem Kontaktfeld der UMass oder anderer Institutionen wissenschaftlich

Filmplakat zu König der Tiere (Günter Rätz, 1960)



geforscht und veröffentlicht haben. Dass dabei besonders der oft andere Blick junger Leute wichtig ist, ist für mich unumstritten.

(4) bisherige Veröffentlichungen?

Bei neuen Publikationen wünsche ich mir mehr unbekannte Autoren, neue Fragestellungen und einen geweiteten Blick auf Lebensumstände, die sich jetzt – nach bald 30 Jahren Mauerfall – stellen. Dabei sehe ich besonders die Verantwortung der Hochschulen und Universitäten im eigenen Land für diese Themen. Bei DVD-Editionen wünsche ich mir nicht mehr die wiederholte Veröffentlichung eines bekannten Titels, sondern eher den Mut zu Unbekanntem. Angesichts immer neuer digitaler »Standards« hielte ich es für wichtig, in der Werbung erkennbar zu benennen, was der Neuheitswert einer Wiederveröffentlichung ist.

(5) - derzeitige Interessen?

Für mich ist derzeit die interessanteste Fragestellung, wie jungen Menschen vor allem in Deutschland zeitgemäß DEFA-Filme nahegebracht werden können. Ich wünsche mir eine offensivere, nicht bürokratische Vermarktung und den Erfahrungsaustausch mit denjenigen, die konkret vor Ort arbeiten und Erfahrung sammeln. Nicht beantwortet ist auch die immer wieder an die Politik gerichtete Frage, warum Filme aus den Rechtebeständen der DEFA-Stiftung, der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und anderer, von den wenigen vor Ort engagierten und ehrenamtlich Tätigen nicht kostenlos in Einzelveranstaltungen eingesetzt werden können. Es handelt sich um ein einzigartiges filmhistorisches Erbe, das es zu bewahren und öffentlich zu machen gilt.

Dr. Volker Petzold

Filmhistoriker, Journalist, Festivalberater und Autor zur Mediengeschichte

Zur ersten Frage, deren Beantwortung eigentlich gleich die Frage-Komplexe 3. und 5. einschließt, hier ein paar Gedanken:

Zunächst zum Begriff »DEFA-Filmstock«: Den fasst die DEFA-Stiftung ja ganz offensichtlich nur für Filme, die in ihrem Rechtebereich liegen. Also nicht für die Titel, die die DEFA-Studios neben den Filmen für die Kinos (Progress) im Auftrag Dritter produziert hatten (also vor allem fürs Fernsehen, aber auch für Wirtschaftseinheiten, Staatsorgane, gesellschaftliche Träger etc.). Zumindest sind in der Online-Datenbank der DEFA-Stiftung – soweit aufgrund einiger Stichproben »abgeklopft« – diese Filme nicht enthalten. Neben einigen Spielfilmen betrifft dies vor allem Dokumentar- und Trickfilme. Sie waren zwar in die FBJs aufgenommen (zumindest ab

1965), fallen aufgrund ihrer »Unterbelichtung« immer wieder ein wenig herunter. In »Schwarzweiß und Farbe« gab es seinerzeit zu diesem Problemkreis mit dem Knopfe-Übersichtsartikel eher einen »Schnupperkurs« als »Feigenblatt«. Ich weiß nun nicht sehr genau, was hier in den letzten Jahren an Forschung passiert ist (Filme für DEFA-Außenhandel?), bin aber auf das Problem ietzt wieder einmal im Rahmen der Recherche für die »DEFA-Frauen« (Emuth, Gauert, Thiel) gestoßen, die ja in den 1970ern und 1980ern eine Vielzahl von Auftrags-Dokumentarfilmen für das Fernsehen geschaffen hatten. Hier stieß ich auf eine ausgezeichnete Quellenlage. So gibt es im Bundesarchiv im Konvolut des DEFA-Dokumentarfilmstudios (»DR 118«) zu nahezu allen »Fernseh«-Filmen der drei Damen z. T. sehr ausführliche Filmakten, während im DRA inzwischen alle Filme zumindest erschlossen und bisher zu schätzungsweise 70–80 Prozent digitalisiert sind. Alles ist vor Ort im Intranet problemlos abrufbar, Sichtungen sind sehr komfortabel. Auch von Ina Rarisch waren die meisten TV-Titel dort schaubar. Übertragbar sind diese Erkenntnisse auf alle DEFA-Dokumentar- und Trickfilmregisseure. Ich habe daraufhin bereits im DIAF vorgeschlagen, für die nächsten Jahre entsprechende Forschungsthemen im Animationsfilmbereich abzuleiten. Denkbar wäre dies ebenfalls im Umfeld des Dokumentarfilms. Und zu meinem Lieblingsthema »Sandmännchen« bzw. »Abendgrüße« – auch hier ist eine ganze Menge vom DEFA-Dokumentarfilmstudio bzw. deren Vorläufern produziert worden. Darüberhinaus könnten die im Auftrag produzierten Industrie- und Wirtschaftsfilme der DEFA näher beleuchtet werden, auch wenn hier die Quellenlage sicher nicht berauschend ist.

Was Persönlichkeiten anbelangt – natürlich ist es gut, dass wir jetzt den Günter Rätz vom DEFA-Trickfilmstudio angehen. Darüberhinaus gibt es ja bald den 100. Geburtstag von Kurt Weiler (2021) – zu ihm ist zwar schon einiges geschehen, aber inzwischen ist sein Nachlass im DIAF, eine Ausstellung ist geplant, na ja, eine Publikation (vielleicht eine Konferenz) wären sicher angebracht.

Ein anderes »stilles« Thema von mir ist die Film-Synchronisation, ich bin mir nicht so sicher, ob da in den letzten Jahren etwas gemacht wurde. Ich weiß, die Quellenlage zum entsprechenden DEFA-Studio ist schwierig. Wieland Becker und ich hatten schon vor Jahren der DEFA-Stiftung (noch unter Klaue oder Morsbach) ein Projekt (für Kinopräsentation) vorgeschlagen, es wurde seinerzeit leider abschlägig beschieden. Dabei ging es um den Vergleich von DDR-BRD-Synchronisationen. Auch so etwas könnte man wieder »aufwärmen«.

Zu den Publikationen kann ich nicht allzu viel sagen, da ich leider nicht allzuviele kenne. Das, was ich habe bzw. gelesen habe, ist immer interessant, spannend und von höchster Qualität.

Übrigens: Hattet Ihr schon einmal daran gedacht, einen jährlichen Wandkalender herauszubringen? (Oder gab es das schon mal – ich kann mich jedenfalls nicht daran erinnern.)



Das letzte große 70-mm-Projekt der DEFA war die Operettenadaption **Orpheus in der Unterwelt** (Horst Bonnet, 1973)

Hans-Helmut Prinzler

Filmwissenschaftler und Publizist, ehm. Leiter der Stiftung Deutsche Kinemathek und der Sektion Filmund Medienkunst der Akademie der Künste

Zwanzig Jahre DEFA-Stiftung. Das ist ein Grund zu feiern und die erfolgreiche Arbeit der Stiftung in den Bereichen Digitalisierung, Auswertung, Buchpublikationen, DVD-Editionen, Veranstaltungen und Ausstellungen zu würdigen. Die Vielfalt ist beeindruckend und verdient unseren größten Respekt, aber natürlich gibt es weiße Flecken oder bisher nur fragmentarisch aufgearbeitete Phasen, Personen und Themen. Hier sind meine Antworten auf Ihre Umfrage:

(1) - Filme, Programme, Werke?

Kriminalfilm, Spionagefilm, Opernfilm

(2) - Persönlichkeiten?

Heiner Carow, Ralf Kirsten, Frank Vogel

(3) – filmübergreifende Schwerpunkte?

Die 1950er Jahre, Der Export (in den Westen und in die sozialistischen Staaten), Die Arbeit im Schneideraum

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Publikationen: Peter Badel (Hg.): Kamera läuft; Elke Schieber: Tangenten; Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955–90;

DVDs: die beiden Boxen mit DEFA-Verbotsfilmen. An Ärgerliches kann ich mich nicht erinnern.

(5) - derzeitige Interessen?

Ich bin an vielen DEFA-Themen interessiert. Für die Besprechung auf meiner Website **www.hhprinzler.de** freue ich mich auf die kommenden Publikationen und DVDs. Alles Gute für die nächsten zwanzig Jahre!

Prof. Peter Rabenalt

Film- und Theaterkomponist sowie Filmwissenschaftler und Autor zur Tonund Musikdramaturgie

Diese Umfrage trifft mich zum richtigen Zeitpunkt. Ein Thema, was bisher in der Forschung und den Veröffentlichungen wenig beachtet wurde, sind die vielfältigen Beziehungen zwischen der DEFA und der Filmhochschule.

Zu den übrigen Fragen fällt mir ein: Der Regisseur Martin Hellberg als Mitbegründer dessen, was heute DEFA-Film heißt, ist angesichts von mehr als einem Dutzend Filmen aller Genres als Regisseur, seinen nicht nur kuriosen ästhetischen Anschauungen und einer Reihe von interessanten Rollendarstellungen zu wenig beachtet. Immerhin war er einer der ersten Professoren der HFF. Er hatte zwar schon, wie es seine Art war, selbst 1982 für seinen Nachruhm gesorgt (»Mit scharfer Optik«). Mit seinen Filmen hat sich aber von heutigem Standpunkt aus niemand auseinandergesetzt.

Als übergreifendes Thema fehlt mir »Die DEFA und ihre Zuschauer«. Das war ja ein besonderes Verhältnis zwischen Zuspruch in Millionenhöhe bei Indianerfilmen und (z. Tl.) diffamierender Missachtung historisch-politischer Themen durch »organisierten Besuch«. Hierzu gehört auch die Frage, ob die »Verbotsfilme« als Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu ihrer Zeit bei den Zuschauern so viel Interesse gefunden hätten, wie es heute scheinen mag. Die Probleme des Filmbesuchs spielten auch eine Rolle im Komitee für Unterhaltungskunst. Ich erinnere mich noch des Erstaunens von Dramaturgen, Autoren und Regisseuren, als Anfang der 80er Jahre aus dem Institut für Jugendforschung Leipzig die ersten echten Besucherzahlen im Spielfilmstudio genannt wurden. (Hierzu müsste eigentlich Dieter Wiedemann manches sagen können.)

Lobenswert: Von den allesamt verdienstvollen Veröffentlichungen darf als internationale Rarität unter den Publikationen »Klang der Zeiten« mit den Einblicken in ein schwer zu beschreibendes Filmhandwerk hervorgehoben werden.



Willkürliche Auslegung von Gesetzestexten im »Westen«? **Der Fackelträger** (Johannes Knittel, 1955) als skurrile DEFA-Satire auf die bundesdeutsche Justiz

Regine Sylvester

Journalistin und Drehbuchautorin, Verfasserin von Kolumnen und Romanen

(1) - Filme, Programme, Werke?

Dokumentarfilme, z.B. von Joris Ivens, Jutta und Günter Lippmann, Lew Hohmann, Christian Lehmann, Richard Cohn-Vossen, Roland Steiner, Ulrich Weiß

(2) - Persönlichkeiten?

Christel Gräf, Inge Wüste-Heym, Alfred Hirschmeier, Christiane Dorst

(3) – filmübergreifende Schwerpunkte?

Die Darstellung des Westens vom Anfang bis zum Ende der DEFA.

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Da lese ich oft etwas nach: »Verbotene Utopie« – auch wegen des Anhangs. »Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA«. Noch etwas ganz Persönliches: Ich wünsche mir als Autorin so sehr eine DVD des Films *Die Alleinseglerin*. Die, die es gibt, ist wegen der Tonspur nicht vorführfähig.

(5) - derzeitige Interessen?

Macht, Einsicht, Ohnmacht. Wie weit gingen die Eingriffe durch staatliche Entscheidungen bei Filmen, von denen wir es nicht so genau wissen?

Prof. Ursula von Keitz

Direktorin des Filmmuseums Potsdam, Autorin zur Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films

Vorbemerkung: Ich äußere mich als Fachwissenschaftlerin und Museumsfrau, die selbstredend Interesse an der Erforschung der eigenen Museumssammlungen hat. Um Forschungslücken besser benennen zu können, wäre eine Liste der kompletten Schriftenreihe der DEFA-Stiftung mit Erscheinungsjahr hilfreich. Ich kenne keineswegs alle Titel.

Zur Umfrage zum Stand der DEFA-Forschung: Zeiträume: Mir scheint der Zeitraum 1958 bis 1964 im Sinne eines forschenden/analysierenden Vergleichs ost- und westdeutscher Spielfilme hinsichtlich Themen, Stoffen, Ästhetiken, Schauspiel- und Erzählstilen sehr attraktiv. Abgesehen von einzelnen v.a. regisseurbezogenen Filmvorführungen im Arsenal vor ein paar Jahren nehme ich das derzeit kaum wahr. Zudem wünsche ich mir Arbeiten zum DEFA-Film der 80er Jahre und zwar quer durch die Genres, d.h. von einem hinreichenden Abstraktionsniveau her untersucht und geschrieben (also nicht: der Märchenfilm, die Komödie, der politische Film ...). Themen: Heterotopien im DEFA-Spielfilm und deren wiederkehrende Praxen über die Jahrzehnte. Mit Herrmann Zschoche sprach ich einmal über dieses Thema. Mir fällt auf (vielleicht gilt das nur für die 1960er ...?), dass viele/einige DEFA-Filme Orte ersinnen, die eine Art Moratorium repräsentieren, d. h. einen (symbolischen) Ort oder Zwischenraum des Rückzugs der Jungen ermöglichen oder auch einen romantischen Ort, an dem eine Figur oder ein Paar gleichsam zu sich kommt, kleine Fluchten realisiert, auch wenn dies temporär ist. Z.B. der alte Schafstall in **Denk bloß nicht, ich heule**, das Dachatelier in **Der geteilte Himmel**, die Fischerhütte in Karla, das Schloss in Sieben Sommersprossen ... Vielleicht gibt's davon ja noch mehr. Wenn gilt, dass totalitäre Systeme keine (Bildungs-)Moratorien zulassen, sondern die ganze Biographie in sozialen (parteipolitisch gesteuerten) Formationen organisieren, so sind diese kleinen Fluchten von großer Bedeutung. Des Weiteren: (Soziologie der) Drehbuchautoren und ihr Status. Sind das die, die immer die Ideologie zu liefern haben? Modi der Stoffentwicklung im DEFA-Spielfilmstudio anhand gut dokumentierter Filme und ihrer Drehbücher; Fontane-Adaptionen in der DDR (DEFA und TV) für Fontane. 200.

(2) - Persönlichkeiten?

Werner Bergmann – Nachlass bei uns.

(3) - filmübergreifende Schwerpunkte?

Zum Thema Frauen: Ich dachte, ihr wolltet da eine DVD-Edition machen. Sollte da nicht ein Begleitbuch erscheinen? Gibt's das ggf. schon?

(4) - bisherige Veröffentlichungen?

Ich bin eine große Bewunderin der Reihe »Film+Text« des Filmarchivs Austria. Vorbildlich! Vielleicht kennst Du, lieber Ralf, diese exzellent kuratierte Reihe. Das ließe sich für die großen DEFA-Filme vielleicht auch mal andenken. Besonders gelungen finde ich die Ausgaben zu Saturn-Film, zu *Die freudlose Gasse* und zu *Orlac's Hände*, demnächst kommt neu heraus die Ausgabe zu *Die Stadt ohne Juden*.



Heterotopische Räume im Film auch als Kritik am gegenwärtigen Filmwesen: Ein verwahrlostes Kino wird zum Jugendtreff in **Vorspiel** (Peter Kahane, 1987)

Prof. Chris Wahl

Film- und Fernsehwissenschaftler, Autor zum audiovisuellen Kulturerbe, stellvertretender Direktor des Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften

Ich möchte nur zwei Themen ansprechen: Stasi und internationale Beziehungen.

Stasi: Mir scheint, dass neben der Zensurgeschichte der DEFA, die ja u. a. bezüglich des 11. Plenums schon eine umfassende Aufarbeitung erfahren hat, auch das Verhältnis der Stasi zur DEFA in seiner ganzen Komplexität einer Untersuchung würdig wäre. Ilka Brombach hat in ihrem Forschungsprojekt zur Geschichte der HFF und ihrer studentischen Produktionen, die ja immer so eine Art Vor- und Nebengeschichte der DEFA-(Filme) ist, bei »Probebohrungen« festgestellt, wie reichhaltig die diesbezüglichen Materialien bei der BStU doch sind. Internationale Beziehungen: Zu diesem Thema ist ja in den letzten Jahren schon gearbeitet worden; ich möchte an dieser Stelle nur darauf hinweisen, dass Perrine Val, die 2013 eine Förderung der DEFA-Stiftung für die Arbeit an ihrer Dissertation erhalten hatte, diese nun fertig gestellt hat. Sie wird Anfang Mai an der Université Paris 1 verteidigt. Der Titel lautet »Les relations cinématographique entra la France et la RDA: entre camaraderie et exotisme (1946-1992)«. Hier könnte man sicherlich über eine Übersetzung und Publikation in der DEFA-Schriftenreihe nachdenken.

anschauen & entdecken



DEFA-Forschung: international

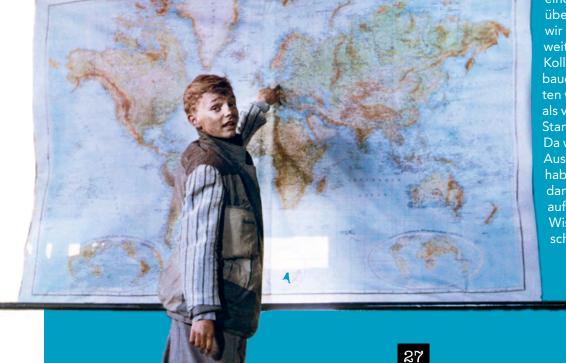
Wer forscht gerade wo und woran zur DEFA? Die ersten Antworten erreichten uns aus vielen verschiedenen Teilen der Erde, sie kamen aus den USA, Großbritannien, Kanada, Frankreich, Australien, Tschechien und Israel.

Mittlerweile sind nicht nur die Filme, sondern ist auch die Geschichte des ostdeutschen Kinofilms weit mehr als nur ein nationales Forschungsgebiet, auf dem es – wie die Umfrage eben zeigte – noch viel zu entdecken gibt. Eine wachsende internationale Forschungsgemeinschaft engagiert sich mit vielfältigen Lehr- und Filmveranstaltungen sowie Publikationen für die Aufarbeitung dieser weißen Flecken und sorgt für ein zunehmendes Interesse am Filmbestand. Im Fokus stehen bekannte, aber auch unbekanntere Filmemacher und ihre Werke, verschiedene Genres und ebenso die Beziehungen der DEFA zu heute wichtigen,

hochaktuellen soziopolitischen Themen: von Sexualität und Geschlechterrollen bis hin zur Musik, der ostdeutschen Filmpolitik, aber auch zum Holocaust und dem Kalten Krieg.

Ein einzigartiges Zentrum dieser Aufmerksamkeit ist die DEFA-Film Library an der University of Massachusetts, die in diesem Jahr ihr 25. Jubiläum feiert. Ihr Film- und Dokumentenarchiv ist für viele Interessierte nicht nur die erste Anlaufstelle für Recherchen, sondern auch die Grundlage diverser DVD-Editionen im nordamerikanischen Raum und der Initiator für Filmvorführungen und Online-Screenings; zum wiederholten Male wurde auch zu einer Summerschool eingeladen. Gemeinsam mit unseren Glückwünschen und dem Dank für viele verdienstvolle Jahre haben wir die Frage nach inter-

nationalen Forschungsschwerpunkten über den Atlantik geschickt. Skyler Arndt-Briggs gab uns einen ersten Einblick in eine überraschend lange Liste, die wir mittlerweile dank einigen weiterführenden Hinweisen auf Kolleginnen und Kollegen ausbauen konnten. Heute möchten wir weniger ein Ergebnis, als vielmehr den aktuellen Stand der Tabelle präsentieren. Da wir großes Interesse am Ausbau dieses Netzwerkes haben, zögern Sie bitte nicht damit, uns wertvolle Hinweise auf weitere Autorinnen und Wissenschaftler und ihre Forschungsprojekte zu geben.



DEFA-Forschung: international



Seán Allan, University of St. Andrews, GB Überblick über die Filme der DEFA; DEFA-Künstlerfilme

Ofer Ashkenazi ebrew University Jerusalem, ISR

üdische Themen im DEFA Film; DEFA-Heimatfilme die Regisseure Konrad Wolf und Kurt Maetzig

Diane Barbe, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, FR

Darstellung des geteilten Berlins im ost- und westdeutschen Kino; Mauerfilme; Ost-Berlin in Filmen nach der Mauerfall; Wende-Filme ihaltliche und formale Schnittstellen zwischen Stilen de

Essayfilms in Ost- und Westdeutschland von 1961 bis 1989

Matthew Bauman, Iniversity of Cincinnati, USA Daniela Berghahn, Royal Holloway,

DEFA-Spielfilme und Wendefilme; ästhetische Kontinuität von DEFA-Filmen und Filmen über die DDR University of London, GB

Hunter Bivens, University of California Santa Cruz, USA

iteratur und Kino in der DDR ozialismus und Modernität Kinderfilme der DEFA

Benita Blessing, Oregon State, University, USA Amanda Boyd, University of North Dakota, USA

EFA und Märcher Skyler Arndt Briggs, Internationale Filmbeziehungen; Filme im Kalten Krieg;

University of Massachuestts, USA Stephen Brockmann, Carnegie Mellon University, USA

die Filme von Iris Gusner; die DEFA und der 17. Juni 1953 Geschichte des deutschen Films; deutscher Nachkriegsfilm Kino der 60er Jahre

Cyril Buffet, Paris, FR

Die Geschichte der DEFA; DDR-Frankreich-Ko-Produktionen, Wolfgang Staudte, Brecht und Simone Signoret, Die Hexen von Salem, Geschichte Berlins, des Kalten Krieges und der Mauer

Barton Byg, University of Massachusetts Amherst, USA DEFA-Filme; Kultur des Kalten Krieges Brecht'sche Aspekte im internationalen Kinc

aus Ostdeutschland und der Sowietunion

Paul Cooke, Deutscher Film und deutsche Medien; ostdeutsche Kultur; University of Leeds, GB

Filmemachen für die Lobbyarbeit Jennifer Creech, Oregon State University, USA

der DEFA

rauen im DEFA-Film (z.B. Lots Weib, Das Fahrrad, Bis dass der Tod uns scheidet Alle meine Mädchen, Winter adé, Der Strass), Mutterschaft, Geschlechterrollen exualität und Erotik Sammlung von Schmalspurfilmen, Dias, Videos und Tonaufnahmen

Kate Dollenmayer, The Wende Museum, USA Tobias Ebbrecht-Hartmann,

Erinnerung an den Holocaust im DEFA-Spiel- und -Dokumentarfilm; Studentenfilme der Hochschule für Film und Fernsehen; Der Regisseur Thomas Heise

ebrew University Jerusalem, ISR April Eisman,

Ostdeutsche Kunst und KünstlerInnen; Iowa State University, USA die westliche Rezeption ostdeutscher Kunst bis heute

Jaimey Fisher, University of California Davis, USA

Klassische Musik in der DDR; Geschlecht und Sexualität in der DDR und im DEFA-Film; Kyle Frackman, University of British Columbia, CA Homosexualität in den DEFA-Filmen Coming Out und Die andere Liebe

Sonja Fritzsche, Michigan State University, USA

ransnationale Science-Fiction-Filme; Ostdeutsche Literatur und ostdeutscher Film; DEFA-Diskofilme

Gerd Gemünden, Dartmouth College, GB Jennifer Good, Baylor University, USA rauen in DEFA-Filmen

Indianerfilme der DEFA

Sabine Hake, University of Texas Austin, USA Sebastian Heiduschke,

Filme über den Kalten Krieg, Antifaschismus und Arbeiterbewegungen

Oregon State University, USA Kai Herklotz, Tufts University, USA

nterrichten mit DEFA-Filmen; Übersicht über die Filme der DEFA;

Nick Hodgin, Cardiff University, GE

Ostdeutscher Film und ostdeutsche Literatur über den Holocaust Dokumentar- und Amateurfilme der DEFA; die DEFA Filme von Joris Iven

ockmusik im DEFA-Film; Experimentalfilm in der DDR;

Jennifer Hosek, Queens University, CA

lelancholie und Utopie bei DEFA; die Schilderung der Arbeiter Beziehungen zwischen der DEFA und dem Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos; DEFA transnational; Kuba im DDR Film; Deutschland im kubanischen Film

Seth Howes, University of Missour Cólumbia, USA

Die Rolle des Films in multimedialer und intermedialer DDR-Kunst Darstellung von Geschlechtern und Arbeitsräumen im DEFA-Dokumentarfilm

Mariana Ivanova, iami University (Ohi

Helen Hughes, University of Surrey, GB EFA-Koproduktionen, interzonaler Filmaustausch, Ost-West-Kooperationen, Film uropa, der Filmkaufmann Erich Mehl, der Regisseur Konrad Wolf, der Drehbuchautor ngel Wagenstein, die Produzenten Artur Brauner und Manfred Durniok

Sonja Klocke,

Ostdeutsche Literatur und Filme; Körper, Krankheit und Gesundheitspflege in der deutschen Literatur und im deutschen Film (z. B. Die Beunruhigung) University of Wisconsin-Madison, USA

John Lessard, University of the Pacific, USA DEFA-Filme und Amateurfilmkultur in der DDR

> Thomas Maulucci. Filme des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten und

DDR Auslandspolitik: Bilder der DDR für das Ausland von den frühen 1960er-Jahren American International College, bis in die späten 1980er-Jahre; MfAA-Filme der DEFA

Laura McGee, Western Kentucky University Bowling Green, USA

on Andreas Dresen Josie McLellan,

University of Bristol, GB

Liebe in Zeiten des Kommunismus; Antifaschismus und Andenken in Ostdeutschland; Frauen, Arbeit und Werte im Europa der Nachkriegszeit

Elizabeth Mittman, Michigan State University, USA

Caroline Moine, Université de Versailles. Filmfestival Leipzia: St-Quentin-en-Yvelines, FR

Kulturgeschichte des Kalten Krieges eutscher Film und deutsche Literatu Mary-Beth O'Brien, Skidmore College, USA

Claudia Plasse, University of Massachusetts,

DEFA-Langzeitdokumentationen: Golzow und Wittstock Amherst, USA

Klassische Musik in der DDR

Anke Pinkert, University of Illino <u> Irbana-C</u>hampaign, USA

Konrad Wolf; Geschlecht, Sexualität, Familie in DEFA Filmen; Wendefilme Die Regisseure Konrad Wolf, Volker Koepp und Rainer Simon; Musik im DEFA-Film; Larson Powell,

DEFA und öffentliche Erinnerung, Krieg, Holocaust, Antifaschismus; Trümmer

University of Missouri Kansas, USA **Brad Prager,** University of Missour Columbia, USA

riminalfilme der DEFA; Erinnerung an den Holocaust im DEFA-Spiel- und -Dokumentarfilm

Kultur- und Literaturwissenschaften in der DDF

Andrea Rinke, Kingston University, London, GB DEFA-Musikfilme

Veibliche DEFA-Stars und die Fan-Kultur in der DDR, Victoria Rizo Lenshyn, Jniversity of Massachusetts Amherst, USA lörg Foths Spielfilm Dschungelzeit

Claudia Sandberg, Chilenisch-deutsche DEFA-Filme und deren heutige Rezeption in Lateinamerika,

University of Melbourne, AUS DEFA-Regisseurinnen, DEFA-Kinderfilme Qinna Shen, Bryn Mawr College, USA DEFA-Märchenfilme; Die Beziehungen von DEFA und China

Marc Silberman, University of Wisconsin, USA

Märchenfilme, deutsch-französische Koproduktionen, Wolfgang Staudte, Konrad Wolf Angel Wagenstein, Konrad Wolf und der Film *Sterne,* Filmgeschichte und Zensur in der Filmin

Andrea Simon,

lustrie, Die Studios der DEFA, Folgen der Wende, osteuropäische Nachkriegsfilmgeschichte Pavel Skopal, Masaryk University, Brno, CZE Deutsch-tschechische Filmbeziehungen und Koproduktionen DEFA und Science-Fiction: Der schweigende Stern

Stefan Soldovieri, University of Toronto, CA Anna Stainton, University of Toronto, CA

Helden des Sozialismus und die Konstruktion nationaler Identität im DDR-Kino

Reinhild Steingröver, Eastman School of Music University of Rochester, USA

etzte Regiegeneration des DEFA-Studios Kinobox-Magazin

Matthias Steinle,

Deutscher Film und deutsches Fernsehen: Darstellungen der DDR in Filmen der Nachwendezeit

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, FR

Jonathan Stepp, Carnegie Mellon University, USA Die Beziehungen zwischen DEFA und SED

> Faye Stewart, Georgia State University, USA

Geschlecht und Sexualität in der DDR und im DEFA-Film; Egon Günthers Der Dritte; DEFA-Filme von und über Frauen in der DDR; DEFA-Jugendfilme;

Rosemary Stott, Ravensbourne Universit London, GB

Evelyn Schmidts Das Fahrrad und Helke Misselwitz' Herzsprung Die DDR als Thema im zeitgenössischen Film. Kino, Rezeption von DEFA und

Evan Torner,

nportfilmen, Filmpolitik und Zensur in der DDR Die Science-Fiction- und Indianerfilme der DEFA: die transnationalen Filme von

University of Cincinnati, USA

Gottfried Kolditz; Handbuch des ostdeutschen Films; Jörg Foths Spielfilm Dschungelzeit; Das Sozialistisch-Dionysische im späten DEFA-Film; Heißer Sommer: linke 1968er-Utopien: Gender und Sexualität im ostdeutschen Film

Jamie H. Trnka, e University of Scranton, USA

Chilenische Autoren in der DDR (z.B. Omar Saavedra Santis und der Film Blonder Tango)

Katie Trumpener, Yale University, USA

DEFA im Kalten Krieg, in Beziehung zur BRD und zum osteuropäischen Film; **DDR Literatur**

Perrine Val, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, FR

Imbeziehungen zwischen der DDR und Frankreich

Johannes von Moltke, University of Michigan, USA **Delene Case White,** Keene State College, USA

Deutsche Film- und Kulturgeschichte; Heimatfilm, Filmtheorie, Kritische Theorie (inder und der Holocaust in DEFA-Filmen

Brandy E. Wilcox, University of Wisconsin, USA Henning Wrage, Gettysburg College, USA

DEFA-Märchenfilme, Märchenfilme des Kalten Krieges ernsehen und Fernsehfilme der DDR; Handbuch des ostdeutschen Films

Johanna Frances Yunker, University of Massachusetts Amherst, USA

Ruth Berghaus und Ruth Zechlin: zwei Komponistinnen der DDR: Musik in DEFA-Filmen

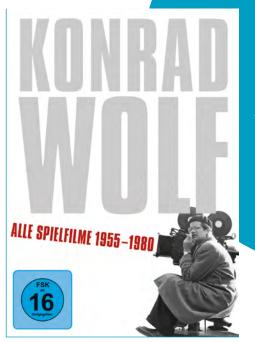
ublikums- und Rezeptionsforschung



Die Filme von Konrad Wolf

Nach ihrer digitalen Neubearbeitung sind ab sofort alle 14 Kinofilme des Regisseurs in einer DVD-Box erhältlich. Die sorgfältig erstellte Filmedition enthält viele Informationen zu Konrad Wolf sowie zahlreiche Bonusmaterialien.

www.spondo.de



Der sozialistische Regisseur

Detlef Kannapin stellt Konrad Wolf und seine Filme vor

Die politischen und zivilisatorischen Verwerfungen der letzten dreißig Jahre, die sich inzwischen massiv in Form von digitaler Demagogie, Datenprostitution und kaum für möglich gehaltener kulturindustrieller Konformität äußern, sollten durch ein Werk verhindert werden, das Antifaschismus, Sozialismus und Humanismus verpflichtet war. Ein solches Werk schuf der Filmregisseur Konrad Wolf (1925–1982), und zwar kontinuierlich, von seinem ersten bis zu seinem letzten Film. Was heute oftmals von einer durch Wissensvernichtung gebeutelten Schar halbwegs sozialer Mediennutzer und Serienkonsumenten als heilloser Anachronismus

denunziert wird, wonach, mehr behauptet als bewiesen, die Filme des Sozialismus doch einer untergegangenen Welt angehörten und deshalb ohne Bedeutung für die Gegenwart seien, das stellt sich natürlich bei genauer Betrachtung als ziemlich ungebildeter Trugschluss heraus. Es ist nicht nur die Tatsache von Belang, dass die Epoche von 1917 bis 1990 durchgängig filmisch begleitet wurde und man sich somit über alle Phasen der sozialistischen Entwicklung ein eigenes Bild machen kann. Der Trugschluss liegt ja auch im Wesen der Sache begründet: Die Fragen, die Konrad Wolf an Leben und Gesellschaft stellte, sind die unerledig-

ten zur Erringung einer menschlichen Gesellschaft und daher die brennenden Fragen unserer Zeit.

Die beiden wesentlichen Fragen, die Konrad Wolf zeitlebens beschäftigten, ja durchaus quälten, waren die folgenden: Wie wird man Nazi? Und: Wie kann es gelingen, eine Gesellschaft vernünftig nach sozialistischen Kriterien zu organisieren? Diese Fragen gehörten für Wolf zusammen und sind in all seinen Filmen präsent. Als er sich Anfang der 1950er-Jahre für die Filmregie entschied und sein Studium am »Staatlichen Institut für Kinematografie« (WGIK) in Moskau absolvierte, hatte er für einen 25-Jährigen schon übergenug erlebt. Als Sohn des kommunistischen Dramatikers Friedrich Wolf (1888–1953) früh politisiert, ab 1934 im sowjetischen Exil lebend, dort vom Revolutionsfilm beeindruckt und selbst mit einem kurzen Auftritt in dem antifaschistischen Emigrantenfilm Kämpfer (1936, Regie: Gustav von Wangenheim) vor der Kamera, leistete er dann seinen Beitrag zur Niederringung des deutschen Faschismus als Sowjetbürger und Angehöriger der Roten Armee. Die Kriegserfahrungen und die »doppelte Identität« als sowjetischer Internationalist und deutscher Kommunist mit der neu zu erringenden und gegen Anfeindungen zu verteidigenden Heimat DDR waren die wichtigsten biographischen Marksteine im Leben Konrad Wolfs. Ohne Akzeptanz der Prämisse, dass für Wolf die DDR die einzig gangbare Alternative zum verhängnisvollen deutschen Irrweg mit der Auslösung zweier Weltkriege darstellte, wird man Leben und Werk Konrad Wolfs bei allen Widersprüchlichkeiten und Schwierigkeiten nicht gerecht werden können. Sein Credo als aktiver Mensch formulierte er im Februar 1981 in einem Brief an den Schriftsteller. Peter Weiss: »Wir haben uns einiges vorgenommen, manche halten uns für hoffnungslose Utopisten, Idealisten, weltfremde Spinner. Aber Utopie ist Hoffnung, Hoffnung verlangt Arbeit, Arbeit / Sinnvolle! / setzt Denken voraus – gerade in dieser jetzt aus allen Fugen geratenden Welt. Unvernunft und blanker Schwachsinn dröhnt durch die Welt – da sollen wir uns in die Ecken verkriechen? Ich kann es nicht, sogar wenn sich Bemühungen um mehr Vernunft und Solidarität der Vernünftigen zeitweilig als Niederlage herausstellen sollten.« Ein Aufruf an die Lebenden.

Mehr als nur ein heiterer, musikalischer
Heimatstoff? Konrad Wolfs erster Kinofilm

Einmal ist keinmal (1955) mit Hilmar Thate,
Brigitte Krause und Horst Gentzen

Einmal ist keinmal (1955)

Die Aussage: »Ein guter Film ist zuerst einmal ein Zeitdokument.« stammt ebenfalls von Konrad Wolf. Damit setzte er die produktive Tradition derjenigen Filmemacher, Filmenthusiasten und Filmkritiker fort, die das Medium Film gleichermaßen als Kunstwerk und Ausdruck der Mentalitätsgeschichte betrachteten. Ob er seinen Erstling, die musikalische Komödie Einmal ist keinmal als einen guten Film bezeichnet hätte, darf bezweifelt werden. Er selbst meinte, sich hier im Genre vergriffen und eher der allgemeinen Forderung der Zeit nach heiteren Stoffen nachgegeben zu haben. Im Verhältnis zu vielen seiner späteren Filme stimmt das auch, nicht jedoch im Hinblick auf das Dokumentarische des Zeitbezuges. Denn auch wenn es sich inhaltlich wie formal um ein herkömmliches Unterhaltungsprodukt handelt, ist die Nähe zum berüchtigten »Heimatfilm« westdeutscher und österreichischer Prägung eher äußerlich. Die recht harmlose Geschichte des West-Komponisten Peter Weselin (Horst Drinda), der während seines Urlaubs in Klingenthal/DDR in den Konflikt zwischen ernster Orchester- und heiterer Tanzmusik gerät, enthält neben den genretypischen Albernheiten und zwischenmenschlichen Liebesverwicklungen auch satirische Momente in befreiender Art und Weise über das gesellschaftliche Leben in der Bergprovinz der DDR. Unser Hauptheld sucht die Instrumentenfabrik am Ort auf und fragt nach einem »Herrn Veb«, der doch der Chef sein müsse, während der Pförtner am Eingang die Sachlage mit der Erklärung richtigstellt, dass »VEB« tatsächlich auf Chef verweist, allerdings im Sinne dessen, wonach in einem Volkseigenen Betrieb (VEB) alle die Chefs sind. In Konfrontation mit dem »vereinigten Klangkörper« wird Peter davon überzeugt, dass sich E-



und U-Musik nicht ausschließen müssen und jede gute Musik zum gesamten Repertoire der Kultur für alle zu zählen ist. Insbesondere fehlen dem Film die für viele westliche »Heimatfilm«-Produktionen gängigen Volksgemeinschaftsphantasien der verfolgenden Unschuld, die auf dem Ausschluss »ortsfremder Eindringlinge« in die Berg- und Talidylle beruhen. Am Ende gelingt Konrad Wolf sogar noch eine durchaus bewegende Abschlusschoreographie, die sich sinnvoll in die geschlossene Dramaturgie des Films einfügt.



Wilhelm Koch-Hooge als Widerstandskämpfer Max Kerster: In **Genesung** (1956) geht es nicht nur um seine Besserung ...

Genesung (1956)

Hier ist das Thema bereits gefunden und zum Teil auch entschlüsselt: Wie verhält sich wer unter welchen Umständen in Deutschland nach 1933, in der Ausnahmesituation des Krieges und in der Zeit des Aufbaus einer neuen Gesellschaft? Vier Personen sind in ihren Motivlagen zu verstehen: der kommunistische Funktionär Mehlin (Wolfgang Langhoff), die Widerstandskämpfer Irene (Karla Runkehl) und Max Kerster (Wilhelm Koch-Hooge) sowie schließlich die Hauptfigur, der Medizinstudent Friedel Walter (Wolfgang Kieling). Dem politischen Leben eher gleichgültig gegenüber hilft Walter 1941 Mehlin aus einer Zwangslage. Am Ende des Krieges hat er durch Zufall die falsche Identität eines Arztes angenommen, und diese vorgetäuschte Autorität sorgt später beim versehrten Kerster für die titelgebende Genesung, die aber nicht nur rein subjektiv gemeint, sondern allegorisch auf das Ganze der Gesellschaft gemünzt ist. Der Film nimmt sich für Abwägungen Zeit

und dafür einige Längen in der Dialogführung in Kauf. Auch das Aufbaupathos, besonders in den Gerichtsszenen am Ende, als Walter des Betruges wegen der falschen Arztidentität angeklagt ist, durch Fürsprache Mehlins und eigener Willensbekundung zur Beteiligung am Aufbau aber freigesprochen wird, ist kein rein aufgesetztes, sondern der Versuch, eine indirekte Variante des sozialistischen Realismus mit melodramatischen Mitteln zu etablieren. Der noch experimentelle Charakter auf der Suche nach filmischen Lösungen wird besonders daran deutlich, dass es keine elaborierte Auflösung der Handlung gibt und der Schluss etwas abrupt und unvermittelt erscheint.



Sonja Sutterin der Rolleder »Lissy« imgleichnamigen

Film von 1957

Lissy (1957)

Entstanden nach dem 1937 in der Emigration geschriebenen Roman *Die Versuchung* von Franz Carl Weiskopf (1900–1955) wird die Filmsprache in diesem frühen Meisterwerk von Konrad Wolf konzentrierter, dichter, intensiver. Dafür zeichnen sich der Dialog und der Kommentartext durch Sparsamkeit und Lakonie aus, die nur die wesentlichsten Informationen vermitteln und stattdessen die Bildebene sprechen lassen. Elisabeth »Lissy« Schröder (Sonja Sutter) und Alfred Frohmeyer (Horst Drinda) leben als junges Paar in Deutschland zu Beginn der 1930er-Jahre. Anfängliche Hoffnungen, sich eine kleinbürgerliche Existenz aufzubauen, scheitern an den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise. Während Lissy sich um die kleinen Sorgen des Alltags kümmert, driftet Alfred immer mehr in die »großen Sorgen« um

38

das »Weltjudentum« ab und schließt sich der SA an. Tatsächlich verbessert sich nach der Machtübergabe an die NSDAP und dem Reichstagsbrand die soziale Lage der Eheleute, wenn auch auf Kosten jüdischer Nachbarn, kommunistischer Freunde und sogar des Bruders von Lissy, der zur SA gewechselt ist, weil er der sozialen Demagogie der Nazis geglaubt hat. Er wird von ihnen als unliebsamer Quertreiber beseitigt. Auf dessen Beerdigung entscheidet sich Alfred endgültig für die Nazipartei, während Lissy ihn und das dazugehörige soziale Milieu verlässt.

Der Film ist ein hellsichtiger Beitrag zum Thema Klassenbewusstsein und beantwortet die Frage, wie man Nazi wird, vorläufig damit, dass alleingelassene Proletarier und Kleinbürger ohne angemessene Ansprache ihrer Sorgen und Nöte keine Einsicht in die fatale Entwicklung der politischen Dinge werden nehmen können. Diese Auffassung besitzt einen gewissen paternalistischen Zug, ist aber keineswegs abwertend gemeint. Ohne ihn zu kennen, hat Konrad Wolf hier Thesen des Psychoanalytikers Wilhelm Reich in Filmbilder übersetzt, die jener 1934 in seiner Broschüre »Was ist Klassenbewusstsein?« formulierte: Nötig sei die sinnvolle Vermittlung von objektiven Verhältnissen und subjektiver Existenz, wobei eben der Verzweiflung Alfreds über seine Arbeitslosigkeit oder Lissys Wunsch nach neuen Schuhen nicht mit Plattitüden oder Dogmen zu begegnen sei. Die Worte Ernst Blochs von 1935, dass Nazis betrügend sprechen, aber zu Menschen, die Kommunisten völlig wahr, aber von Sachen, gehen hier ein in eine organische Filmstruktur, die zur Aufklärung über Anpassungsmechanismen nach wie vor eine Menge beizutragen hat.

Sonnensucher (1958/1972)

Dass dieser Film kurz vor seiner Premiere aus außenpolitischen Gründen unter Einfluss sowietischer Stellen nicht in die Kinos kam, bezeichnete Konrad Wolf rückblickend als äußerst hemmend für die Entwicklung des DEFA-Gegenwartsfilms. Wenn es nämlich einen realitätsnahen Eindruck von dem oft zum Schlagwort gerinnenden »schweren Anfang« gegeben hat, dann durch den Film Sonnensucher, der gleich auf mehreren Ebenen die Widersprüche der Geburtswehen sozialistischer Gesellschaftsorganisation thematisiert: auf der Ebene der Arbeitsbeziehungen und der internationalen Bedingungen (Abbau von Uran unter Tage durch die sowjetische Aktiengesellschaft »Wismut« im Erzgebirge für die Atomwaffenproduktion), auf der Ebene der bewusstseinsmäßigen Gewinnung von engagierten Staatsbürgern, die in der Praxis bemerken, dass sie

für ihre eigene Zukunft tätig sind, und auf der Ebene der progressiven Integration ehemaliger Mitläufer des NS-Systems. Die Filmhandlung ist zum Teil so verworren, wie die gesellschaftliche Lage im Jahre 1950, in dem der Film spielt, tatsächlich war. Die Frauenfiguren Lutz (Ulrike Germer) und Emmi (Manja Behrens) sind zur »Wismut« zwangsrekrutiert, um einer Gefängnisstrafe zu entgehen; der Schichtleiter Beier (Günther Simon) war früher Mitglied der Waffen-SS und ist genauso misstrauisch, wie ihm Misstrauen entgegenschlägt; es gibt echte Kommunisten wie Jupp König (Erwin Geschonneck) und falsche wie den Parteisekretär (Erich Franz); und es gibt die sowjetische Besatzungsmacht, die über allem steht, aber oft nicht recht weiß, wie die Deutschen auf den Pfad der Zivilisation zurückzuführen sind.

Als der Film 1958 nicht aufgeführt wurde, sprach niemand der Beteiligten von einem Verbot, auch später nicht. Als er 1972 erstmals im Fernsehen und im Kino der DDR gezeigt wurde, war er schon veraltet. Frische gewinnt er heute wieder durch die Erinnerung an die Leistungsfähigkeit einer Generation, die aus dem materiellen und ideellen Nichts ihre Selbstachtung als Verpflichtung für sich und die Nachkommenden wiederzugewinnen trachtete.



Brigitte Krause spielt Berta Mattuscha, Arbeiterin im Uranbergbau der »Wismut« (**Sonnensucher**, 1958)



Jürgen Frohriep als zweifelnder Wehrmachts-Unteroffizier Walter in **Sterne** (1959)

Sterne (1959)

Der nach einem Originalstoff von Wolfs Moskauer Studienkollegen Angel Wagenstein (geb. 1922) als Koproduktion mit Bulgarien entstandene Film ist nicht allein dadurch bemerkenswert, dass er die Vernichtung der europäischen Juden durch das Deutsche Reich ins Zentrum der Handlung stellt, sondern dass er dieses zentrale Anliegen nur vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und der deutschen Besatzung fremder Länder artikuliert. Oder kurz gesagt: Ohne Weltkrieg kein Judenmord. Fast wie nebenbei gerät das kriegsferne Refugium des Unteroffiziers Walter (Jürgen Frohriep) in einer bulgarischen Stadt ins Wanken, als eine große Gruppe griechischer Juden vor ihrem Abtransport nach Auschwitz dort Zwangsstation macht. Walters Vorgesetzter Kurt (Erik S. Klein) ist der Besatzungsoffizier, der kein Pardon kennt, den Juden eingeschmuggelte Medizin wegnimmt und mit Essensentzug bestraft. Sein lapidares »Schneller, schneller, schneller« beim Einstieg der Todgeweihten in die Güterwagen bleibt den Zuschauern lange im Gedächtnis. Walter beginnt, zu der Lehrerin Ruth (Sascha Kruscharska) aus dem Lager eine Zuneigung zu entwickeln und möchte zumindest sie befreien, was misslingt, da er zu spät am Verladebahnhof eintrifft. Er wird aber zukünftig den bulgarischen Partisanen helfen. Dieser Glücksfall der DEFA, inneres Bedürfnis und antifaschistisches Bekenntnis zugleich, wurde zu einem Zeitpunkt produziert, als überwiegende Teile der Bonner Ministerialbürokratie noch darüber nachdachten, wie man die »sogenannten Kriegsverbrecher«, also kriminelle Mörder von Wehrmacht und SS, möglichst schnell wieder frei und straffrei bekommt und wie peinlich genau die Hallstein-Doktrin, also die völkerrechtswidrige Alleinvertretung der BRD für alle Deutschen einzuhalten ist. Dementsprechend redete »Der Spiegel« am 27. Mai 1959 von einem zum Festival nach Cannes »erschmuggelten« Film (er war als bulgarischer Beitrag eingereicht worden), der »zum Entsetzen der bundesdeutschen Cannes-Fahrer« dort »mit einem Sonderpreis entlohnt« wurde. Der

in der Illustrierten als »KZ-Film« bewusst völlig fehlinterpretierte Inhalt von »Sterne« spielte hier keine Rolle, das Thema sei sogar nach Meinung eines zitierten westdeutschen Rezensenten »unwürdig verfilmt worden«. Wie danach eine »würdige« Verfilmung hätte aussehen sollen, mag man sich ausmalen, wenn man die BRD-Stoffe zum Nazi-Thema der 1950er-Jahre zu Rate zieht, die nahezu alle konkreten Herrschaftsverantwortungen weiträumig umschifften.



Erwin Geschonneck und Wilhelm Koch-Hooge als Flugzeugkonstrukteure Ludwig Bartuschek und Dr. Lampert in **Leute mit Flügeln** (1960)

Leute mit Flügeln (1960)

Hier konnte sich Konrad Wolf offenbar nicht entscheiden, welche Stoßrichtung der Film haben sollte. Er schwankt inhaltlich und formal gleichermaßen zwischen Zeitchronik, Generationenkonflikt, Läuterungsgeschichte und Aufbaufilm hin und her, was sich auch in den ästhetischen Mitteln niederschlägt. Immer wieder werden die Zeitebenen gewechselt, die Anstrengungen um die Entwicklung einer eigenständigen Flugzeugbauindustrie (die die DDR-Wirtschaft überforderte) in Konfrontation mit der kapitalistischen Produktion und der Vergangenheit der Protagonisten verwoben, wobei die häufigen Rückblenden in Schwarz-Weiß, die Gegenwartspassagen in Farbe abgefilmt sind. Der Regisseur hielt diesen Zwitter für missglückt, was sicherlich an der Unentschiedenheit des Themenschwerpunkts liegt: Mal geht es um den Verlust der Vater-Generation in Krieg und Widerstand, dann wieder um die gegenwärtigen Auseinandersetzungen über die beste technologische Vorgehensweise und die Personalausstattung des neuen Industriezweiges.

් ජ

Ludwig Bartuschek (Erwin Geschonneck) hat 1933 seine Familie verlassen müssen, um im Untergrund gegen die Nazis Widerstand zu leisten. Sein Sohn Hans (Hilmar Thate) wächst bei Pflegeeltern auf und sieht seinen Vater erst bei der Befreiung 1945 wieder. Die Unbändigkeit der Jugend im Aufbau kollidiert mit der Abgeklärtheit der Erfahrungen der Älteren. Hätte man den Stoff etwas kleiner arrangiert (z. B. ausschließlich in der Gegenwart), wäre sicherlich ein stringenterer Film daraus geworden.

Aber eine Richterschaft aus heutiger Sicht ist leicht zu haben, und zu leicht ignoriert man dabei den Zeitkern des Filmdokuments. Denn immerhin vermittelt *Leute mit Flügeln* eine geistige Haltung, die der Wolfschen Empfindung entspricht. Auch wenn sich der Flugzeugbau in der Realität als »Luftnummer« erwiesen hat, besteht der Sinn des Films in der Zusammenführung von Geschichtsbewusstsein und Leistungsprinzip, ein Element, das dem kapitalistischen Motto »Geschichte ist Quatsch« (Henry Ford) eindeutig zuwiderläuft, damit man gezwungen wird, darüber nachzudenken, was sich hinter Kennziffern eigentlich verbirgt und wofür produziert wird.

Lissy Tempelhof und Wolfgang Heinz in den Rollen von Doktor Inge Ruoff und Professor Mamlock (**Professor Mamlock**, 1961)



Professor Mamlock (1961)

Konrad Wolfs Vater Friedrich hatte eine Zeitlang gehofft, in seinem Sohn den adäquaten Filmbearbeiter der eigenen Theaterstoffe gefunden zu haben. Der frühe Tod des Vaters 1953 und das noch nicht abgeschlossene Studium des Sohnes verhinderten eine derartige Zusammenarbeit, aber auch unterschiedliche Auffassungen über die richtigen ästhetischen Zugangsweisen zum Material waren ein Hindernis. Eine erste Verfilmung von *Professor Mamlock* in der Sowjetunion

(1938, Regie: Herbert Rappaport) wurde von höchsten NS-Stellen als so wirkmächtig eingestuft, dass sie für das »Großdeutsche Reich« auf alle Zeit verboten war. Konrad Wolf erfüllte mit dem Film ein Vermächtnis. Das humanistische Lebensideal des Chefarztes Hans Mamlock (Wolfgang Heinz), das er seiner Familie, den Freunden und den Arbeitskollegen weitergeben möchte, wird durch die Politik in Deutschland 1933 jäh zerstört. Sein Sohn (Hilmar Thate) ist kommunistisch aktiv und alsbald in die Illegalität gezwungen, seine Tochter (Doris Abeßer) wird in der Schule mit »Juden raus!«-Rufen attackiert, selbst seine Frau (Ursula Burg) verdächtigt ihn aufgrund seiner angeblichen »Rasse«. Der klarste Kommentar zum Thema stammt von einem Kollegen Mamlocks (Peter Sturm): »Ich bin Jude, die (die Nazis – D.K.) haben's mir beigebracht.« Die inhaltliche Hauptlehre des Stücks wird im Film deutlich benannt, dass es nämlich kein größeres Verbrechen gibt, als nicht kämpfen zu wollen, wo man kämpfen muss. Reihenweise fallen die ehemaligen Mitstreiter um und lassen Mamlock verzweifelt zurück, der keinen anderen Ausweg als den Selbstmord sieht.

Die filmische Lösung umgeht die Fallstricke eines einfach nur bebilderten Theaters. Obwohl häufig auf die zweidimensionale Enge der Innenräume beschränkt, nutzt Konrad Wolf die in seinen früheren Filmen eingeübte Technik der Kombination von Halbtotalen und Großaufnahmen, die hier stimmig verwendet wird. Der Perspektivwechsel der Kameraführung ist der jeweiligen Handlungssituation angemessen. Zweifellos lebt der Film von der hervorragenden Schauspielerführung und der textlichen Genauigkeit, die jedoch ohne die Exaktheit des Bildarrangements leicht hätten verpuffen können. Umso unverständlicher erscheint aus heutiger Sicht, dass die zeitgenössische Kritik dem Film gerade die formale Beschränktheit auf rein theatralische Methoden vorwarf. Professor Mamlock war in der DDR Schulstoff und gehörte in Drama- und Filmfassung zur Allgemeinbildung.

Der geteilte Himmel (1964)

Die eigenwillige Verfilmung des gleichnamigen Romans von Christa Wolf (1929–2011) erscheint in mehrerer Hinsicht als Kompromiss: Nicht weltanschaulich oder inhaltlich, da ist die Aussage eindeutig. Die Liebesbeziehung zwischen Rita (Renate Blume) und Manfred (Eberhard Esche) scheitert an seinem Weggang aus der DDR in die BRD, der vermeidbar war. Kompromisshaft sind eher die Auswahl des Stoffes, seine nicht ganz durchgehaltene asynchrone Umsetzung und die gewissermaßen erst »verspätet« eintretende Zielstellung.

lage ist ein Film entstanden, dem die Diskrepanzen und Ungereimtheiten des Textes noch anhaften. Zwar gelingt hier eine Abschwächung durch den kühlen Ton der Erzählstimme (Lissy Tempelhof), nicht immer jedoch wird das Verbleiben auf weniger wichtigen Nebenschauplätzen (z.B. beim Elternhaus Manfreds) verhindert, während die eigentlichen Hauptpersonen, der Pädagogikdozent Schwarzenbach (Günter Grabbert) und der ehemalige Brigadier Meternagel mit der »rückläufigen Kaderentwicklung« (Hans Hardt-Hardtloff), charakterlich unscharf bleiben. Hinzu kommt, dass Manfreds Argumentation für seine Abkehr vom Sozialismus mit zunehmender Film-Zeit einen plakativ misanthropischen Zug aufweist, der unmotiviert von seiner prinzipiellen Kränkung, als Ingenieur in seinem Habitus zu wenig gewürdigt worden zu sein (was nicht die Aufgabe der von ihm verlassenen Staatsordnung war), ablenkt.

Durch die Grenzschließung vom 13. August 1961 in Berlin war eine Ausreise per S-Bahn-Fahrt, ebenso wie die von Rita praktizierte Rückkehr, nicht mehr möglich. Damit war der Film in seinem faktischen Eingriffspotential für die damalige Diskussion etwas beschnitten. Der Vorwurf allerdings, den vor allem westdeutsche Rezensenten im Nachhinein erhoben, die Szenen mit Rita und Manfred in Westberlin seien misslungen, überzeugt nicht, denn gerade aus Ritas Perspektive ist man im Westen »auf schreckliche Weise allein«, wenn man nämlich, in der Umgebung einer kapitalistischen Gesellschaft, den Idealen des Sozialismus weiter folgt. Auf andere Weise kam der Film wiederum auch etwas verfrüht, denn er war Konrad Wolfs Beitrag zur Forcierung der angestrebten Debatte in der DDR, wie Anpassung, Misstrauen und eine elternlose Gesellschaft innerhalb des Sozialismus zu thematisieren wären. Auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 wurde dieser Debattenstrang für das DEFA-Schaffen vorerst abgebrochen – Wolf nahm ihn in einigen seiner kommenden Filme auf verschiedene Weise wieder auf und präzisierte damit seine Stellung zur Innensicht auf die DDR.

Renate Blume und Eberhard Esche als Liebespaar Rita und Manfred in **Der geteilte Himmel** (1964)





Konrad Wolf und Eberhard Esche (Pilot) vor der eigenwilligen Filmkulisse von **Der kleine Prinz** (1966/1972)

Der kleine Prinz (1966/1972)

Das ist weit mehr als eine Fingerübung. Gleich Erich Kästners (1899–1974) Grundsatz, dass nur, wer Kind bleibt, auch Mensch sein kann, ist Konrad Wolfs Version des Buches von Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944) eine konsequente Fortführung seiner humanistischen Position. In stark stilisierten und genau komponierten Bildern entwirft der Film die Phantasiewelt des Prinzen (Christel Bodenstein) im Dialog mit dem in der Wüste gestrandeten Piloten (Eberhard Esche), die nun beide zu der Erkenntnis kommen. dass man sich miteinander vertraut machen muss, um zueinander zu finden, und man nur mit dem Herzen gut sieht. Die Beschreibungen des Königs (Wolfgang Heinz), des Eitlen (Horst Schulze), des Geschäftsmannes (Jürgen Holtz) und des Laternenanzünders (Fred Düren) erreichen immer noch die Strahlkraft der Entlarvung einer völlig entfremdeten Gesellschaft, sofern die Metaphorik ernstgenommen wird, die zu Gebote steht: Die Absurdität menschlicher Verhaltensweisen beruht auf dem Zwang der Verhältnisse und nicht auf einer vermeintlich »angeborenen« Wesens-DNA der Spezies, wie es Existenzialismus und Fundamentalontologie bis dato behaupten. Schlange (Inge Keller) und Fuchs (Klaus Piontek) dienen als Medien der Wahrheit: Gefahr und Zähmung verschaffen in vernunftgemäßer Ausbalancierung einen sozialen Ausgleich, der freilich ständiger Pflege bedarf, so wie die einzigartige Rose, die der kleine Prinz akribisch zu versorgen hat.

In einem Prolog und einem Epitaph auf den Autoren unter Verwendung einer Ballade, gesungen von

Manfred Krug, wird auf die gesellschaftliche Brisanz des Stoffes anhand von Standfotos zu Krieg und Frieden aufmerksam gemacht. Das ist alles andere als überflüssig, denn die Betonung der damals aktuellen Diskrepanz zwischen dem sozialistischen Friedenswillen und eines wenig friedlichen globalen Weltzustandes verstärkt souverän die Botschaft der Fabel mit Hilfe einer realitätsgerechten Rahmung. Weil die Urheberrechte für eine Verfilmung nicht erworben worden waren, hatte der Fernsehfilm erst im Mai 1972 seine Premiere und konnte bis 2015 nur selten gezeigt werden.



Gruppenfoto mit Regisseur Konrad Wolf (r.) bei den Dreharbeiten zu **Ich war neunzehn** (1968)

Ich war neunzehn (1968)

Hauptheld Gregor Hecker (Jaecki Schwarz) kommt ursprünglich aus Köln, aber der sowjetische Befehlshaber kann ihm seine Heimatstadt nicht bieten, sondern nur Bernau. Hier ist er nun für zwei Tage Stadtkommandant, der Ort ist im April 1945 fast leer, nur das Bürgermeisterpaar hat eine rote Fahne aus dem Fenster gehängt, in der der weiße Kreis und das schwarze Hakenkreuz mit rotem Stoff zugenäht sind. Das ist die Lage in Deutschland am Ende des Zweiten Weltkrieges. Es ist auch die Lage für den Deutschen Hecker in der Uniform eines Leutnants der Roten Armee und damit Wolfs kaum verfremdete eigene Geschichte. Wie wird man Nazi? Hier ist die Frage aus dem Blickwinkel des Antifaschisten, Exilanten, Wiederkehrenden und Heimat-Suchenden gestellt. Und die Antwor-

ten können keine anderen sein als die der Befreier, Sieger und Besatzer. Es sind, angesichts der Abgründe durch imperialistischen Eroberungskrieg, demagogische Überwältigung und aktive Selbstgleichschaltung der deutschen Gesellschaft, die richtigen, wenn auch noch unfertigen. Der Film ist nach einer tagebuchartigen Chronik der letzten Tage vor der deutschen Kapitulation aufgebaut und nimmt möglichst viele typische Endzeitsituationen dieser Zeit in den Blick: die Ohnmacht der Zivilbevölkerung, die Befreiung des Konzentrationslagers Sachsenhausen – unter Verwendung von Ausschnitten aus dem Dokumentarfilm Todeslager Sachsenhausen (1946, Regie: Richard Brandt) –, die verbrämte Rechtfertigung der NS-Ideologie durch Repräsentanten des deutschen Bürgertums, die Wut der befreiten Antifaschisten sowie die sinnlose Opferung von Menschen, längst nachdem der Ausgang des Krieges entschieden ist.

Ursprünglich unter dem Arbeitstitel Heimkehr 45 konzipiert, besticht der Film durch seinen graduellen Wechsel aus objektivem Anspruch und subjektiver Sichtweise der Hauptfigur. Wesentliche Informationen des Frontverlaufes, seiner Ursachen und Folgen im Kampf um Berlin werden realitätsgerecht aufbereitet und immer wieder durch die individuellen Reaktionen reflektiert, dabei teilweise bestätigt wie auch teilweise gebrochen. Einiges ist nur angedeutet (Vergewaltigungen, Selbstjustiz), anderes wiederum ausführlich dargelegt; vor allem zeigt sich dabei eine Nachdenklichkeit, die sich zwingend auf das Publikum überträgt. Das gilt z. B. gleichermaßen für die Wahrnehmung des als Dorfbürgermeister eingesetzten alten Kommunisten (Walter Bechstein) wie für den sich aus der Zitadelle Spandau absetzenden jungen Wehrmachtsoffizier (Jürgen Hentsch), deren Wege sich im Abstand der Jahre mit Sicherheit in höchst unterschiedlichen Nachkriegswelten wiedergefunden haben werden. Die vielen gewissenhaften »Denkanstöße« des Films fanden daher zu Recht in der DDR große Resonanz. Einzelne westdeutsche Rezensenten sahen hingegen in dieser Komplexität der Erfahrung eine »Schule der Lethargie« am Werk, was offenbar auf einer Verkennung des Gegenstandes und der ästhetischen Mühe seiner Bewältigung basierte. Am Nullpunkt der modernen Zivilisation, die der Faschismus darstellt, ist einzig das vernunftgeleitete Gegenbild aus der Perspektive seiner Gegner und Opfer das berechtigte.



Donatas Banionis spielt die Hauptrolle des Hofmalers Francicso de Goya (**Goya**, 1971)

Goya-oder: Der arge Weg der Erkenntnis (1971)

Der zweiteilige Film nach dem gleichnamigen Roman von Lion Feuchtwanger (1884–1958) hatte eine lange Produktionsvorgeschichte, die bis Anfang der 1960er-Jahre zurückreichte. Für ein derartiges Großprojekt waren viele Hemmnisse zu beseitigen, nicht nur rechtliche und finanzielle, sondern auch logistische. Nachdem sich Überlegungen zum Dreh an spanischen Originalschauplätzen zerschlagen hatten, konnte mit sowjetischen Partnern eine Koproduktion realisiert werden.

Der königliche Hofmaler Francisco de Goya (Donatas Banionis) gerät während der napoleonischen Besatzung Spaniens zunächst in kreative Zweifel an seiner Tätigkeit, die sich dann schrittweise durch die politischen Umstände und das Schicksal von Mitbürgern zu einer existentiellen Krise ausweiten. Der »arge Weg der Erkenntnis« führt ihn weg von der institutionalisierten Tyrannei des Hofstaates, hin zur Tonlage des einfachen Volkes, den Rat des Revolutionärs Jovellanus (Ernst Busch) befolgend, wonach kein Künstler der Politik fernbleiben kann. Die berühmten Bilder und Zeichnungen Goyas aus dessen später Schaffensperiode über die Erschießung der Aufständischen und die vielen Dämonen, die Spanien quälen, bilanzieren sich zu gleichen Teilen in Goyas Ausspruch, dass die Ungeheuer immer dort geboren werden, wo die Vernunft schläft, und in der Entscheidung der Inquisition, dass dieses Gedankengut mit Goyas Werk dem »ewigen Vergessen« übereignet werden muss.

Zweifellos ist dieser Film im Gewand der historischen Parabel vor allem eine Selbstverständigung des Künstlers Konrad Wolf. Er dürfte jedoch weniger als unmittel-

barer Schlüsselfilm auf eine defizitäre Praxis des Sozialismus zu verstehen sein, denn er zielt viel allgemeiner auf das generell nötige Erkenntnisinteresse ästhetischer Arbeit im Verhältnis zu außerkünstlerischen Belangen, womit sämtlichen Anwandlungen eines »neutralen« überzeitlichen Kunstbegriffes ohne politische Bedeutung oder Funktion eine Absage erteilt wird. Sicher ist dies nicht ohne Rückbezug auf Wolfs eigenen Lebenskontext einzuordnen, es zeigt sich indes, dass die behandelten Probleme aus Roman und Film keine strikte Opposition zwischen Staat und Künstler/Intellektuellen aufmachen, sondern die Problematik erörtern, welche Staatsform bzw. welche Existenzgrundlagen für eine vernunftgemäße Ästhetik notwendig und hinreichend sind. Hier schwingt, deutlicher als in anderen Filmen von Konrad Wolf, die Überzeugung mit, dass Kunst ohne politische Verantwortung für die Veränderung der Welt keine ist.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Alltag in der DDR: **Der nackte Mann auf dem Sportplatz** (1973)



Der nackte Mann auf dem Sportplatz (1973)

Konkreter zum Verhältnis von Kunst, Alltag und Arbeit in der DDR ist kein anderer Film, dem es damit gleichzeitig gelingt, so etwas wie den Atem dieses Landes in ruhigen Zügen und mit ausreichend Zeit einzufangen. Die Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase (geb. 1931) führt die Zuschauer in den Arbeits- und Lebensrhythmus des Bildhauers Kemmel (Kurt Böwe), der beauftragt wird, für den ortsansässigen Sportverein eine Skulptur anzufertigen. Vorbild für die Figur Kemmels ist der Bildhauer Werner Stötzer, der im Film den Bürgermeister verkörpert. In Parallelgeschichten werden Episodenstränge der Aktivitäten von

Kemmel beleuchtet, die von den Beziehungen zu seiner Frau Gisi (Ursula Karusseit) und seinem Sohn, vom öffentlichen Umgang mit seiner Kunst, dem privaten Kunstgeschmack der Nachbarn sowie historischen Reflexionen berichten. Dabei kommen geschichtlich und politisch relevante Fixpunkte der DDR-Realität in den Blick, die sich zu einem dokumentarischen Mosaik verdichten: Kemmels Relief »Bodenreform« steht im Feuerwehrturm der LPG, statt ausgestellt zu werden, weil ihm angeblich Optimismus fehlt. Gleichzeitig fordert diese Kunst zur Stellungnahme heraus. Gisis Übersetzungsarbeiten über das System der Konzentrationslager und Vernichtungsstätten des deutschen Faschismus lassen Kemmel nicht los, er bleibt aber mit dieser Beschäftigung ziemlich allein. Schließlich wird auch der Modellkopf des ausgesuchten Brigadiers (Martin Trettau) für die Sportlerskulptur gar nicht verwendet, obwohl er vorher als ideale Vorlage erschienen ist. Im Gespräch zwischen Kemmel und dem Brigadier gegen Ende des Films über die Bedeutung der Kunst, auch der vormals unverstandenen, wird der Prozesscharakter ästhetischer Wahrnehmung letztlich positiv bewertet: »Mit der Zeit sieht man doch hin.«

Im Gegensatz zu seiner nicht hoch genug einzuschätzenden Spätwirkung über Einsichten und Durchsichten sozialistischer Normalität und den Bedingungen ihrer Diskussionskultur, die eine Vielfalt von Meinungen und Werten bezeugen, welche weitab von retrospektiv behaupteten monolithischen Abqualifizierungen der DDR liegen, erreichte der Film nach seiner Uraufführung nur wenige Kinobesucher. Ein Grund dafür dürfte aus heutiger Sicht die eigentümliche Selbstverständlichkeit der Problembehandlung gewesen sein, die dem damaligen Publikum möglicherweise zu allgegenwärtig und banal erschienen sein mochte, weil es um Dinge ging, die jeder aus seinem persönlichen Umfeld kannte. Die Kunstbetrachtungen sind aber auch ein Katalysator: Kemmel ist sozusagen die progressive Anwendung Goyas für den Sozialismus.

Mama, ich lebe (1976)

Es sind Dinge, die natürlich an *Ich war neunzehn* anschließen, nur diesmal zeitlich und örtlich zurückversetzt, in den Krieg, in die Gefangenschaft, für eine deutsche Umkehr im »Nationalkomitee Freies Deutschland« und damit als erneutes Gespräch über die Schwierigkeiten des Umerziehungsanspruches vom Nazi zum bewusst denkenden Sozialisten. Von den vier Wehrmachtsangehörigen Becker (Peter Prager), Pankonin (Uwe Zerbe), Koralewski (Eberhard Kirchberg) und Kuschke (Detlef Gieß), die den Antifa-Kurs im sowjetischen Kriegsgefangenenlager absolviert haben

und nun auf den Einsatz gegen die deutsche Kriegsmaschine vorbereitet werden, überlebt am Ende nur einer. Auf der Reise in ihr zugewiesenes Verwendungsgebiet entwickeln sich Diskussionen, Auseinandersetzungen und Betrachtungen über Erlebtes und Zukünftiges, flankiert von Einlassungen des sowjetischen Führungspersonals. Da wundert sich mancher über spontane Bekundungen der Deutschen zur Zukunft des eigenen Landes im Sozialismus, und andere in der Roten Armee differenzieren nunmehr (1944) zwischen zwei Arten von Deutschen, Faschisten und Antifaschisten, was im Zuge der deutschen Aggression in den Jahren davor noch undenkbar erschien.

Wie in keinem anderen Film, abgesehen vielleicht von Sonnensucher, hat Konrad Wolf hier versucht, sowjetische und deutsche Argumentationslinien miteinander zu versöhnen. Jener Verständigungsaspekt des Textaufbaus steht absolut im Zentrum der filmischen Durchdringung des Themas, so dass diesem Anspruch die formalen Gestaltungskriterien deutlich untergeordnet werden. Die Konventionalität der Machart springt ins Auge, auch wenn Anleihen bei der sowjetischen Filmpoesie (Tarkowski, Schukschin, German) auffindbar sind. Die Rücknahme ästhetischer Eigenwilligkeiten dürfte gewollt gewesen sein, damit das Publikum auch keine der gesprochenen Aussagen verpasst oder überhört. Man merkt diesen Anspruch im Nachhinein noch zusätzlich, wenn man sich parallel dazu Gitta Nickels Konrad-Wolf-Porträt von 1977 ansieht, das von der Produktion und den Filmclubgesprächen berichtet. Dort ist auch angedeutet, dass das, was eigentlich einen Abschluss des Nachdenkens über den schwierigen deutsch-sowjetischen Brückenschlag bilden sollte, zu einem noch intensiveren Weiterdenken Anlass gab.

Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu **Mama, ich lebe** (1976)





Renate Krößner in **Solo Sunny** (1980) als Spiegel der DDR-Generation der frühen 1980er-Jahre?

Solo Sunny (1980)

»Fräulein« Ingrid Sommer, Künstlername Sunny (Renate Krößner), ist Sängerin und wird es bleiben. Autor und Co-Regisseur Wolfgang Kohlhaase hat für den Anfang des Films den wohl prägnantesten Dialog der DEFA-Geschichte geschrieben:

Sunny im Bademantel, morgens, Blick Richtung Bett, Sunny: »Is' ohne Frühstück.«

Mann (Michael Christian): »Wat soll denn det? Deinetwejen bin ick extra nich' arbeiten jejangen.«
Sunny: »Ist ja auch ohne Diskussion.«

Mann: »Det find' ick aber ausjesprochen unfreundlich.« (Pause) »Warum hast'n mich denn mitjenommen?« (Pause, inzwischen aufgestanden) »Wo issen det Klo?« Sunny: »'Ne halbe Treppe tiefer, da ist der Schlüssel.« (Pause) »Möchst'n Kaffe?«

Mann: »Wat soll ick mit Kaffe?« (geht ab, Kaffeewasser pfeift im Kessel)

Mehr kann man auf diesem knappen Raum über die mentalen Belange der DDR nicht ausdrücken. Sunny ist kein Hotel, die Leistung der zusammen verbrachten Nacht hat beidseitig zu stimmen, die Arbeitsabstinenz des Mannes ist ohne gravierende Sanktion möglich (wenn sich auch Diskussionen über Arbeitsmoral anschließen müssten, die den Sozialismus weit mehr treffen als den Kapitalismus), es gibt Informationen über die Wohnraumstruktur, und schließlich ist Kaffee am Morgen offenbar auch nicht jedermanns Sache. Ins Analytische gewendet heißt das aber: Frauen in der DDR ließen sich weder alles gefallen, noch waren sie unselbständig. Die dazugehörigen Männer konnten schon damals verunsichert werden. Das Fernbleiben vom Arbeitsplatz ließ sich verkraften (ein Unding unter kapitalistischen Verhältnissen, zumindest im Wiederholungsfalle). Eine Außentoilette war im Altbau nichts Ungewöhnliches, weshalb die bald als »Platte« verrufenen Neubauwohnungen von vielen auch so begehrt wurden. Entscheidend ist aber vor allem der moralische Zugriff auf die Alltagsbeziehungen: Niemand hat behauptet, dass es einfach ist, aber niemand kann behaupten, dass sich hier Personen bewegen, die nicht mit Geist, Haltung und Bewusstsein ausgestattet sind. Der Film entfaltet in seiner Einfachheit und seinem Verständnis für Gefühl und Verstand der Protagonisten ein authentisches Porträt über den Lebenszustand der mittleren DDR-Generation am Beginn der 1980er-Jahre. So weit war die Beantwortung der Frage, wie eine Gesellschaft vernünftig nach sozialistischen Kriterien zu organisieren sei, also bei Konrad Wolf schon fortgeschritten.

Der Werkzusammenhang wäre unvollständig, wenn nicht noch auf die sechsteilige Dokumentation Busch singt – Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zumindest hingewiesen würde, die 1982 im Auftrag der Akademie der Künste der DDR unter der künstlerischen Oberleitung von Konrad Wolf entstanden ist. Der Regisseur war von 1965 bis zu seinem Tode der immer wiedergewählte Akademiepräsident und verantwortete die Teile 3 1935 oder das Faß der Pandora und 5 Ein Toter auf Urlaub selbst, während er die Entstehung des 6. Teiles *Und weil der Mensch ein Mensch* ist nicht mehr erlebte. Die Lebens- und Kampfkraft des Revolutionärs, Sängers und Schauspielers Ernst Busch (1900–1980) bekam in dem Filmzyklus ein würdiges Erinnerungsausrufezeichen und bezeugte einmal mehr den Stellenwert der Geschichte im künstlerischen Wirken von Konrad Wolf, die für ihn nie als abgeschlossen galt.

Kurz vor seinem frühen Tod im März 1982 formulierte er eine Art geistiges Testament mit folgenden Worten:

»Die politische Eigenverantwortlichkeit kann dem Kommunisten, der Künstler ist, niemand abnehmen. Man kann sie so oder so beeinflussen –

- durch lebendige, nicht dogmatisch-scholastische Wissensvermittlung,
- durch gesellschaftspolitische Anregungen, nicht formal-bürokratisches Administrieren,
- durch Kritik, die Denkanstöße gibt, nicht Zensuren verteilt oder bemüht ist, eigenes Denken durch Rezepturen zu ersetzen,
- durch Vertrauen, das fordert und f\u00f6rdert.
 Und doch: \u00fcber allem steht die Eigenverantwortung als unl\u00f6sbarer Bestandteil der politisch-ideologischen Gesamtverantwortung des gro\u00dden Kampfb\u00fcndnisses der deutschen Kommunisten. Diese Verantwortung voll wahrzunehmen, bedeutet Mut und Risikofreudigkeit.
 Sie bedeutet auch politische, philosophische N\u00fcchternheit, Klarheit und Realit\u00e4tsgef\u00fchl.

Diese Fähigkeit wünsche ich mir, wünsche ich uns allen für heute, für morgen.« ■



Wenn ein von seiner Idee besessener Erfinder, ein neuartiges, höchst komfortables Windmühlen-Luftschiff zu konstruieren, das sich von jeder halbwegs gemähten Wiese in die Lüfte erheben kann, niemals Geld für die Ausführung seiner Pläne bekommt, so kann sich die Frage stellen, ist der Mann ein Genie oder ein Spinner. Franz Xaver Stannebein, jene von Fritz Rudolf Fries in Anlehnung an seinen Großvater erfundene Figur, ist ein Bruder auch all jener mit Phantasie begabten, sensiblen Filmemacher, die, weil sie sich dem Mainstream verweigern, nie ihre Projekte verwirklichen können. So werden Begabung und Talent ausgetrocknet und verschleudert.

Als ich den Roman »Das Luftschiff« nach seinem Erscheinen 1974 im VEB Hinstorff Verlag Rostock mit Faszination gelesen hatte, bin ich nicht auf die Idee gekommen, einen Film daraus zu machen.

Dann drehte ich 1980 den Film *Jadup und Boel* nach dem Roman von Paul Kanut Schäfer, die Geschichte eines Bürgermeisters einer Kleinstadt in der DDR, der in der Mitte seines Lebens nachzudenken beginnt, ob die sozialistischen Ideale, mit denen er angetreten ist, auf dem Weg ihrer Verwirklichung sind. Der Film geriet in heftige politische Auseinandersetzungen bis auf die Ebene des Politbüros des ZK der SED, das zog sich hin

von 1980 bis 1983, als er dann verboten wurde, später, schon zu Gorbatschows Zeiten, kam er 1988 mit fünf Kopien in die DDR-Filmkunsttheater.

Nach dieser Erfahrung war mir klar, dass es keinen Sinn hatte, neue Filmprojekte in Angriff zu nehmen, die sich mit der DDR-Gegenwart befassten, meine Ansichten unterschieden sich zu sehr von denen der politisch Verantwortlichen. Ich gab also jedem, der es hören wollte oder auch nicht, bekannt, dass ich fortan nur noch Filme drehen werde, deren Sujets im historischen Milieu angesiedelt seien, klar, dass auch dies politische Filme sein sollten.

Zwei Stoffe standen zur Auswahl: »Die Räuberbande« nach dem Roman von Leonhard Frank, aber aufsässige Jugendliche wollte man nicht, selbst wenn die Geschichte vor dem Ersten Weltkrieg spielte. Der zweite: Dramaturg Manfred Hocke gab mir eine Filmerzählung zu lesen, die Fritz Rudolf Fries frei nach seinem Roman »Das Luftschiff« verfasst hatte, die sprühte von Phantasie wie auch der Roman, doch der Ansatz war filmischer. Trotzdem war ich skeptisch, denn das Projekt entsprach überhaupt nicht dem bei der DEFA Üblichen, der Held war alles andere als ein positiver, die Geschichte spielte auf mehreren Zeitebenen und dazu noch zu großen Teilen in Spanien. Aber man konnte es ja versuchen.

Daniel Roth in der Rolle des Chico

»Die Form war mir wichtig – wer das versteht, ist mir egal«¹

Rainer Simon über seinen Film »Das Luftschiff« 2





Jörg Gudzuhn als Erfinder Franz Xaver Stannebein

Das Wunder geschah: Wir konnten drehen. Das mag auch daran gelegen haben, dass die DDR-Kulturpolitik nicht nur von ideologischen Hardlinern bestimmt wurde, sondern es durchaus auch Kräfte gab, die mit Besorgnis zu jener Zeit die Ausreisewelle vieler DDR-Künstler zur Kenntnis nahmen und die Interesse hatten, dass ich blieb. Ich hatte auch nicht vor zu gehen.

Es wäre die größte Dummheit meines Lebens gewesen, was ich freilich erst später begriff. Damals ahnte ich noch nicht, in welchem Zustand politischer Verwahrlosung und jeden Sinns entleerter Kommerzialisierung sich die westliche Welt befindet. Ich hätte, wäre ich dorthin gegangen, meine wichtigsten Filme nicht drehen können, *Die Frau und der Fremde* (Goldener Bär der Berlinale 1985), *Wengler & Söhne, Die Besteigung des Chimborazo* und *Der Fall Ö.*

Dass wir Geld für *Das Luftschiff* bekamen und 1982 zu drehen begannen, hing auch mit einem Deal zusammen zwischen der DEFA und dem ZDF, das vorab die Fern-



sehrechte für den Westen kaufte, so dass wir West-Geld hatten, um einige Szenen in Spanien drehen zu können, nicht alle, andere realisierten wir in Bulgarien und der Tschechoslowakei. Es war einer der ersten dieser inoffiziellen Deals. Die erste offizielle Coproduktion zwischen der DDR und der BRD kam erst 1988 zustande, das war mein Spielfilm über Alexander von Humboldt Die Besteigung des Chimborazo.

Das Luftschiff interessierte mich und Kameramann Roland Dressel als ästhetische Herausforderung, wir experimentierten, wo wir nur konnten, wir wollten unserem Helden, dem Luftschiff-Erfinder, nicht nachstehen. Wir erzählten den Film auf der Zeitebene des Lebens von Franz Xaver Stannebein zwischen dem Beginn des 20. Jahrhunderts und 1945 in Deutschland und Spanien und auf der Ebene seines Enkels Chico, der unmittelbar nach dem Endes des Zweiten Weltkriegs sich bei Leipzig auf die Suche nach dem verschollenen Großvater macht, diese Ebenen verschränkten wir miteinander, wir bauten Visionen und Träume ein, von dem Leipziger Künstler Lutz Dammbeck ließen wir uns Non-camera-animationen direkt auf den Filmstreifen zeichnen. um Stannebeins Ideen angemessen zu visualisieren. Friedrich Goldmann, der herausragende moderne Komponist, schrieb uns Töne dazu. Mit Jörg Gudzuhn, in seiner ersten großen Filmrolle, hatten wir den idealen Hauptdarsteller gefunden. Genial oder verrückt – das bleibt die Frage.

Was dazwischen ist – uninteressant.





■ DVD ZUM FILM

»Zugespitzt könnte man

sagen: Rainer Simons Luftschiff ist der erste abendfüllende Experimentalfilm der DEFA«, so kommentiert Heinz Kersten am 18. März 1983 im RIAS einen Tag nach der Filmpremiere Das Luftschiff. Die Bedeutung von Kreativität und Fantasie für das Leben mit all seinen Hoffnungen und Enttäuschungen, Möglichkeiten und Begrenzungen ist zu diesem Zeitpunkt längst eines von Simons Kernthemen, das dieses Mal allerdings mit ästhetischen Mittel gestaltet wird, die einen neuen Höhepunkt in Simons Schaffen

markieren.

Nach der digitalen Neubearbeitung erscheint der Film nun in der DVD-Reihe Edition Filmmuseum. Als Bonusmaterial enthalten ist unter anderem der DEFA-Dokumentarfilm Unbändiges Spanien (Jeanne und Kurt Stern) aus dem Jahr 1962: Dass die Franco-Diktatur sich nur durch die Hilfe von Mussolini und Hitler durchsetzen konnte, ist letztlich einer von vielen realpolitischen Hintergründen, in denen sich die Geschichte vom Luftschiff verankert.

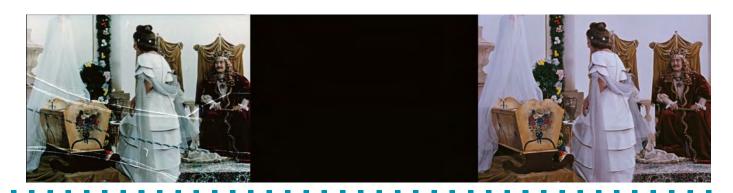
www.editionfilmmuseum.com

45

¹ Rainer Simon (sinngemäß) im Zeitzeugengespräch mit Michael Hanisch (2000).

² Der hier abgedruckte Text stammt aus dem DVD-Booklet zum Film Das Luftschiff, erschienen in der Kollektion Edition Filmmuseum.

Dornröschen: digital



Besonders problematisch: In der Verleihkopie (1.) ist ein Riss, im Original-Bild-Negativ (OBN) fehlt das Bild komplett (m.), sodass es digital aufgefüllt werden musste (r.).

An anderen Stellen wurden Klammerteile vom Duplikatnegativ (CRI) ergänzt.



Einblicke in die digitale Neubearbeitung von **Dornröschen**

René Pikarski im Gespräch mit Melanie Hauth

Von wegen »Es war einmal vor langer Zeit«! Dass der Film *Dornröschen* (Walter Beck, 1970) aus der Menge vieler damals wie heute beliebter DEFA-Märchen heraussticht, lässt sich vor allem an seinen unaufhörlichen Versuchen erkennen, aus der fiktiven Handlung heraus in die reale Gegenwart der beginnenden 1970er-Jahre vorzudringen. Zaghaft jazzige Töne leiten den Film ein, dazu ein strenggeometrischer Fußboden samt ockerbrauner, sich rechtwinklig faltender Zimmerwand, die fast aus einigen späteren Hotelvisionen Stanley Kubricks stammen könnten. Wenig später ein

rettender Prinz mit schicker Lederjacke und moderner beige-grauer Hose, der sich vom Kleidungsstil bei Hofe ebenso unterscheidet wie durch seine Wertschätzung des Fleißes der Arbeiter? Ja, so ein jede Macht und jedes Gold der Welt verschmähender Held passt in der Tat ausgezeichnet in das Jahr 1970. Er passt außerdem gut in die Gespräche während unserer Mittagspause bei der DEFA-Stiftung, wo die zuständige Mitarbeiterin für die Digitalisierung und Restaurierung, Melanie Hauth, mir eine spannende, wahre Geschichte über die digitale Neubearbeitung des Märchenfilms erzählen konnte. Im Anschluss daran wird sich der Regisseur selbst an die Entstehung seines Films erinnern.





Vorher/nachher: Die Farben des Rohscans (1.) und nach der Lichtbestimmung im Farbraum Rec709

Eine Herausforderung bei der Digitalisierung historischer Filme ist manchmal bereits die Suche und Auswahl des geeigneten analogen Ausgangsmaterials. Die DEFA-Stiftung kann dabei in der Regel komfortabel auf einen zusammenhängenden Filmmaterialbestand im Bundesarchiv-Filmarchiv zurückgreifen, das neben dem Original-Bild-Negativ (OBN) oft auch den Magnet-, Negativ- oder Positivton sowie kombinierte Kopien und Verleihkopien zu einem Film bereithält. Im Falle von *Dornröschen* allerdings galten bereits seit 2008 das für die Digitalisierung qualitativ bevorzugte OBN und auch das Ton-Negativ als verschollen und damit als »nicht überliefert«. Doch manchmal, zugegeben leider selten, finden die seit der Wiedervereinigung oft auf verschlungenen Wegen gereisten DEFA-Materialien wieder ihren Weg zu uns zurück: Als die Film- und Videoprint Kopiergesellschaft mbH vor einigen Jahren Insolvenz anmeldete, tauchte doch tatsächlich Dornröschens OBN samt Tonnegativ in der Konkursmasse auf, die an das Filmlager des Bundesarchiv-Filmarchivs übergeben wurde. Dank einer Förderung der Filmförderungsanstalt (FFA) stand einer digitalen Neubearbeitung des Films und damit seiner Langzeitsicherung und Veröffentlichung gemäß moderner Film- und Videostandards nun nichts mehr im Weg. Die Arbeiten fanden im Zeitraum von Januar bis April 2018 statt. Dabei betreute die Firma ARRI an ihrem Münchner Standort die Materialauswahl, -prüfung und -reinigung, den hochauflösenden 4K-Scan im Wet-Gate-Verfahren sowie die Retusche und Tonbearbeitung. Damit allerdings der 88-jährige Regisseur Walter Beck die Bearbeitung begleiten konnte, fand das Grading und damit die Licht- und Farbbestimmung des inzwischen digitalisierten Films in Berlin statt.

Wie sich nach der Prüfung der verfügbaren analogen Filmmaterialien herausstellte, war das OBN in der Tat das am besten vorliegende Material und war wegen der guten Auflösung sowie »der unverfälschten Farbwiedergabe und der Ausleuchtung für den Scan zu bevorzugen«, so lautet der ARRI-Befund. Allerdings musste auch festgestellt werden, dass einige Teile davon »verschrammt« und sogar »unvollständig« sind, da im analogen Film Einzelbilder fehlten oder damals mit Schwarzbildern aufgefüllt wurden. Bei der digitalen Restaurierung kann dem mit zwei Methoden begegnet werden. Einerseits können zwecks Erhalts der Originallänge und um nicht im Ton zu verrutschen durch Interpolation die fehlenden Einzelbilder digital aufgefüllt werden, etwa mit den vorhergehenden oder nachgehenden Bildern der betreffenden Stelle. Andererseits kann die Auffüllung mit Klammerteilen aus anderen Analogmaterialien erfolgen, etwa aus dem Bild-Dup-Negativ (CRI) oder einer anderen Kopie, die die im OBN fehlenden oder beschädigten Bilder an der jeweiligen Stelle enthält. Bei **Dornröschen** wurden durch diese beiden Methoden insgesamt rund 50 Einzelbilder während der Restaurierung ergänzt.

Aufgrund des unterschiedlichen Materialzustands besteht nun die Herausforderung darin, die fremden und nun neu hinzugenommenen Klammerteile sowohl in der Farb- und Lichtbestimmung, als auch in Format und Geometrie dem OBN anzupassen. Diese Maßnahme muss zusätzlich zur grundsätzlichen Aufgabe des Color-Gradings unternommen werden, bei dem die guterhaltene Farbe des OBN mit den heute üblichen Mitteln in die digitale Farbenwelt übersetzt wird. Damit der Film auch heute zu einem optimalen Kinoerlebnis werden kann, wurde der Grading-Prozess direkt auf einer Großleinwand im Kino vorgenommen.



oben: Vor- und auch nachher noch erkennbar: die spezielle Aufpro-Technik für die Hintergrundaufnahmen (l. Rohscan OBN, r. nach dem Grading) unten: Monochrome Szenen im Rohscan (l.) wurden in der finalen Lichtbestimmung warm gehalten

Eine weitere knifflige Aufgabe beim Grading geht zurück auf einen Trick bei der ursprünglichen Filmaufnahme, über die Regisseur Walter Beck gleich ausführlich berichten wird. Dadurch, dass beim Dreh mit der sogenannten Auf-Pro-Technik der Hintergrund, vor dem die Handlung und die Personen spielen, auf eine Leinwand projiziert wurde, sind diese Projektionen bereits auf dem OBN erkennbar grünstichig, während die realen Schauspieler und Requisiten in gewohnter Farbenpracht von der Kamera erfasst wurden. Das betrifft etwa das virtuelle Dornröschenschloss und einige Szenen im Gebirge, beziehungsweise in der Schlucht, die den Prinzen zum Schloss und zur 13. Fee führt. Die Frage ist, wie man bei der digitalen Neubearbeitung historischer Filme mit solchen Besonderheiten umgeht. Der grundsätzliche Anspruch der DEFA-Stiftung lautet, die heutigen digitalen Tricks der Farbkorrektur und Lichtbestimmung sehr sparsam einzusetzen, damit das ursprüngliche Aussehen und damit ein Stück weit das Kinoerlebnis und der Charme analoger Filme so gut es geht auch im Digitalisat bewahrt werden. Sofern sich das Grading somit in der Regel auf den gesamten Bildausschnitt bezieht, erreicht man letztlich Korrekturergebnisse, die so auch früher und analog im Kopierwerk möglich gewesen wären. Die Sequenzen mit den grünstichigen Auf-Projektionen allerdings würden auf diese Weise ihren Farbstich in Relation zum Rest des Bildinhaltes behalten. Es ist also an der Zeit, den Filmemacher selbst um Rat zu fragen. Regisseur, ARRI und die DEFA-Stiftung konnten sich darauf einigen, ausnahmsweise auch einzelne Bildausschnitte



Fahl-geschminktes Gesicht vor (1.) und nach der Lichtbestimmung (r.)

selektiv und durch sekundäre Farbkorrekturen zu bearbeiten, »um die für damalige Verhältnisse aufwendig hergestellten [Auf-Pro-] Aufnahmen besser zur Geltung zu bringen«. Die Korrekturen dieser Bildausschnitte sind daher so minimal, dass der Grünstich nicht mehr als störend oder als materialbedingt 'alt' und 'schlecht erhalten' empfunden wird. Gleichzeitig bleibt aber die Möglichkeit bestehen, die damals verwendete Aufnahmetechnik noch entdecken zu können, etwa, indem der Kontrast zwischen den projizierten Hintergründen und dem Vordergrund klar und deutlich bestehen bleibt.

Ein weiterer Balanceakt bestand in der Neubearbeitung von jenen zwei Passagen, in denen die Wirkung des Fluchs der 13. Fee (der Tiefschlaf) stilistisch mit monochromen Passagen eingeschnitten wird. Interessant dabei war, dass im Vergleich zum Negativ-Material die Szenen auf der Referenz-Filmkopie weniger schwarzweiß, dafür aber in einem leicht rötlichen Farbspektrum eingefärbt waren. Und nun Herr Beck? »Leicht gelblich-warm eingefärbt sollte es ursprünglich sein.« - Ganz anders übrigens als in den Aufwachsequenzen, in denen der »Hauch von Kühle« in den Gesichtern des höfischen Adels unbedingt erhalten bleiben muss! Sie sind wie Zombies, weniger wiederbelebt als inzwischen vielmehr überlebt. Walter Beck erinnert sich daran, dass die Maskenbildner die Gesichter zwar weiß angemalt haben – aber aus heutiger Sicht vielleicht nicht weiß genug? Nach dem Scan des Filmmaterials erscheint die Haut tatsächlich eher blau. Beim Kompromiss zwischen ursprünglicher Intention und dem Film musste die Coloristin Christine Hiam zwischen der Ursprünglichkeit der Maskierung und ihrer Erscheinung im Film vermitteln, sodass am Ende alle mit dem Ergebnis zufrieden sein konnten. Ob uns das gelungen ist, beurteilen Sie am besten selbst im Kino.

Noch am selben Abend dieses Gesprächs hören wir die traurige Nachricht, dass die Hauptdarstellerin des Dornröschens, Juliane Korén, am 7. Mai im Alter von 67 Jahren in Berlin verstarb. Umso wichtiger ist es, mit dem Erhalt dieses zeithistorischen Dokuments auf eine farbenprächtige und ausdrucksstarke Weise an sie zu erinnern.



Mär und mehr

Dornröschen: Ein arbeitsbiographisches Kaleidoskop von Regisseur Walter Beck¹

> Das Erlebte weiß jeder zu schätzen, am meisten der Denkende und Nachsinnende im Alter; er fühlt mit Zuversicht und Behaglichkeit, daß ihm das niemand rauben kann.

Johann Wolfgang Goethe²

48

Meine erklärte Richtschnur ist damals schon, was ich später formuliere: »Kunst sollte nicht Vortäuschung von Wirklichkeit sein. [...] Sie sollte ein Modell sein, da[s] mit innigem Bezuge auf die Wirklichkeit entwickelt ist.«³ Auch die »Gegenwartsfilme« und »historischen Filme« sehe ich unter solchem Aspekt. Aber im Märchenfilm will ich das Prinzip unbedingt realisieren. Gerade hier fällt es, wie ich meine, dem Film am leichtesten, derlei Versuche zu unternehmen. Denn das Märchen hat ja nie den Anspruch erhoben, wirklich geschehen zu sein. Das Märchenbuch ist eben kein Geschichtsbuch, sondern ein Geschichtenbuch.

Trotz der erlebnisoffenen Annahme meiner stilistischen Auffassungen durch die jungen Zuschauer, etwa bei König Drosselbart, erkenne ich an der weiteren Reaktion, auch im Studio, auf meine dargelegten und publizierten Theorien, daß absolute Kompromißlosigkeit nicht in jedem Falle angebracht sein wird. Meine Ansichten erregen nicht bei allen anteilnehmende Aufmerksamkeit, treffen hier und da auch auf Gleichgültigkeit oder wecken gar Mißtrauen. Die gängigen Formeln jener Zeit sind kein Wind von achtern in die Segel meiner Kunstauffassung. Gleichwohl will ich meine Grundsätze bewahren und mit ihnen immer wieder neue künstlerische Anläufe unternehmen. Das führt zu unterschiedlichen Experimenten, diesen Widerspruch zu lösen. Ich möchte am Grundsätzlichen festhalten, die Ausführung aber durchaus variieren.

Eine Gelegenheit dazu ergibt sich, als mir angeboten wird, *Dornröschen* zu inszenieren. Das Szenarium entsteht in gemeinsamer Arbeit zwischen Margot Beichler, Gudrun Rammler und mir. Es gehört dieses Märchen in den Kanon der populärsten Märchen. Das Märchen steht in der Sammlung der Brüder Grimm und es ist so gut wie jedem vertraut. Wir erzählen es allerdings ein wenig anders.

Wir finden im Buch-Märchen keine Antwort, warum der König eine der Feen nicht einlädt. Die 13. Fee nur durch ihre Ordnungszahl die überzählige sein zu lassen, wäre bloßer Zufall, hätte mit Kunst wenig zu tun. Sie von vornherein grundlos als »böse Fee«, gar als »Das Böse«, abzuqualifizieren, wollen wir auch nicht gelten lassen, weil wir Moral nicht abstrakt wirkend sehen, sondern allemal auf praktische Tätigkeit bezogen. Sie von ihrem späteren Fluch her als »böse« zu definieren, erscheint uns ungerecht, weil man auch einer Fee (oder gar gerade ihr?) zubilligen muß, über Ungerechtigkeit und Dummheit empört zu sein und zornig zu reagieren. Das Motiv, sich für die unterbliebene Einladung »rächen« zu wollen, ist von den Grimms interpretierend erfunden. Noch in der Oelenberger Handschrift fehlt es.

In großer Gemeinsamkeit suchen wir unsere Antwort auf die Frage an das Märchen. Von den Feen lesen wir, daß sie das neugeborene Kind mit »allen Tugenden«



Helmut Schreiber in der Rolle des Königs

begabten. Welche spezifische Tugend hätte die 13. Fee geschenkt? Dazu schweigt der Text. Sie die »Fee des Fleißes« sein zu lassen, war für uns eine Möglichkeit, die auslegendes Potential birgt, ja, überraschend viel davon mit Leichtigkeit preisgibt, je mehr und je genauer wir es durchspielen.

Der König, der nur zwölf Teller hat, lädt diejenige von den dreizehn Feen aus, deren Tugend er geringschätzt; Fleiß scheint ihm für seine Tochter überflüssig. Der im Zorn ausgesprochene Fluch der Fee, die Prinzessin solle sich »an einer Spindel in den Finger stechen«, ist so kein willkürlicher, sondern bezieht sich wiederum auf den Fleiß, sobald man das Spinnrad als Symbol dieser Tugend sieht. Und der rigide Befehl des Königs, »daß alle Spindeln im ganzen Reich abgeschafft werden sollten«, gerät damit folgerichtig zum sozialen Desaster derer, die allein von ihrem Fleiß leben können.

Die gefundene Antwort und die absehbaren, daraus folgenden Konsequenzen scheinen unsere Probleme zu lösen. Wir entscheiden uns dafür und entwickeln danach das Buch. Es wird zum Beleg dafür, wie man eine überlieferte Fabel zeitgenössisch humanistisch auslegen kann, ohne sie wesentlich in ihrem äußeren Ablauf verändern zu müssen.

Eine Königstochter wird geboren. Der König lädt zu einem großen Fest, hat aber nur zwölf goldene Teller.



Juliane Korén spielt Dornröschen

Im Lande sind aber dreizehn Feen. So befiehlt er, die dreizehnte Fee, die des Fleißes, nicht einzuladen. Auf dem Fest begaben die Feen das Kind mit allen Tugenden. Schließlich kommt auch die Fee des Fleißes. Doch der König beleidigt sie und heißt sie gehen. Da gerät die Fee in Zorn: »Die Königstochter soll sich in ihrem fünfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen.« Die anderen Feen wollen dies so gut noch machen, als sie können. So spricht die zwölfte: »Es soll des Kindes Tod nicht werden, sondern nur ein Schlaf, ein hundertjähriger Schlaf.« Zum König und allen, die bei Hofe sind, aber sagt sie: »Und ihr sollt ihn mitschlafen!«

Darauf befiehlt der König, alle Spindeln im Lande abzuschaffen. Auf einem Scheiterhaufen werden sie verbrannt. Darob gerät das Volk in große Not; denn ohne Spindeln kann man nicht spinnen, und ohne Garn kann man nicht weben, und ohne Stoff kann man sich nicht kleiden, und auch keinen Handel mit dem Gewebten treiben. Dem König aber ist dieser Niedergang gleichgültig.

Als die Königstochter fünfzehn Jahre alt wird, geht sie in einen Turm, den der König hatte versperren lassen. Die Tür aber ist heute dennoch offen. Die Königstochter trifft eine Frau, die an einem Spinnrad sitzt. Das Mädchen will auch spinnen. Dabei sticht sie sich in den Finger und fällt in einen tiefen Schlaf. Der König und der Hofstaat fangen auch an zu schlafen. Um das Schloß wächst eine Dornenhecke.

Nach hundert Jahren macht ein fremder Königssohn sich auf den Weg zu dem schlafenden Schloß. Er trifft andere, die vergeblich versucht haben, die Dornenhecke zu durchdringen. Schließlich trifft er auch eine Frau, die ihn prüft. Die Frau aber ist wieder die Fee des Fleißes. Sie führt den Königssohn durch das Angebot von Macht und Schätzen in Versuchung. Doch das alles schlägt er aus. Als er sich nun der Dornenhecke nähert,



Burkhard Mann in der Rolle des Prinzen

tun sich alle Dornen vor ihm auf. Im Schloß küßt er die schlafende Prinzessin und alles erwacht. Nun bestraft die Fee des Fleißes den König: »Niemand in diesem Lande wird dich mehr als König anerkennen.« Und so geschieht es. Der Prinz und die Prinzessin aber heiraten. Sie laden alles Volk zum Fest und versprechen, das Land weise und gerecht zu regieren, und Arbeit und Fleiß nicht zu verachten.

So erzählt, ist der Film durchgängig ein Hohelied des Fleißes. In diesem Sinne schreibe ich das Spinnlied, das den Film eröffnet und schließt: »Zum Faden drehet das Gezause, / spinnet emsig ohne Pause. / Schließlich seht ihr, daß der Fleiß / mehr als Eil´ zu schaffen weiß. / Hast du Arbeit, frisch daran. / Fleiß und Kunst liebt jedermann.« Die jungen Spinnerinnen singen es nach einer schönen Melodie von Klaus Lenz, der zusammen mit Hermann Anders auch die Musik des Filmes komponiert

Es ist offensichtlich, daß so einige Akzente der Interpretation anders gesetzt sind, als das Märchen gemein-

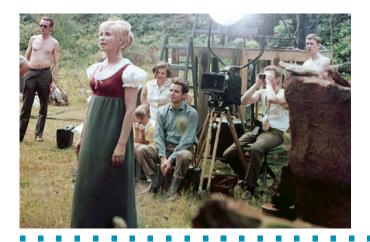
hin verstanden wird. Ein Kritiker erlebt und beschreibt diese Auslegung so: »Das unschuldige Königskind und der edle, selbstlos liebende Prinz bedeuten Ablösung der alten Machtverhältnisse und Hoffnung auf eine neue Ordnung. Das deutet sich ja in allen Volksmärchen mehr oder minder klar an. Die Drehbuchautoren gingen diesen Andeutungen nach und stießen auf Fragen, die auch von lesenden oder zuhörenden Kindern immer wieder gestellt werden: Was wird aus den Menschen, wenn alle Spindeln verbrannt werden? Warum wird die dreizehnte Fee abgewiesen, – nur wegen des fehlenden goldenen Tellers? Warum ist sie eine »böse« Fee? Wieso ist der König gut, der alle Spindeln verbrennen läßt, mit denen die armen Leute ihren Lebensunterhalt verdienen müssen?«4

Ein Literaturwissenschaftler lobt die Veränderungen und meint, es handele »sich um die Motivierung eines »stumpfen Motivs«, da einerseits der fehlende Teller in der Vorlage keinen hinreichenden Grund für die Handlungsweise des Königs liefert und andererseits die Reaktion der dreizehnten Fee auf die Nichteinladung übertrieben ist«⁵.

Ein anderer Kritiker schätzt dazu ein, es sei »durchaus anzunehmen, daß Schulkinder verstehen, warum man das Märchen nicht erzählt, wie es im Buche steht«.6 Er hat durchaus Recht. Kinder haben, wie sich in Gesprächen nach der Filmaufführung zeigt, mit dieser Auslegung kaum Probleme. Sie halten sich an das im Film Erzählte, erleben es in seinem inneren Gefüge und bewerten es entsprechend der sich anbietenden Auslegung. Sie stellen ebenso fest, daß der Film einige Veränderungen aufweist gegenüber dem ihnen bisher Bekannten. Sie finden kluge Begründungen und Rechtfertigungen für die Veränderungen.

Probleme mit der Erzähl-Differenz haben einige Erwachsene, sofern sie Märchen als etwas Statisches sehen, an das man nicht Hand anlegen darf. So etwa meinen sie distanziert: »Vielleicht hätte man der Fee doch die Rache und die Bosheit lassen sollen und das Märchen den Gebrüdern Grimm.«⁷

Andere wissen um die Dynamik der Tradition, die sich auch beim Märchenerzählen zeigt: »Wie oft die Märchen sich beim Weitererzählen gewandelt haben, ehe sie von den Gebrüdern Grimm ausgeschrieben wurden, ist schwerlich nachzuprüfen. Legitimes Recht jeder Menschengeneration war und ist es, die alten Geschichten neu zu erzählen, den Spielraum zu erweitern, Handlungsabläufe und Charaktere genauer zu motivieren, die innere Wahrheit des Märchens näher an die gesellschaftliche Realität heranzuführen. Die Drehbuchautoren [...] und Regisseur [...] haben von diesem legitimen Recht der Märchenerzähler aller Zeiten Gebrauch gemacht und [...] das uralte Märchen um Erkenntnisbereiche erweitert, die auch den jüngsten Zuschauern eine



Dreharbeiten zu **Dornröschen** (1970)

gerechte Bewertung von Gut und Böse ermöglichen, ohne den sinnlichen Reiz des Märchens zu mindern.«⁸

Auf einen wesentlichen Aspekt der Veränderung wird explizit verwiesen: »Ohne Zweifel ist es eine Bereicherung des Grimmschen Märchens, die Welt der arbeitenden Menschen, die Sorgen und Nöte des Volkes sichtbar gemacht zu haben.«9 Dies wird selbst noch in den neunziger Jahren, nach einem die Einstellung zur Arbeit tief berührenden Paradigmenwechsel also, positiv angemerkt. Es geschieht, als eine Arbeitsgruppe die DEFA-Spielfilme für Kinder »auf ihre heutige Verwendbarkeit hin analysierte«10. Da wird sehr aufmerksam registriert: »Es kommen Herrschafts- und Besitzverhältnisse ins Spiel, über die bloße Polarität von arm und reich hinaus. [...] Auch bei Walter Becks Dornröschen (1971) bleibt die Arbeitswelt nicht außen vor. Wer – außerhalb des >sozialistischen Lagers (– hat sich je darüber Gedanken gemacht, welche katastrophalen Folgen des Königs Spindelverbot für die Werktätigen haben mußte? Beck tat es und bereicherte so die Umsetzung des Stoffes um eine ungewohnte Dimension.«¹¹ So sehr diese lobende Anmerkung aus der ansonsten von Westdeutschen weithin praktizierter Distanz gegenüber DDR-Produkten herausragt, so muß doch festgehalten werden, daß das Element des Ungewohnten entschieden im Erlebnis der Autorin selbst wurzelt. Den erlebenden Kinder-Zuschauern in der DDR war dies allemal ein folgerichtiges Motiv. Sie waren offensichtlich auf soziale Betrachtungsweisen stärker geprägt, als etwa westdeutsche Zuschauer. Gerade ihnen fällt deshalb der hohe Stellenwert so besonders auf, den Arbeit in diesen Filmen erfährt.

So keimt der Münchnerin gar der selbstkritische Verdacht, man müsse solchen Umstand »auch als Bereicherung werten. Ist es nicht auf der anderen Seite so, daß bei uns alles, was mit Arbeit zu tun hat, aus dem Unter-

haltungsbereich herausgehalten wird? Als profane und triviale Ebene? Geht damit nicht viel verloren?«¹² Die Frage ist lobenswert. Die Antwort aber ist zwingend und eindeutig: Ja, es geht viel verloren! Es geht Entscheidendes verloren! Es geht der Wesenskern unseres Lebens verloren! Mag Arbeit manchmal auch Last sein, ist sie gleichwohl grundsätzlich unerläßliche Existenzbedingung und unverzichtbar für unser Mensch-Sein. Sie prägt uns. Unser Verhältnis zu ihr sagt etwas Wesentliches aus über uns.

Der Film wird mit vergleichsweise geringen Mitteln hergestellt. Das Ende des Planjahres gerät in Sicht. Das Studio braucht noch Prozentpunke zur Planerfüllung. Der finanzielle Spielraum jedoch ist nur noch begrenzt. Hauptdirektor Wilkening nennt mir eine äußerst knapp



Die 13. Fee und Dornröschen am Spinnrad

bemessene Summe und erklärt, wenn die Kosten des Films in diesem Rahmen blieben, könne der Film produziert werden.

Zunächst scheint es unmöglich, dafür diesen Film zu machen. Doch die Versuchung ist groß. Ich will endlich wieder ein Märchen inszenieren. Nach einigem Nachdenken über die Möglichkeiten sage ich zu. Es ist ein überraschendes Abenteuer, das sich da eröffnet.

Ich erinnere mich an eine Arbeitsphase während der Produktion von *Turlis Abenteuer*. Da gab es eine Dekoration, die hieß »Brachfeld«. Harald Horn entwarf dazu einen gefurchten Acker, der von Weiden gesäumt wird. Über allem schwebte ein fast himmelfüllender Mond. Wir kamen zu dem Entschluß, die Dekoration in ihren Ausmaßen scheinbar zu vergrößern, indem wir die Einstellungen in der entgegengesetzten Richtung vor der gleichen Dekoration drehten. Damit es

nicht auffiel, sollte sie für die zweite Benutzung leicht verändert werden in ihren charakterisierenden Attributen, etwa den Weiden. Der Mond entfiel natürlich. Auch das Licht mußte eine andere, entgegengesetzte Richtung haben. Schließlich wurde der Kamerastandpunkt grundsätzlich so verändert, daß die Furchen des Feldes einmal nach hinten links und einmal nach hinten rechts verliefen. So wurden aus einer kleinen Dekoration gleichsam zwei, die durch entsprechendes Arrangement zu einer größeren zusammenmontiert wurden.

Diese damalige Erfahrung wollen wir nun zum Aufnahmeprinzip des ganzen Filmes *Dornröschen* machen. Der Szenenbildner Heike Bauersfeld hat damals bei Harald Horn als 1. Architekt mitgearbeitet. So fällt es leicht, ihn für dieses Prinzip zu gewinnen, das wir durchgängig benutzen.

Keine Dekoration dieses Films besteht aus mehr als einer Wand. Durch entsprechenden Umbau und adäquate »Auflösung« gelingt es Raumgefühl zu schaffen. Beispielsweise besteht der Schloßsaal nur aus einem großen Gobelin vor einem neutralen Hintergrund. Ein Gitter und mehrere Leuchter schaffen Tiefe. Für die gegenüberliegende Saalseite werden diese Attribute anders angeordnet. Den ganzen Saal gibt es im Atelier zu keiner Zeit.

Ein solches Verfahren setzt voraus, daß die »Auflösung«, also die Wahl der Kamerastandpunkte, vorher präzise festgelegt ist. Ich habe damit kein Problem. Derlei gehört ohnehin zu meiner Arbeitsweise. Neu ist einzig, daß in diesem Falle spätere Abweichungen ausgeschlossen sind. Ein solches Verfahren setzt auch voraus, daß die Aufnahmen nicht in szenisch chronologischer Reihenfolge gedreht werden, sondern richtungsweise gruppiert. Auch damit habe ich kein Problem. Auch das gehört ohnehin meist zu meiner Arbeitsweise. Neu ist nur, daß keine Ausnahmen möglich sind.

Darüber hinaus ist bemerkenswert, daß alle diese schließlich nur aus zwei gegenüberliegenden Wänden bestehenden Dekorationen eckenlos bleiben. Das gestattet nur bedingt Kamerabewegungen. Fahrten von den Wänden weg oder auf sie zu sind möglich. Schwenkende Kamerabewegungen sind nur sehr eingeschränkt möglich. So sind also ausweitende oder eingrenzende Bewegungen leistbar, verbindende entfallen weitgehend. Das bleibt nicht ohne stilistische Auswirkung.

Für die Farbgestaltung schaffen wir uns ebenfalls Bedingungen. Das führt zu unterschiedlichen Urteilen. Eine Kritikerin erlebt »das weitaus weniger farbige **Dornröschen**«¹³.

Offenbar hätte sie es lieber bunter gehabt. Ein anderer Rezensent erkennt dagegen »eine wirklich farbige und nicht nur bunte Märchendarstellung«¹⁴.



Regisseur Walter Beck (l.) bei den Dreharbeiten zu **Dornröschen** (1970)





Ein dritter spürt den »Hauch von Kühle, der das Leinwandgeschehen durchweht und die Kindern kaum verständliche Farbsymbolik«.¹⁵ Dies bezieht sich weniger auf die Farbgestaltung des Films, der eine übergreifende »Farbsymbolik« überhaupt nicht anstrebt. Dies bezieht sich vielmehr auf die maskenbildnerische Teintfärbung des Hofstaates nach den hundert Jahren. In dieser Schlußszene erscheinen die Adligen blaß und ohne Leben in den Gesichtern. Dies allerdings kann durchaus symbolisch erlebt werden: Sie sind Überlebte. Ihre Zeit ist abgelaufen. Sie sind ein historischer Anachronismus.

Für uns wird von Kurt Schulze und Wolfgang Schwarz die »Aufprojektion« im Studio entwickelt und eingesetzt. Sie löst die bis dahin benutzte »Rückprojektion« nahezu völlig ab. Die war immer unbeliebter geworden, weil der Qualitätsabfall des projizierten Materials kaum zu minimieren war. Für die Aufprojektion muß eine Projektionswand aus englischer Produktion beschafft werden. Die übrige kameratechnische Ausrüstung wird im Studio entworfen, gebaut und optimiert.

Die Direktion erhofft sich – über diesen speziellen Film hinaus – von dieser Entwicklung den Bau von Dekorationen einzusparen, die häufig wiederkehren. Diese Hoffnung wird sich nicht erfüllen. Für den Märchenfilm, den traditionellen und den »modernen«, wird dieses Verfahren aber außerordentlich nützlich. In *Dornröschen* wenden wir es erstmalig an. Der Kameramann Lothar Gerber, der schon bei *König Drosselbart* mitgewirkt hat, bringt hier seine Experimentierfreudigkeit ein.

Auch in diesem Märchenfilm bestehe ich, wie später immer wieder, auf Märchenfiguren mit Charakter, statt bloßer Typisierung, wie sie in vermeintlicher »Genregemäßheit« oft praktiziert wird. Dankbar nehmen die Schauspieler alle Anregungen zu einer charakterisierenden Darstellung auf. Juliane Korén spielt die Königstochter, Vera Oelschlegel die Fee des Fleißes. Evemaria Heyse und Helmut Schreiber spielen das Elternpaar. Martin Hellberg tritt als Spielmann auf, Thomas Langhoff als Hauptmann. Agnes Kraus übernimmt begeistert eine winzige Episoden-Rolle, weil sie darin den nahezu biblischen Fluch über den König ausrufen darf.

Der Film kommt am 26. März 1971 in die Kinos. »Die Inszenierung kommt locker, frech und flott daher.«¹6 Mit *Dornröschen* »kommt ein farbiger Märchenfilm in die Kinos, ein Beispiel für die Kontinuität, mit der sich die DEFA auch der Kinderfilmproduktion widmet. (In der BRD wird dieses filmische Genre aus mancherlei Gründen, bei denen fehlendes öffentliches Interesse und kapitalistisches Profitstreben der Produzenten nicht an letzter Stelle stehen, kaum noch gepflegt.)«¹7

- 1 Auszug aus dem 7. Kapitel eines bisher unveröffentlichten Manuskripts (Archiv Beck). Der Text wurde verfasst im Jahre 2004 und erscheint 2019 in der Manuskript-Reihe der DEFA-Stiftung.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen; Über Kunst und Altertum. In: Goethes Werke in zehn Bänden, 9. Band. Weimar 1958. S. 319.
- 3 Walter Beck: Über Kinder-Darsteller im Film für Kinder.
 In: Aus Theorie und Praxis des Films 1/1988, Babelsberg, S. 116.
- 4 H.H.: Ein Märchen in realer Welt. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten. Potsdam. 14.4.1971.
- 5 Christoph Schmitt: Adaptionen klassischer M\u00e4rchen im Kinder- und Familienfernsehen. Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung Band 12 Frankfurt am Main 1993, S. 372
- 6 H. P.: Wie es nicht im Buche steht. In: BZ am Abend, Berlin. 31.3.1971.
- 7 K. M.: Film. In: Sonntag, Berlin. 4.4.1971.

- 8 H. H.: Ein Märchen in realer Welt. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam. 14.4.1971.
- 9 Ebenda.
- 10 Christl Grunwald-Merz: Kulturerbe oder Altlast? In: FWU-Magazin 4/1995, S. 48.
- 11 Ebenda, S. 49.
- 12 Ebenda, S. 50.
- 13 Renate Holland-Moritz: Kino-Eule. In: Eulenspiegel, Berlin,1. Mai-Ausgabe 1971.
- 14 H.H.: Ein Märchen in realer Welt. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam. 14.4.1971.
- 15 K.M.: Film. In: Sonntag, Berlin. 4.4.1971.
- 16 Ingelore König u. a. (Hrsg): Zwischen Marx und Muck. Berlin 1996, S. 176
- 17 Horst Knietzsch: Erwartungen für kommende Monate. In: Neues Deutschland, Berlin. 31.1.1971.

Zur digitalen Bearbeitung von Dornröschen (Walter Beck, DDR, 1970)

Bildquelle: 35mm Original-Bild-Negativ (OBN) **OBN:** 1:1,37, 1924m, Farbe, ORWO/Eastman **Klammerteile:** 35mm Duplikatbildnegativ (CRI) **Filmscan:** ARRISCAN, Archive Mode, Wetgate

Scanparameter: 4K (4400x3180 als Perf Overscan) 16bit log Rekonstruktion im Vergleich Verleihkopie: DaVinci Resolve Retusche/Restaurierungssoftware: Diamant HS Art in 3K

Gradingsoftware: DaVinci Resolve in Rec 709 in 2K

Tonguelle: 35mm Magnetband Mischung, mono

Tondigitalisierung: MWA MB 51 **Tonbearbeitung:** Protools, Izotope RX6

Digitale Fassung: 2K DCP; HD ProRes, 24fps

Bildsicherung: 4K 4440x 3180 Originalscans (DPX) **Tonsicherung:** Mischung, Musiken, Geräusche (wav)

Sicherung und Bearbeitung: Trailer

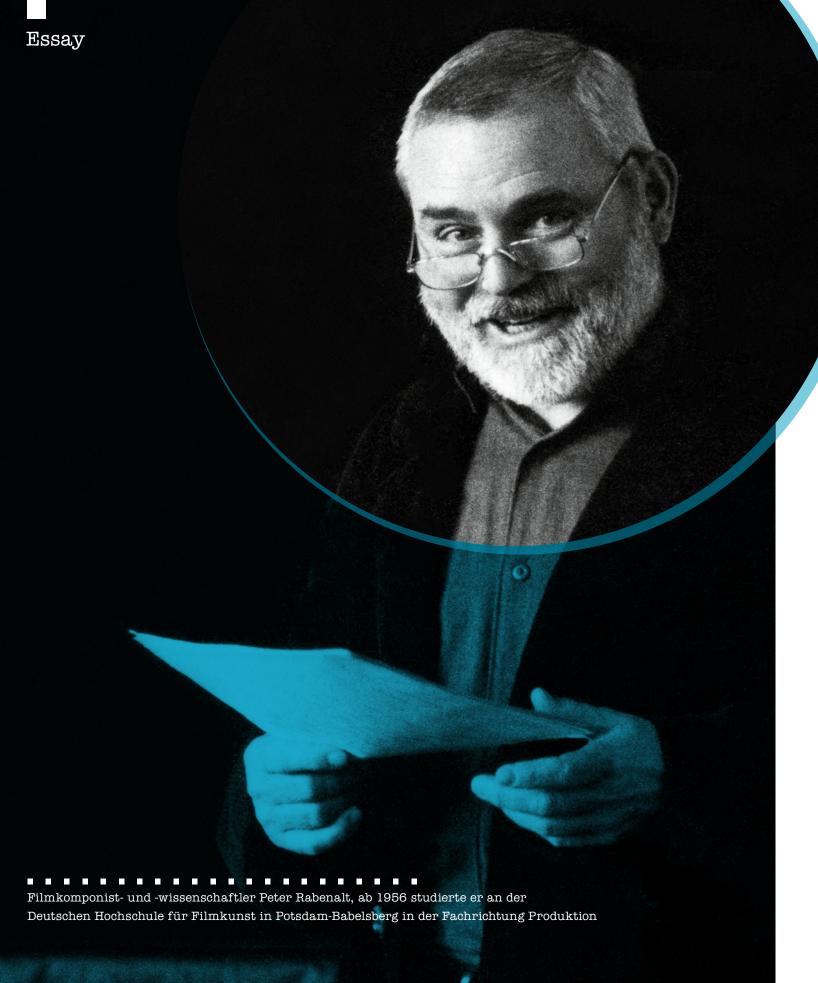
Bearbeitungsfirma: ARRI Media GmbH München/Berlin

DCP Mastering: Eclair Berlin

Förderung: FFA Filmförderungsanstalt

Jahr: 2018

An dieser Stelle möchten wir uns bei allen Förderern und Beteiligten, insbesondere Walter Beck, bedanken. Ohne ihr Engagement und Knowhow wäre dieses Digitalisierungsprojekt nicht realisierbar gewesen.



Dieser Essay ist ein Auszug aus »Film als Kunst? Autobiografische Miszellen aus Theorie und Praxis« (Unveröffentlichtes Manuskript, Berlin: 2018, Kapitel: »Der Babelsberger »Zauberberg«« und »Die Politik macht keinen Bogen«).

Peter Rabenalt spricht nicht als Historiker, vielmehr als Beteiligter, Student und Lehrer an der Hochschule für Film und Fernsehen (heute: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf), er erinnert sich als persönlicher Freund vieler Mitarbeiter aus den Filmstudios und Mitschöpfer vieler Filme, die dort realisiert wurden, u.a. Fräulein Schmetterling (Kurt Barthel, 1966/2005), Mohr und die Raben von London (Helmut Dziuba, 1969) oder Der Dritte (Egon Günther, 1972). Vor allem die frühen Filme von Rainer Simon, Wie heiratet man einen König (1969), Männer ohne Bart (1971) oder Sechse kommen durch die Welt (1972) prägte er durch eine innovative Musikgestaltung. Bemerkenswert ist seine Arbeit zum DEFA-Musical Zille und ick (Werner W. Wallroth, 1983), dessen Vorlage, das nie aufgeführte Musical Der Maler von Berlin, er zusammen mit Dieter Wardetzky erarbeitete. Peter Rabenalt schrieb auch die Musik für viele Fernseh- sowie Theaterproduktionen und ist Verfasser zahlreicher film- und musikwissenschaftlicher Publikationen.

Meine Lehrer von der DEFA

Prof. Peter Rabenalt über sein Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg

Die allererste Begegnung mit Film als Materie bestand darin, dass der Dozent für »Grundlagen der Fotografie« uns mit einer Filmbüchse zum Seeufer führte. Dort wurde die Büchse geöffnet, wir mussten Abstand nehmen, eine kleine Rolle Nitrofilm wurde angezündet und es gab eine Stichflamme. Die Rolle wurde in den See geworfen und der Film brannte auch unter Wasser weiter. Das war schon mal sehr beeindruckend. Film sehen wurde groß geschrieben. Ich habe vom Oktober 1956 bis zum Februar 1957 ein Filmtagebuch geführt. Darin sind für 20 Wochen Unterricht 84 Filme verzeich-

net. Es beginnt mit dem gerade fertig gestellten Film *Genesung* von Konrad Wolf. Das war sein erster künstlerisch ernst zu nehmender Film. Ich fand damals die Geschichte sehr über Zufälle konstruiert, war aber von den Darstellern und der Bildgestaltung beeindruckt. Der Film wurde im Seminar produktionstechnisch als Beispiel für einen typischen Atelierfilm behandelt, da ein großer Teil im Gerichtssaal spielt.

Der letzte Film in diesem Journal ist *Die Sünderin*, ein westdeutscher Film von 1951 mit Hildegard Knef. Er muss in der gelegentlich etwas spektakulären »Mon-



Wolfgang Langhoff in **Genesung** (Konrad Wolf, 1955)



Hildegard Knef und E.W. Borchert in

Die Mörder sind unter uns (Wolfgang Staudte, 1946)

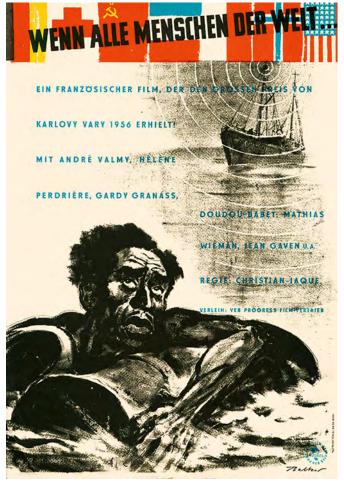
.

tagsvorführung« zu sehen gewesen sein. Hier liefen, oft erst spät abends, Filme aus dem westlichen Ausland, auch aus der Bundesrepublik, die gerade dem DEFA-Außenhandel zur Ansicht zwecks Ankauf vorlagen, dann aber selten ins Kino gelangten. Manchmal liefen nachts auch Filme, die nach Ende des Programms aus einem Westberliner Kino für eine einzige Vorführung geholt wurden. Das erledigte dann ein Auto der Hochschule, das eine Durchfahrgenehmigung für Westberlin besaß. In diesen Vorführungen mengte sich Kommerz und Kitsch mit rarer Kunst. Wir amüsierten uns über den Skandal, den *Die Sünderin* wegen der Nacktszene in Westdeutschland ausgelöst hat, registrierten aber aufmerksam die vierfache zeitliche Verschachtelung der Rückblenden. Hildegard Knef haben wir als Schauspielerin nur bedauert, denn wir hatten inzwischen schon Die Mörder sind unter uns gesehen.

Wir wussten aber, dass im Westen auch andere Filme entstanden, denn *Die Ehe des Dr. med. Danwitz* meines nicht mit mir verwandten Namensvetters Arthur Maria Rabenalt lief bei uns auch erfolgreich in den Kinos und erhielt einen Preis auf dem Internationalen Filmfestival von Karlovy Vary. Dagegen haben wir *Urlaub auf Ehrenwort* (Regie: Wolfgang Liebeneiner) von 1955 als eine üble Rehabilitierung der faschistischen Wehrmacht und *Wildwest in Oberbayern* als eine läppische Klamotte empfunden.

Zufällig sahen wir allein sechs Filme von Helmut Käutner in diesem ersten halben Jahr: Unter den Brücken, Romanze in Moll, Das Mädchen aus Flandern, Große Freiheit Nummer 7, Anuschka und Des Teufels General. Sie setzten durchaus Maßstäbe in ihrer filmischen Gestaltung. Der Assistent und spätere Regisseur Bernhard Thieme schrieb an einer Abhandlung über Käutner und hatte diese Filme beschafft. Unter den Brücken

und **Das Mädchen aus Flandern** hatten es mir besonders angetan. In ihnen fand ich ein lebensnahes Spiel der Darsteller, eine Verbindung von Komik und Tragik und eine intensive Bilderzählung, wie ich sie in den meisten DEFA-Filmen dieser Jahre, wir sahen natürlich fast die gesamte Jahresproduktion 1956, vermisst habe. Bei **Des Teufels General** stellte sich uns allerdings die Frage, ob die sympathische Rolleninterpretation von Curd Jürgens nicht doch auf eine Rehabilitation des Militärs im Verhältnis zu den Nazis hinaus lief. Die filmhistorischen Seminare brachten uns allein in diesem Halbjahr die Begegnung mit Murnaus Der letzte Mann, Engelein mit Asta Nielsen, Pudowkins Die Mutter, Chaplins The Great Dictator, Fritz Langs Dr. Mabuse, der Spieler, Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin, Griffith's The Bird of a Nation und Lewis Milestones Im Westen nichts Neues. Die Beziehung zu italienischen neorealistischen Filmen, insofern sie nicht schon in den Kinos stattgefunden hatte, vertiefte sich. Bei Rom 11 Uhr (Giuseppe de Santis) notierte ich mir damals: »Prinzip der künstlerischen Einfachheit«. An Fahrraddiebe (Vittorio de Sica) hat mich beeindruckt, wie »aus einer ganz kleinen Handlung ein großer Film« werden kann und bei La Strada (Federico Fellini) fiel mir das Nebeneinander von »tragischen und tragikomischen Szenen« auf. In meinem Filmtagebuch fand ich sogar den originalen allerersten japanischen Godzilla mit der Anmerkung: »Gleichnis für die Atomwaffen, nur kleine persönl. Handlung, die für unsere Begriffe hölzern und zu pathetisch gestaltet wurde, große Menge von gekonnten(!) Trickaufnahmen.« Unter den aktuellen französischen Produktionen beeindruckte uns Wenn alle Menschen der Welt (Christian-Jaque, 1956) mit seiner unverhüllten politischen Botschaft in einer bewusst symbolisch konstruierten Fabel: Auf einem bretonischen Fischer-



DDR-Filmplakat zu **Wenn alle Menschen der Welt** (Christian-Jaque, 1956)

boot auf dem Atlantik erleidet die Besatzung eine lebensgefährliche Fleischvergiftung. Das Serum liegt in Paris. Über einen italienischen Amateurfunker in Togo, einen Amateurfunker in Paris, eine französische Arztwitwe, einen Kriegsblinden in München, eine polnische Stewardess, amerikanische Besatzungssoldaten, einen sowjetischen Offizier, russische, englische, französische und norwegische Flieger wird das Serum schließlich bei dem Schiff abgeworfen. Nur ein Fischer ist nicht krank, ein Algerier, der in den ersten Szenen rassistischen und kolonialistischen Demütigungen durch die übrige Besatzung ausgesetzt war. Als Moslem hatte er nicht von dem verdorbenen Schweinefleisch gegessen. Als Nichtschwimmer angelt er das Medikament aus dem Wasser. Dass wir trotz so viel Unwahrscheinlichkeit beeindruckt waren, bezeugt die persönlichen Hoffnungen und Erwartungen, die wir in dieser Zeit eines zaghaften politischen »Tauwetters« hegten. Um so kritischer re-



Hans Rodenberg, Theaterregisseur, Filmproduzent und Direktor des DEFA-Spielfilmstudios (1952–1956) sowie Dekan der Deutschen Hochschule für Filmkunst (1956–1960)

gistrierten wir, dass der gleiche Film im Westen gekürzt unter dem Titel *TKX antwortet nicht* als »französischer Abenteuerfilm« gezeigt wurde.

Der alte Film **Orphée** von Jean Cocteau faszinierte und irritierte uns gleichermaßen. In mein Tagebuch hatte ich mir mit Fragezeichen Texte aus dem Film notiert: »Wenn ein Dichter unsterblich wird, muss sein Tod sterben.« – »Ein einziges Glas Wasser erleuchtet die Welt« – »Der Witwenschleier ist von kurzer Dauer« – »Der Vogel singt mit seinen Fingern«. Ein paar von uns, die es wissen wollten, fuhren noch zur Westberliner »Filmbühne am Steinplatz«. Dort lief von Cocteau Le Sang d'une Poet. Wir kamen aber auch von dort nicht viel klüger wieder. Dann haben wir das beste getan was man tun konnte, wir übernahmen die Sprüche aus *Orphée* in unsere Alltagssprache. Dort konnten sie durch ihren komischen Kontrast zur Realität ihren surrealen Wahrheitsgehalt enthüllen. Gemeinsam mit unseren Kameraleuten kamen wir auch hinter die wirkungsvollen, oft auch verblüffend einfach herzustellenden Trickaufnahmen.

Das Unterrichtssystem in den ersten Jahren war nach dem Muster des Moskauer »Allunionsinstituts für Kinematografie« (WGIK) sehr schulisch aufgebaut: Feste Wochenstundenpläne mit Fachtagen, Vorführungen, Filmanalysen und Vorlesungen mit Seminaren. Noch aus der Gründungsphase der Hochschule ist ein Ausspruch des späteren Dekans, Mitglied des ZK der SED Hans Rodenberg überliefert: »Wenn wir in den Mittelpunkt der Hochschule nicht die Kunst setzen, brauchen wir keine. Die Menschen, die dort studieren, müssen davon überzeugt sein, Künstler zu werden, auch die Produktionsleiter.« Dem entsprachen auch unsere Fächer. Neben dem durchgehenden Hauptanteil fachspezifischer Vorlesungen, Filmvorführungen, Semina-

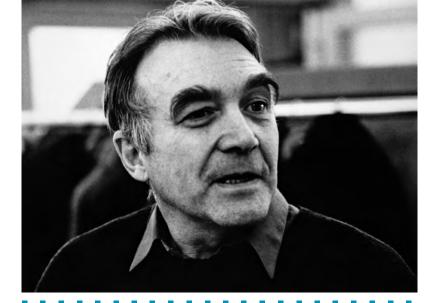
re und Übungen zur Technologie und Organisation der Filmproduktion und Filmökonomie, zu Film- und Arbeitsrecht wurde über drei Jahre Literaturgeschichte, zwei Jahre Kunstgeschichte und Kostümkunde, ein Jahr Filmanalyse, über zwei Jahre deutsche, internationale und russische Filmgeschichte, je ein Jahr lang Philosophie, Dokumentarfilmanalyse und Grundlagen der Fotografie unterrichtet.

Unser Fachrichtungsleiter Prof. Althaus war eine prägende Persönlichkeit, ohne seine Person herauszustellen. Seine Vorlesungen wurden für uns auch durch die ihn begleitende äußerst attraktive Assistentin zum Ereignis, denn sie saß seitlich neben seinem Tisch und war stets sehr modisch gekleidet. In den Vorlesungspausen rauchten beide französische Zigaretten in friedlicher Koexistenz mit dem Parteiabzeichen an seinem Jackett. Der Kern seiner Berufsethik bestand darin. dass vor allem die dramaturgische Funktion den technologischen und ökonomischen Aufwand eines Films bestimmte und dementsprechend begann auch für uns die Beschäftigung mit einem Film mit der dramaturgischen Analyse. Die Spuren seiner Arbeitsprinzipien sind in zweiter Generation in der Berufsgruppe der Produktionsleiter bis heute zu verfolgen. Ich erinnere aber auch, dass z.B. das Buch »Film als Ware« von Bächlin wie auch »Die rote Tapferkeitsmedaille« über die Dreharbeiten von John Huston zur Pflichtliteratur zählten, um uns mit kommerziellen Produktionsmethoden bekannt zu machen, die so in der DEFA nicht zu beobachten waren. Im Fach Politische Ökonomie des Kapitalismus unternahmen wir eine Exkursion zur Leipziger Messe mit dem Auftrag, einen »echten« Kapitalisten zu interviewen.

Die Literatur-Vorlesungen von Dr. Weise waren offen für mehrere Fachrichtungen und hatten den Charakter von Bucheinführungen mit vielen Romanausschnitten. Ich wurde auf diese Weise über den »Steppenwolf« an Hermann Hesse herangeführt.

Das Ästhetik-Seminar begann mit der Frage »Was ist Kunst?« und führte uns dann über Aristoteles, Lessing, Schiller und Kant zu Hegel und Brecht. Das waren noch die klassischen Bildungsmodelle aus den Leipziger Vorlesungen von Bloch und Meyer, hier vertreten durch den jungen Assistenten Rolf Richter. Er war später ein wichtiger Filmwissenschaftler. Anfang der neunziger Jahre leitete er kenntnisreich und verantwortungsvoll die Rekonstruktion und Wiederaufführung der 1965 mit Aufführungsverbot belegten so genannten »Plenumsfilme«. Hegel hat mich bis in meine eigenen letzten Veröffentlichungen begleitet.

Der Dozent im Fach Kunstgeschichte Dr. Mielke stützte seinen Unterricht auf eine persönliche Sammlung von Diapositiven aus verschiedenen europäischen Museen, die er besucht hatte. An den Bildern der »Brücke«-Maler, über französische und spanische Maler



Der Filmwissenschaftler Rolf Richter

des 20. Jahrunderts, wie Matisse, Dali, Braque, Tanguy, Chirico und vor allem Picasso lernten wir anschaulich zwischen Kubismus, Expressionismus, Surrealismus und anderen Ismen des 20. Jahrhunderts unterscheiden zu können – eine gute Grundlage für die damals üblichen dogmatischen Diskussionen über Formalismus und Realismus. Mein Prüfungsthema in Kunstgeschichte war die Kleinplastik der italienischen Renaissance. Donatellos kleinen David und die Bronzetür von Ghiberti habe ich allerdings erst 2009 in Florenz gesehen.

Unter Anleitung von Erich Kubat, einem erfahrenen alten Produzenten von der UFA entwickelten wir im 3. Jahr auf der Grundlage von Drehbüchern, die bei der DEFA gerade in Arbeit waren, alle entsprechenden Rollen-, Dekorations- und Requisitenauszüge und entwarfen einen Drehplan, aufgeschlüsselt für jede Rolle, jeden Drehort, jeden Drehtag und jede Einstellung des Films. Man hätte den Film danach drehen können. Die Devise war: Gute Vorbereitung entscheidet alles! Keiner der späteren Produktionsleiter hat einen Fehler gemacht, wenn er sich danach gerichtet hat. Mir hat sich noch ein anderer Grundsatz des alten Filmhasen eingeprägt: Wenn alles richtig vorbereitet ist, kann der Produktionsleiter auf dem Wannsee segeln gehen. Es müssen nur alle das Gefühl haben, dass er in jedem Moment ins Atelier kommen kann.

Die anderen Fachrichtungen hatten natürlich ihre entsprechend spezifizierten Ausbildungsgänge. Die Kameraleute mussten sich durch viele wissenschaftliche Fächer beißen. Ein Kameramann musste sich damals in allen Bereichen der Sensitometrie, Optik und der Fotochemie auskennen, um mit dem zur Verfügung stehenden Filmmaterial und Gerätepark arbeiten zu können. Die praktische Lehre lag in den Händen



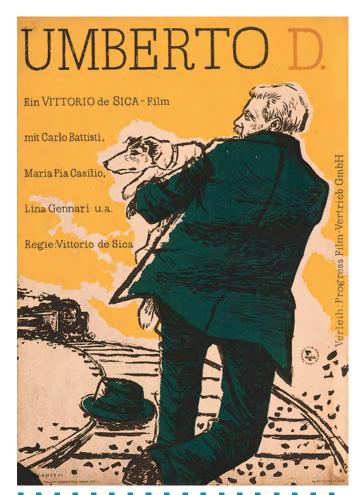
Martin Hellberg bei den Dreharbeiten zu seinem Film **Emilia Galotti** (1957)

alter Kameramänner von der UFA. Sie achteten auf die Ausgewogenheit von Vordergrund und Hintergrund, ließen gern Zweige ins Bild setzen und gaben bei jeder Großaufnahme, auch in der Kohlengrube, eine »Spitze« von hinten. Deshalb sahen DEFA-Filme noch jahrelang alle gleich aus. Junge Kameraleute, die mit weniger Kunstlicht arbeiten wollten, gingen persönlich ins Kopierwerk, um die Entwicklung des eigentlich unterbelichteten Materials durch erhöhte Temperatur des Entwicklerbades zu beeinflussen. Bemerkenswert war aber auch, dass der Avantgarde-Künstler der 20er-Jahre Edmund Kesting, als »entartet« während der Nazizeit aus Galerien entfernt, zum Teil in der DDR als »Formalist« angesehen, bei ihnen künstlerische Fotografie unterrichtete. Ich diente mit meinem versilberten Saxophon einem Kamerastudenten einmal als geeignetes Fotomodell für eine so genannte Solarisa-

Die Dramaturgie-Studenten mussten vom ersten Tag an schreiben, das Schreiben als Handwerk: Beobachtungen, Materialsammlung, Ideenskizze, Charaktere, Dialoge, Kurzgeschichten, Fabelkonstruktion, begleitet von dramaturgischen Analysen vom klassischen Drama bis zum zeitgenössischen Film.

Wenn sich Gelegenheiten boten, schlich ich mich auch bei anderen Fachrichtungen ein. Eine Vorlesung bei dem Regisseur Martin Hellberg war schon ein Ereignis. Mit seinen Erlebnissen und Erfahrungen als Schauspieler seit den 20er-Jahren, nach 1945 Regisseur und Intendant in München, Dresden und Schwerin gestalteten sich seine Vorlesungen als Parforce-Ritt durch die Theatergeschichte, die Philosophie und Dramatik. Rollen und Figuren spielte er gleich mit. Seit 1951 hatte er bei der DEFA in jedem Jahr mindestens einen Film gedreht. Die Regiestudenten »durften« gelegentlich bei ihm assistieren. Deren Ausbildung war zu jener Zeit außerordentlich vielfältig. Sie hatten nach dem Moskauer Vorbild auch eine Grundausbildung im Schauspiel mit Szenenstudium, Sprecherziehung, Bewegung und sogar Fechten.

Bei meinen Freunden in der Fachrichtung Dramaturgie unterrichtete unter anderem Dr. Helmut Spieß, ein Dramaturg von der DEFA, der aber auch Drehbücher geschrieben und Regie geführt hat. Seine Filmanalysen während der laufenden Vorführung waren immer ein Vergnügen besonderer Art. Gern nahm er dazu UFA-Filme und demonstrierte daran die Funktionsweisen klassischer dramaturgischer Regeln. Beim Krimi hieß es: »Leiche am Anfang stinkt durch den ganzen Film!«. Dramaturgisch bedeutsame Details hob er mit dem Satz hervor: »Ein Gewehr, das am Anfang an die Wand gehängt wird, muss im Laufe des Films losgehen!«. Zeigte eine Person in einem Film ein bisher nicht gesehenes, unvorbereitetes Verhalten, dann kommentierte er das besonders gern bei Drehbüchern mit der Bemerkung: »Schnitt – und er hat sich geändert!«. Jeder wusste dann, dass es mit der Figurenmotivation haperte. Wenn Szenen keinen Handlungsfortgang bedeuteten, sondern nur Konversation beinhalteten, hieß das »pipa-po«. Ein Film, der viele Themen anriss, aber keine klare Geschichte hatte, war eine »Stopfgans«. Bei der UFA musste es in jedem Film, gleich welchen Genres oder welcher historischen Zeit, »Hula Hula« geben. Das waren Tanzszenen zur Erbauung des Zuschauers, die tatsächlich sowohl in Gesellschaftskomödien der Gegenwart als auch in historischen Filmen zu finden waren. Über die Dramaturgie der UFA-Filme und die Dramaturgie des Theaters, in der sich Spieß bis hin zu auswendig zitierten Monologen auskannte, verwies er auf immer wiederkehrende szenische Grundtypen, die bis in die neuzeitlichen Filme, seiner Meinung nach selbst in neorealistischen Filmen wirksam waren. Ich gestehe, dass ich mich mancher seiner Methoden wieder entsann und sie mit Erfolg anwendete, als in den 1990er-Jahren Dra-



DDR-Filmplakat zu **Umberto D.** (Vittorio de Sica, 1955)

maturgie-Studenten in Seminaren ihre amerikanischen Lieblingsfilme analysierten.

In der internationalen Filmgeschichte lernten wir die meisten russischen, französischen und amerikanischen »Klassiker« kennen: Wertow, Pudowkin, Eisenstein, Dowshenko, Griffith, Sternberg, Lubitsch, John Ford, Orson Welles, Buñuel, Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné usw ... Das gesamte Staatliche Filmarchiv der DDR mit seinen umfangreichen Beständen stand ja der Hochschule zur Verfügung. Auch aus heutiger Sicht war allein diese Möglichkeit das Studium wert. Von manchen Filmen ging zwar eine Faszination aus, aber sie blieben mir eine gewisse Zeit lang rätselhaft, wie Abend der Gaukler von Ingmar Bergman und Rashomon von Akira Kurosawa. Trotz ihrer Zuschreibungen zur großen »Kunst« eroberten sie sich ihren Platz in meiner persönlichen Filmästhetik erst später. Film für Film entstand so etwas wie ein Filmbewusstsein besonders für solche Filme, die mit eigenen sozialen Erfahrungen



DDR-Filmplakat zu **Rom 11 Uhr** (Giuseppe de Santis, 1954)

und Überzeugungen korrespondierten: Fahrraddiebe, Schuhputzer, Umberto D. und Das Dach von Vittorio de Sica, Rom 11 Uhr von Giuseppe de Santis, Carlo Lizzanis Chronik armer Liebesleute, Paisa, Rom, offene Stadt von Roberto Rossellini und Luchino Viscontis Die Erde bebt.

Hier fand ich die sichtbare Lebenswirklichkeit, die unser Interesse auch an den Fotografien in der »Family of Man« ausmachte. Natürlich war niemand in dieser berühmten New Yorker Fotoausstellung, aber ein Kamerastudent besaß den dicken Katalog, der im Internat die Runde machte.

Ab und zu fuhren manche in den studentischen Filmklub der Freien Universität in Zehlendorf, wenn es hieß, die Filme würden bei uns nicht laufen. So sah ich z. B. den neuesten Film *Kanal* von Andrzej Wajda, der wegen seiner Darstellung des Warschauer Aufstandes offiziell als antisowjetisch kategorisiert war. In die Westberliner Kinos lockten uns die großen bunten Werbeflächen selten. Ich erinnere mich nur an *Denn sie wissen nicht, was sie tun* wegen James Dean und *Leben in Leidenschaft* mit Kirk Douglas wegen der Bilder von van Gogh auf der CinemaScope-Leinwand. Im Foyer des MGM-Kinos hingen verblüffende Reproduktionen von van Goghs Bildern, die auch plastisch ausgearbeitet waren. (Wurde aber alles in den Schatten gestellt, als ich am 3. Oktober 1990 als Delegierter der Gründungskonferenz einer Vereinigung europäischer Kunsthochschulen in Amsterdam das van Gogh-Museum besuchen konnte.)

Im ersten Jahr verfielen wir geradezu in einen Kulturrausch. Mit unserem Studentenausweis erhielten wir in jedem (Ost-) Berliner Theater bei freien Plätzen an der Abendkasse Eintrittskarten für 50 Pfennig. Manchmal saßen wir auf diese Weise auf den teuersten Plätzen. Ich erinnere mich auch noch an »Geschlossene Gesellschaft« von Sartre in der Vaganten Bühne am Zoo mit Ermäßigung.

Nach einem Jahr kannten wir viele Inszenierungen in der Volksbühne, im Deutschen Theater, im Maxim Gorki Theater, auch Felsenstein-Inszenierungen in der Komischen Oper. Wenn es nirgendwo klappte, gingen wir auch in die »Lustige Witwe« im Metropoltheater. Favorit war das Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm. Es gehörte damals dazu, alle laufenden Inszenierungen und Stücke von Brecht zu kennen. Brecht war im August 1956 gestorben. Ein Regiestudent besaß Schallplatten mit Liedern und Szenen aus »Mutter Courage«, gesungen vom Ernst Busch und Helene Weigel, ein anderer besorgte Tonbänder mit Lotte Lenya. Kurz nach Studienbeginn veranstalteten wir damit spontan einen Brecht-Abend. Die Songs von Kurt Weill hörten wir abends im Internat so oft, bis wir sie auswendig konnten. In dieser Zeit stand nicht in jedem Internatszimmer ein Radio, geschweige denn ein Plattenspieler. Also veranstalteten wir z.B. in dem noch original ausgestatteten Salon des »Stalin-Hauses« auch einen Schallplatten-Abend mit der Düsseldorfer Gründgens-Inszenierung des Faust.

Unser Verhältnis zu den DEFA-Filmen, die während der Studienzeit entstanden, war kritisch. Die großen »Klassiker« Die Mörder sind unter uns, Ehe im Schatten, Der Untertan waren inzwischen auch schon Filmgeschichte. Wolfgang Staudte drehte nach den Querelen um die Verfilmung von Mutter Courage wieder im Westen. Slatan Dudow (Unser täglich Brot) wollte mit der Hochschule nichts zu tun haben. Unser Rektor Kurt Maetzig hatte sich mit den beiden Thälmann-Filmen positioniert und war mit dem zweiteiligen Epos Schlösser und Katen gerade dabei, sich wieder eine realistische Sicht zu erwerben. Das Verhältnis zu seinen Studenten war nach den Erzählungen der Regie-Kommilitonen stets etwas distanziert. Gerhard Klein trainierte mit Alarm im Zirkus und Eine Berliner Romanze seine



Hinter der Kamera: Gerhard Klein bei den Dreharbeiten zu **Eine Berliner Romanze** (1956)



links: Kurt Maetzig beim Besuch von DDR-Präsident Pieck im Spielfilmstudio, gedreht wird gerade

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955)





Jean Gabin in der deutsch-französischen Co-Produktion **Die Elenden** (Jean-Paul le Chanois, 1957/1958)

realistische Sicht auf den Alltag, die in *Berlin – Ecke Schönhauser* ... stilistisch schon ausgeprägt erschien, war aber kein Mann für die Studenten. Der sprichwörtliche »positive Held« war als Hauptfigur zwar nicht mehr verbindlich, aber eine letztlich gesellschaftlich positive Wandlung innerhalb der Filmhandlung war geradezu ein Merkmal der damaligen DEFA-Dramaturgie. Dafür gab es oft als Unterstützung eine verantwortungsbewusste Nebenfigur, einen »guten Genossen«, oft ein alter Arbeiter-Typ in der Standardbesetzung mit Raimund Schelcher oder Hans Hardt-Hardtloff.

Von Konrad Wolf erlebten wir bei *Genesung* und *Lissy* eine anspruchsvolle Bildkultur. Die Geschichten, deren Konflikte die Nazi-Vergangenheit betrafen, waren zwar von neuen Autoren, aber – wie viele DEFA-Filme dieser Zeit – in alter UFA-Dramaturgie geschrieben. Von *Sonnensucher* fanden öffentliche Aufführungen, offenbar auf einen Einspruch der sowjetischen Seite, nicht statt.

Generell bekamen wir von den Problemen und Auseinandersetzungen in den DEFA-Studios zu dieser Zeit kaum etwas mit. Äußerlich entwickelte sich ein gewisser DEFA-Optimismus durch die attraktiven Co-Produktionen mit französischen Firmen bei *Till Ulenspiegel* mit Gerard Philipe, *Die Hexen von Salem* nach dem Drama von Arthur Miller, Drehbuch von Jean-Paul Sartre, mit Yves Montand und Simone Signoret und *Die Elenden*

mit Jean Gabin. Die dafür errichtete riesige Freiland-Dekoration der historischen Pariser Straßen imponierte uns bei unserem ersten Studio-Besuch. In den Kostümen französischer Soldaten spielten wir einmal als Komparsen bei Martin Hellberg.

Die eigentliche »Universität« aber waren die Internate. Die Studenten stammten aus allen Gegenden der DDR. Ausländer kamen aus Vietnam, Bulgarien, Iran, Lateinamerika, Afrika, China. Der Internatsplatz war für die Mehrzahl der Studenten ihr fester Wohnort. Die Zimmer in den großen alten Villen waren meist mit zwei oder drei Studenten belegt und bald nach den unterschiedlichsten Bedürfnissen und Eigenheiten eingerichtet und genutzt. Ein Studenten-Ehepaar aus dem parallelen Regie-Studienjahr bekam sogar ein eigenes Zimmer. Für Jürgen Böttcher, heute auch als der Maler Strawalde bekannt, damals im 2. Studienjahr Regie, fand sich ein richtiges Maleratelier mit großem Dachfenster. Er war ja vorher schon vier Jahre an der Dresdener Kunstakademie. Manche haben sich auch frühere Abstellräume oder Mädchenkammern als Einzelzimmer gesucht. Wir waren darin ziemlich unabhängig. Wände und Bücherregale bezeugten alle Spielarten von Interessen. Das Internat war der Ort, an dem gearbeitet, gestritten, geliebt und gefeiert wurde. Quer durch alle Fachrichtungen saß man in endlosen abendlichen Debatten über Filme und eigene Filmideen, Philosophie und Politik beisammen oder hörte Schallplatten. Hoch im Kurs stand gerade »Le sacre du printemps« von Igor Strawinsky auf einer tschechischen Platte. Ich spielte meine (wenigen) amerikanischen Jazz-Platten. Man rauchte Selbstgedrehte mit preiswertem West-Tabak und trank grusinischen Tee, bulgarischen Rotwein, zur Not auch verdünnten Prima-Sprit, Bier lieber in einer der Babelsberger Kneipen. In der warmen Jahreszeit boten die großzügigen verwilderten Gartenanlagen eine romantische Umgebung. Manche Liebschaft und viele Freundschaften, die hier begannen, dauerten ein ganzes Leben.

Fast schien es, als würden die politischen Probleme hier »oben« nicht ankommen. Aber im Spätherbst 1956 waren die Ungarn-Ereignisse. Um uns »auf Linie« zu bringen, sprach in einer Parteiversammlung nach der Niederschlagung des Aufstandes niemand Geringeres als ZK-Mitglied und Dekan Hans Rodenberg zu den Vorgängen in Ungarn. Der kommunistische Ministerpräsident Imre Nagy, der die Forderungen der Aufständischen anerkannt hatte und Demokratisierung sowie Öffnung gegenüber dem Westen anstrebte, war bereits verhaftet worden. Rodenberg hatte unter Studenten den Spitznamen »Die Barockorgel«. Er verdankte ihn seiner als Schauspieler trainierten volltönenden tiefen Stimme. Pfeife rauchend mit seiner silbergrauen Löwenmähne war er eine imposante und Respekt



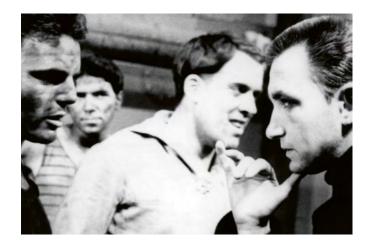
Filmszene aus **Die Elenden** (Jean-Paul le Chanois, 1957/1958)

einflößende Erscheinung. Wenn er redete, war es seine Angewohnheit – oder sein Regie-Einfall? – mitten im Satz seine erloschene Pfeife neu anzuzünden, was dem unterbrochenen Gedanken eigentümlicher Weise eine höhere Bedeutung verlieh. So begann er seine Ausführungen zu Ungarn: »... ja, der gute Imre Nagy.« (Pause, an der Pfeife ziehen) »... wir wohnten in Moskau im Hotel LUX ...« (Unterbrechung zum Nachstopfen der Pfeife) »... nebeneinander auf dem gleichen Flur.« Es folgten in der gleichen Aufführungsmanier einige Anekdoten aus dem Leben der kommunistischen Emigranten aus den verschiedensten Ländern in ihrem berühmt-berüchtigten Moskauer Dauerquartier. Auf diese Weise war eine geradezu familiäre Vertraulichkeit produziert, die

ihre Wirkung nicht verfehlte. Imre Nagy wurde als allzu gutmütiger und vertrauensseliger Mensch beschrieben, der die Konterrevolution bedauerlicherweise zu spät erkannt hatte. Da inzwischen auch Filmdokumente aus Budapest von Lynchmorden an Kommunisten zu sehen waren und unsere Generation die Fotografien von Kommunisten, die von den Nazis an Laternen aufgehängt worden waren in Erinnerung hatte, gab es nach Schluss der Veranstaltung kaum Zweifel an der Darstellung des Redners. War es nun der Zufall, dass er gerade Dekan an der Hochschule war oder hat sich die Parteiführung besondere Mühe mit der Formung der neuen Generation von Filmschaffenden gegeben, weil »die Filmkunst von allen Künsten die wichtigste« war?

64





Jürgen Böttcher drehte seine erste Spielfilmübung im Atelier für den Unterricht bei Prof.
Kurt Maetzig. Es handelte sich um eine Szene
aus Lied der Matrosen, einem Film über den
Kieler Matrosenaufstand von 1918, den Maetzig
gerade gedreht hatte. Sie zeigt, wie eine Gruppe
von Heizern von einem Offizier mit Kniebeugen
gedrillt wird. Dabei müssen sie Abschnitte aus
der Dienstordnung wiederholen. Jürgen besetzte
die Heizer mit Kommilitonen aus der Fachrichtung Produktion. Hatten wir den proletarischen

Die Szene endet damit, dass ein Maat von der Kommandobrücke kommt, um das Telegramm von Lenin »an alle ... « und die Einstellung der Kämpfe zu verkünden. Um eine möglichst hohe Authentizität zu erreichen, hatte Jürgen die Idee, die Szene in einer Einstellung durchzudrehen. Leider war der Film falsch eingelegt und der Bildstrich ging immer über die Mitte des Bildes. So ist dieses einmalige Filmdokument für die Nachwelt nicht erhalten.

Fotos von oben nach unten

Die Heizer (von links nach rechts):

Manfred Renger, Peter Rabenalt und Rudolf Jürschik; Matrose: Horst Lampe aus der Fachrichtung Schauspiel

Von links nach rechts:

Peter Rabenalt, Rudolf Jürschik, Horst Lampe und Jürgen Böttcher

Von links nach rechts:

Kurt Barthel als Maat (Fachrichtung Regie); Manfred Renger, Peter Rabenalt, Horst Lampe und Rudolf Jürschik

In der Bildmitte:

Produktionsleiter der Filmübung Gert Golde

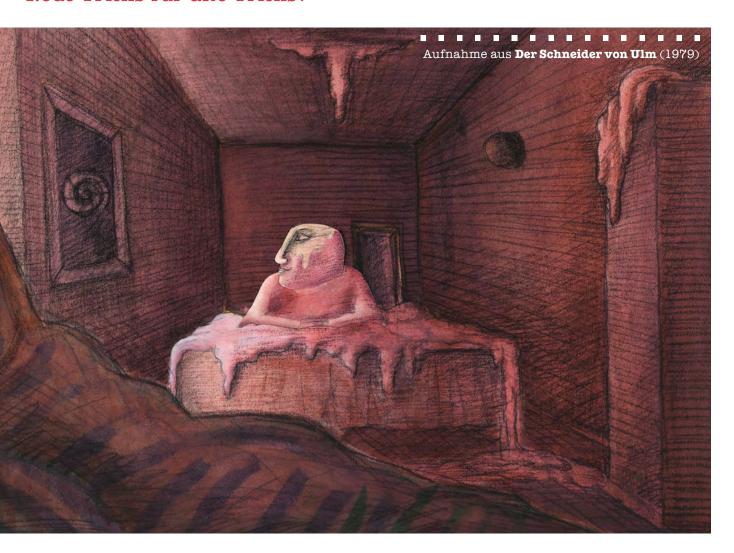




anschauen & entdecken



Neue Tricks für alte Tricks?



Schuld und Sühne

Ein Diskussionsbeitrag von Prof. Lutz Dammbeck zur digitalen Neubearbeitung seiner Filme

Die Digitalisierung meiner Filme ist eine Schande. Durch die Recherchen zu meinen letzten Dokumentarfilmen weiss ich, dass die Technologisierung und speziell die Digitalisierung nicht nur die erwartete Klimakatastrophe weiter anheizen wird, sondern auch, ein bisschen pathetisch formuliert, zu einer Verkünstlichung der Welt führen wird. Beides lehne ich ab. Und doch arbeite ich daran mit, indem ich meine Filme digitalisieren lasse. Ja, ich tue das freiwillig, beantrage dafür Geld, suche Unterstützer und arbeite selbst umsonst. Nur damit meine Filme, die doch die genannte Entwicklung kritisieren, in nächster Zukunft

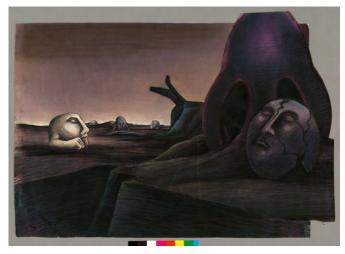
noch spielbar sind. Natürlich bin ich dankbar, dass mir jemand das Geld, zum Beispiel die DEFA-Stiftung, für die Digitalisierung meiner Animationsfilme beschafft. Und natürlich kann ich mich nicht unablässig für meine Inkonsequenz schämen. Also, was passiert eigentlich bei der Digitalisierung? Nun, das Bild wird schärfer. Und man kann (fast) unbegrenzt im Bild arbeiten. Es ist wichtig den Coloristen zu stoppen, ehe er alle seine tools anwirft. Denn es ist kein Problem, während des Gradings einen neuen, einen anderen Film zu rechnen. Die vom Kameramann gedrehten Bilder sind im Rechner nur noch Roh-

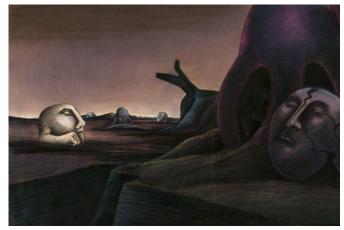
stoff. Die Frage, wie weit man geht und wo man sagen muss: Ich möchte nicht, dass bei der Frau im Gesicht Korrekturen vorgenommen werden, beim Dokumentarfilm zum Beispiel, stellt sich öfter. Im Animationsfilm lassen sich Lichtverhältnisse darstellen, an denen das »alte« Filmkopierwerk gescheitert wäre, Retuschen sind theoretisch unbegrenzt möglich. (Erstaunlich die Unschärfen in den Negativen einiger meiner für die DEFA gemachten Filme – da ist allerdings auch heute nichts mehr zu machen.) Ist der Ton, wie bei älteren Filmen üblich, noch Mono oder Stereo, tut sich allerdings eine grössere Spreizung zwischen Bild und Ton auf wie zuvor. Man sehnt sich nach dem Stummfilm. Ich erinnere mich an eine Vorführung mit Dokumentarfilmen Ulrich Schamonis, die noch aus den 1960er-Jahren stammten. Bild schlecht, Lichtton 16mm, technisch eigentlich grauenhaft. Aber die Filme waren gut und bald hatte man das Technische vergessen. Bild und Ton lagen auf einer Ebene, es gab keine Ausreißer nach oben oder unten.

Heute werden unzählige Datenträger produziert. Unablässig werden »files« von einem in unterschiedlichste andere Formate kopiert. Das Überraschende ist: Nichts ist wirklich genormt. Es ist, genau besehen, ein großer Wirrwarr von Codes, Farbräumen und Formaten. Seit im Kino die magische Zahl »7« nicht mehr verbindlich ist, also die Einstellung, auf die sich die Firma Dolby und die Tonstudios geeinigt hatten und die für die Kinos verbindlich sein sollte, gibt es keine Norm mehr. Nur noch Diversität und »Annäherungswerte«. Viel ist nun vom Zufall abhängig. Und es ist zweifelhaft, ob das aufwändig und teuer hergestellte Digitalisat überhaupt noch einmal in der gleichen Qualität zu sehen und zu hören sein wird, wie zuvor bei der Abnahme im Kinoraum. Natürlich macht es mir Spaß ins Labor und Tonstudio zu gehen und zusammen mit Fachleuten die Filmbilder und den Mix noch einmal in die Hand zu nehmen. Das ist genährt vom unauslöschbaren Wunsch etwas zu verbessern, endlich der Illusion näher zu kommen und den Film so gut zu machen, wie er sein könnte. Aber, im Grunde genommen sitze ich zur gleichen Zeit dem Betrug von gewieften Kaufleuten und ihren philosophischen Lautsprechern auf, die mit ihren Versprechungen auf das nächste Wunder Tempo machen und alle Einwände mit dem Ruf »Töpfchen koche!« überspielen. Es ist also ein großes »Überspiel« im Gange, das niemand zu stoppen weiß. Und dieses Spiel ist komplizierter und schwerer zu durchschauen als man sich das noch in den Zeiten der pathetischen linken und »subversiven« Gewissheit, also in den frühen 1980ern, vorstellte. »You can't eat the cake and have it too.«

> Aufnahme aus **Einmart** (1981), vor und nach dem Beschnitt

Derzeit engagiert sich der Maler, Grafiker und Regisseur Lutz Dammbeck für die digitale Neubearbeitung seines gesamten Filmwerks. Dank finanzieller Unterstützung durch die Filmförderanstalt (FFA) und Eigenmitteln der DEFA-Stiftung konnten von April bis September 2018 unter seiner gestalterischen und beratenden Mitwirkung die Animationsfilme digitalisiert werden, die während seiner DEFA-Zeit entstanden: Der Mond (1976), Lebe! (1978), Der Schneider von Ulm (1979), Einmart (1981), Die Entdeckung (1982) und **Die Flut** (1986). Mittlerweile sind die Filme als DCP über den Verleih der Deutschen Kinemathek beziehbar (disposition@deutsche-kinemathek. de). Zur Verfügung stehen englische Untertitel, eine barrierefreie Fassung ist ebenfalls geplant. Da die Herausforderung, Verantwortung und Kriterienfrage im Umgang mit historischem Filmmaterial bei seiner nunmehr notwendigen Digitalisierung insbesondere für uns als Filmstiftung ein unausweichliches Thema darstellt, beteiligen wir uns gern an der kritischen Diskussion und baten Lutz Dammbeck um diesen kurzen Kommentar.





68

Digitalisierung als Chance zur Bewahrung kultureller Vielfalt

Sylke Laubenstein-Polenz von der Stiftung für das sorbische Volk über die Digitalisierung des sorbischen Filmerbes und den DEFA-Animationsfilm **Als es noch Wassermänner gab**

Das sorbische Märchen »Wie der Wassermann zum Braschka wurde« gehörte zu den absoluten Lieblingsbüchern meiner Kindheit in den 1970er-Jahren. Besonders beeindruckt hatten mich damals vor allem die farbenfrohen, lebendigen Illustrationen von Jan Hempel, der gleichzeitig Autor dieser vom Domowina-Verlag Bautzen herausgegebenen Geschichte war. Dass Jan – zu Deutsch Johannes – Hempel auch als Vater des Puppentrickfilms in der DDR gilt, habe ich erst später erfahren. Der Animationsfilm Als es noch Wassermänner gab (1991) wurde 2013 im Programm des Film-Festivals Lausitziale in meiner Heimatstadt Spremberg/ Grodk gezeigt. Leider musste die Vorführung abgebrochen werden, da das Filmband plötzlich gerissen war. Wie schade! Spontan entschloss ich mich, dem Publikum den Rest des Märchens, dessen Inhalt mir ja aus der Buchvorlage bekannt war, zu erzählen. Vergleichbares erlebte ich auch bei anderen öffentlichen Vorführungen von Filmen mit sorbischem Bezug, so zum Beispiel

an einem Filmabend, an dem die Filme Struga – Bilder einer Landschaft von Konrad Herrmann sowie das Hochwaldmärchen von Peter Rocha mit DVD, Laptop, Beamer und Leinwand gezeigt wurden und die Filme zwischendurch immer wieder stoppten, holperten und jederzeit gänzlich anzuhalten drohten. Auch die Vorführung des 1961 produzierten Puppentrickfilmes von Jan Hempel Die seltsame Historia von den Schiltbürgern beim FilmFestival Cottbus im Jahr 2015 innerhalb der Sektion »Heimat I Domownja I Domizna« war eher eine Qual als Genuss, da die 35mm-Filmrolle nur eine sehr schlechte Bild- und Tonqualität lieferte.

Die Stiftung für das sorbische Volk, bei der ich in der Abteilung Cottbus als Referentin tätig bin, ist seit 2013 Kooperationspartnerin des FilmFestivals Cottbus für diese Sektion, die sich seitdem zu einem festen Bestandteil dieses bedeutenden Festivals des osteuropäischen Films entwickelt hat. Seit 2014 wird die Sektion durch Dr. Grit Lemke kuratiert. Ihr Ziel ist, jedes

Jahr einen Filmemacher mit sorbischem oder Lausitzer Bezug mit einer Hommage zu ehren. Dies wird künftig aber nur möglich sein, wenn historisches Filmmaterial in entsprechender vorführbaren Qualität zur Verfügung steht. Folgerichtig wurde die notwendige professionelle Digitalisierung sorbischen Filmerbes auch zu einem der Hauptthemen des 2015 beim FilmFestivals Cottbus gegründeten deutsch-sorbischen Netzwerkes Lausitzer Filmschaffender erklärt. Ein weiterer Meilenstein der öffentlichen Sensibilisierung zum Thema »sorbisches Filmerbe« war 2016/17 ein Modellprojekt in Trägerschaft des Filmverbandes Sachsen e. V. zum Erhalt des audiovisuellen Erbes in Sachsen, dessen Ergebnis die professionelle Digitalisierung von zehn sorbischen Filmen war

Für dieses in Kooperation mit der Stiftung für das sorbische Volk, dem Sorbischen Institut e.V., der DEFA-Stiftung, dem Bundesarchiv und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) realisierte und mit Mitteln des Sächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst finanzierte Projekt, wurde neben dem Bestand des Sorbischen Kulturarchivs vor allem der umfangreiche geschlossene Filmnachlass des ehemaligen Sorabia-Film-Studios in Bautzen genutzt, welcher 2015 durch die Stiftung für das sorbische Volk übernommen worden war

Ein Folgeprojekt dieses Modellvorhabens war am 07./08.11.2017 das zweitägige Symposium »Filmerbe bewahren – Die unsichtbare Geschichte der Sorben/ Wenden« während des Filmfestivals Cottbus, mit dem Ziel, Entscheidungsträger in den Ländern Sachsen und Brandenburg sowie verantwortliche Institutionen für das sorbische Filmerbe zu sensibilisieren. Jetzt gilt es, notwendige Maßnahmen zum Erhalt sorbischer historischer Filme Schritt für Schritt und mit den zuständigen Partnern umzusetzen, konkrete Prioritäten festzulegen. Oftmals liegen die Rechte für sorbische Filmwerke nicht bei sorbischen Institutionen und so ist das sorbische Volk auf Kooperationen mit den Rechteinhabern, auf deren Verständnis für diese spezifische Thematik angewiesen.

Sehr dankbar sind wir daher, dass die DEFA-Stiftung dem Thema »sorbisches Filmerbe« sehr aufgeschlossen gegenübersteht und sich bereit erklärt hat, sorbische Filmwerke regelmäßig in ihre jährlichen Bearbeitungslisten zu digitalisierender Filme aufzunehmen. Und dass der erste sorbische – in diesem Jahr im Auftrag der DEFA-Stiftung restaurierte – Film der von mir so geliebte Jan-Hempel-Film *Als es noch Wassermänner gab* ist, freut mich besonders! Künftigen, diesmal störungsfreien Kino- oder sogar Fernsehvorführungen dieses Werkes steht somit nichts mehr im Wege!

Ein sehr guter Anfang, ein Beispiel, dem viele weitere folgen mögen! ■



Für die DEFA-Stiftung ist die digitale Neubearbeitung von Jan Hempels in Stop-Motion gedrehtem Puppentrickfilm in vielfacher Hinsicht ein ganz besonderes Projekt. Wenn allein der DEFA-Filmstock trotz seiner Größe innerhalb des gesamtdeutschen Filmerbes oft leider nur den Ruf eines Nischen- und Randphänomens genießt, dann stellt der darin enthaltene Teil an Filmen von, über, für und mit Sorben in der Tat eine Minderheit innerhalb einer Minderheit dar. Trotzdem dürfen gerade diese wichtigen Filme bei der finanziell ohnehin oft knapp bemessenen Digitalisierungsplanung nicht unter den Tisch fallen. Als es noch Wassermänner gab erzählt die Geschichte der jungen und arbeitsscheuen Hanka, die mit ihrem Heiratswunsch ein sorgloses Leben in ihrem Laustizer Dorf verbindet. So wird es Torfstecher Jan wohl schwer haben und sich mithilfe der Unterstützung des Wassermanns einiges einfallen lassen müssen, um als Bewerber in Frage zu kommen. Das Drehbuch zum Film schrieb ebenfalls Jan Hempel, Schnitt und Kamera führte Jürgen Hempel. Fertiggestellt wurde der Film bereits 1989, erst zwei Jahre später wurde er öffentlich vorgeführt – mit Erfolg, unter anderem beim Goldenen Spatzen und dem Kinderfilmfest der Berlinale.

Weitere Informationen zum Film und zur Digitalisierung sorbischen Filmerbes: www.symposium-filmerbe.de www.filmverband-sachsen.de/projekte/ av-erbe-sachsens/ www.defa-stiftung.de/filme



Marion Keller: Filmografie

Wochenschau

Von 1946–1949 entstanden 189 Wochenschauen mit dem Volumen von 6–8 Spielfilmen pro Jahr sowie Dutzenden von Sujets, die zwar gedreht waren, aber keinen Eingang in die Wochenschauen fanden (sog. WO-E). Als Chefredakteurin besorgte Marion Keller die Fassung letzter Hand und war in dieser Stellung dem Regisseur eines Filmes vergleichbar.

Neben den *Augenzeugen* entstanden in der Wochenschauabteilung Kurz-, Kultur-, Aufklärungs-, Vorspannund Wahlfilme, für die sie Chefproduzentin war, unter anderem: Freier Deutscher Gewerkschaftsbund, Denk daran, So darf es nicht mehr weitergehen, DEFA-Bildberichte I–IX, Sowjetische Künstler zu Besuch, Berlin hat sich entschieden, Frieden und Freundschaft, Das Mahnmal, Gründung der Deutschen Demokratischen Republik.

Dokumentarfilm

Einheit SPD-KPD (1946, TE: Fritz Erpenbeck, Marion Keller, R: Kurt Maetzig)

Berlin im Aufbau (1946, DB/TE: Marion Keller, R: Kurt Maetzig)

Musikalischer Besuch (1946, RD: Marion Keller, R: Marion Keller, Kurt Maetzig)

Botschafter des Friedens (1948, RD: Marion Keller, R: Max Jaap, Richard Groschopp)

Unsere Frauen im neuen Leben (1950, DB: Marion Keller, R: Erwin Anders, Ella Ensink)
Kindergärten (1951, DB/R: Marion Keller)

Spielfilm

Chemie und Liebe (1948, DB: Marion Keller, Frank Clifford, R: Arthur Maria Rabenalt)
In Planung:

Der große Rummel. Eine polit. Revue von Maetzig-Keller (Thematischer Plan 1946/47) Nur ein paar Meter Film (Thematischer Plan 1949) Lustspiel über das Thema Sitten (Thematischer Plan 1950)

Film über Marion Keller

Dr. Marion Keller, Chefredakteurin des »Augenzeugen«: Über die Anfänge der DEFA-Wochenschau 1946–1948 (1995, Rd: Dr. Stephan Dolezel, Int.: Wilhelm van Kampen, IWF Göttingen)

»Sie« — so lautet der Titel des umfangreichen
Porträtbandes über DEFA-Regisseurinnen und
ihre Filme, den Gornelia Klauß und Ralf Schenk
in unserer Schriftenreihe im kommenden Jahr
herausgeben werden. Neben Marion Keller
wird es auch um das Schaffen von Annelie
Thorndike, Eva Fritzsche, Gitta Nickel, Iris
Gusner, Evelyn Schmidt, Helke Misselwitz,
Petra Tschörtner und vielen anderen gehen.
Das Buch enthält eine Doppel-DVD mit
ausgewählten Filmbeispielen und wird
beim Bertz+Fischer Verlag erhältlich sein.



»Frau Augenzeuge«:

Dr. Marion Keller

Günter Jordan und Claudia Köpke

Anfang 1948 wurde im In- und Ausland Marion Keller gewürdigt als »einzige Frau der Welt, die eine Wochenschau selbständig redigiert«¹, die zu den »bemerkenswertesten Persönlichkeiten der Filmindustrie der russischen Besatzungszone Deutschlands«² gehöre; Chefin einer Wochenschau-Produktion zu werden sei immerhin »ein einmaliger Erfolg«, und der Weg dieser »ehrgeizigen, künstlerisch wie politisch aggressiven Persönlichkeit«³ sei es wert, aufgezeigt zu werden. Sie sei als »weiblicher Chefredakteur einmalig in Europa«, bewundert wegen ihrer »geradezu unglaublichen Vielseitigkeit«, bei der sie trotzdem »nicht ihren Charme

verliert«, was sie »zu einer so bemerkenswerten Frau«⁴ mache. Ihre Wochenschau sei »ein lebendiges Stück Zeitchronik«.⁵

Das Bohei ging zurück auf eine Pressevorführung zum Jahresprogramm 1948. Marion Keller, Journalistin und geübt in Pressearbeit, hatte sich selbst ins Spiel gebracht, wollte aber natürlich Aufmerksamkeit für die DEFA-Wochenschau erzeugen. Damit war bislang immer Kurt Maetzig in Verbindung gebracht worden. Nun trat sie als Chefin auf. Wer hat den *Augenzeugen* tatsächlich gemacht?

Der Beginn

Vom 1. Januar 1946 bis 30. November 1947 war Dr. Kurt Maetzig Leiter der Abt. Wochenschau und Chefredakteur des *Augenzeugen*. Dr. Marion Keller, seine Frau, war bis zum Frühherbst 1946 Leiterin der DEFA-Presseabteilung und Mitglied des Wochenschauausschusses. Seit der ersten Nummer des *Augenzeugen* (19. Februar 1946; von März–Juli 1946 zweiwöchentlich, ab August wöchentlich) war sie auch Redakteurin und Texterin.

Kurt Maetzig war nicht nur für die DEFA-Wochenschau zuständig. Als Mitglied des DEFA-Vorstands und künstlerischer Leiter bzw. Direktor der DEFA (1946 bis Frühjahr 1949) hatte er weit darüber hinausgehende administrative, film- und kulturpolitische Verpflichtungen. Es war die Zeit, da noch kein Kulturapparat herrschte, sondern Künstler in Personalunion kulturpolitische Verantwortung übernahmen. Parallel dazu bereitete er seinen ersten Spielfilm Ehe im Schatten vor, dessen Idee seit September 1946 dem Vorstand vorlag und dessen Drehbuch im Herbst/Winter 1946/47 entstand. Eine Krankheit warf ihn Anfang 1947 zurück, so dass die Produktion erst im Frühjahr 1947 aufgenommen werden konnte: Doch bis Ende September musste der Film fertig sein; die Premiere war für den 3. Oktober 1947 im Admiralspalast festgesetzt. Mit anderen Worten:

Die Chefredakteurin ist eine gefragte Interviewpartnerin. (Foto-Ausschnitt)



Seit Herbst 1946 stand Maetzig nur noch bedingt dem *Augenzeugen* zur Verfügung, auch wenn er offiziell für ihn zuständig war. Bereits in dieser Zeit hatte Marion Keller das Heft in der Hand. Das ergab sich von selbst, war doch der *Augenzeuge* beider »Kind« – »die erste deutsche Wochenschau *Der Augenzeuge*, die wir uns sehr reiflich überlegt und mit Akribie realisiert hatten«.6

Selten waren zwei Menschen so aufeinander eingespielt wie Maetzig und Keller. Maetzig war spiritus rector, Konzeptionalist und Generalist, der die Kontakte auf oberer Ebene und nach außen pflegte. Keller war Praktikerin als leitende, zeitweise einzige Redakteurin, zuständig für Sujetauswahl und Sujetkritik, Text letzter Hand, Sprecher und Sprachaufnahme; Führung der Kameraleute, Schnittmeister, des Archivs und der Produktionsleitung. Beiden diente ein Sekretariat. Der erste Jahresbericht der Wochenschau wurde folglich auch von beiden gezeichnet. Am 1. August 1947 wurde Marion Keller vom DEFA-Vorstand als amtierende Chefredakteurin eingesetzt und am 1. Dezember 1947 endgültig als Chefredakteurin und Leiterin der Abt. Wochenschau berufen.

Kurt Maetzig und Marion Keller stellten gemeinsam das Konzept einer neuen deutschen Wochenschau vor. »Wir wollen überhaupt nicht mit Patentlösungen für Probleme aufwarten, sondern Fragen anschneiden, Anregungen geben und so auf unsere Weise dazu beitragen, daß sich eine öffentliche Meinung – die Voraussetzung für jede [sic!] Demokratie – bilde.« ⁹ Und verkündeten den berühmten Slogan, mit dem *Der Augenzeuge* – Marion Kellers Titelvorschlag – von Nr. 13/1946 bis Nr. 34/1949 Woche für Woche nicht nur in den öffentlichen Raum ging, sondern ihn selber schuf: »Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst« – Kurt Maetzigs Idee. Es war die Person des Zuschauers,

Kurt Maetzig und Marion Keller bei der Einjahresfeier der DEFA



»die hier im Namen aufgerufen wird«¹0: Er müsse sich im Klaren sein, dass seine Urteilskraft nie einschlafen dürfe und er selber hinter den Bildern den Sinn der Dinge erkunden müsse. Für ihn nahm der *Augenzeuge* ein Mandat wahr, das er sich selber gegeben hatte. So erschien die erste deutsche, »eine selbst hergestellte Wochenschau«, wie Marion Keller hervorhob, »nur bei uns«.¹¹

In den Mittelpunkt stellten sie die »human interests«, ging es doch und endlich um den einfachen Menschen, »denn er und seine Lebensbedingungen machen ja schließlich die Zeitgeschichte«. 12 Damit war nicht nur die Abkehr vom hohlen Pathos der Nazi-Wochenschau verbunden, sondern auch von der traditionellen bürgerlichen Aktualitäten-Schau, von sozialdemokratischer Bildungsbeflissenheit und kommunistischer Agitation. Mit allen Kräften nahmen sie die kurzzeitige Chance auf eine »kämpferische Demokratie« (Wilhelm Pieck) und den reformkommunistischen Ansatz für einen »besonderen deutschen Weg zum Sozialismus« (Anton Ackermann) wahr und setzten sie in eine Filmwochenschau um, wie es sie in Deutschland noch nicht gegeben hatte. Der Augenzeuge, der daraus entstand, konnte gar keine unpersönliche Schau sein. Sie wussten, wovon zu reden war. Das war Zeitgeschehen, gesehen durch Temperament, Überzeugung, Charakter. »Die Politik ist das A und O. Wir versuchen, die Entwicklung zu beeinflussen, soziale Bestrebungen zu unterstützen, kritisieren Mißstände und behaupten nur da etwas, wo wir Zeugen haben. Unsere Art, nicht moralisch streng mit dem Zeigefinger zu drohen, sondern das Publikum zur eigenen Meinungsbildung zu erziehen, hat sich bewährt und überall Anklang gefunden. So können wir einen kleinen Beitrag zur Demokratisierung liefern.« ¹³ Fünfundvierzig Jahre später bestätigte Marion Keller ihren Ansatz. »Die Priorität des Positiven war für mich legitim. Wir waren ja noch einmal davongekommen.« ¹⁴

Publikum und Kritik goutierten die DEFA-Wochenschau. »Der Augenzeuge ist das bei weitem Erfreulichste, das uns die langsam wieder zu Atem kommende deutsche Filmproduktion bisher zeigen konnte«, so Starkritiker Friedrich Luft. 15 Die Kinos spielten wieder, die ersten Wochenschauen kamen aus dem Ausland, doch deren Filmberichte hatten mit der deutschen Nachkriegswelt nichts zu tun. »Ihre Welt war nicht unsere Welt, ihre Sprache nicht unsere Sprache. Wir nahmen sie zur Kenntnis, aber sie bewegten uns kaum«, fand Hans Ulrich Eylau. »Doch dann erschienst du, der erste Augenzeuge, und sprachst uns an, als ob du uns schon lange kanntest und wir dich auch. Du wurdest uns schnell vertraut, denn, das merkten wir schon, du sahst die Welt und die Menschen, die du uns zeigtest, mit unseren Augen. Deine Freude war unsere Freude – aber unser Aerger war auch dein Aerger! Daran erkannten



wir zuerst, daß du nicht ein landläufiger Allerweltsberichterstatter, sondern etwas Neues und Besonderes warst: du konntest dich ärgern. Du bezogst Stellung, du hattest deine eigene Meinung. [...] Und noch etwas: du wurdest nicht feierlich. Ueber den großen Nöten hast du nie die kleinen Freuden vergessen. Jedesmal, wenn du in neuem Gewande erschienst, brachtest du etwas Beschwingtes, Leichtes, Heiteres, Befreiendes. [...] Ein guter Freund bist du uns mit der Zeit geworden. Das sollst du bleiben.« 16 Dass der Augenzeuge den richtigen Ton traf, machte Marion Keller am liebsten am Mann von der Straße fest, wie an jenem Berliner Chauffeur, der seinen Kollegen sagte: », Was [...], ihr habt den Augenzeugen noch nicht gesehen? Menschenskinder, da müsst ihr hingehen! Wenn man das sieht, da bekommt man richtig wieder Mut.' Solch ein Urteil ist der schönste Lohn für diese Arbeit.« 17

Alltag der Wochenschau

Marion Keller konnte alles, außer Film. In den ersten Wochen saß sie mit der Stoppuhr in der Hand am Schneidetisch und studierte Wochenschauen; insbesondere *March of Time* hatte es ihr angetan. Wie fängt eine Folge an, wie endet sie, wie ist das Timing, was ist ein Aufmacher, wie baue ich Sujets, wie erzeuge ich Interesse, wie halte ich Spannung, was sind und wie setze ich Pointen?

Die Praxis des *Augenzeugen* war wie ein Sprung ins kalte Wasser. Die Auswahl aus dem Geschehen, also die Redaktion der Sujets, war das eine, die Anweisung an Kameramänner und Tonleute, was wie zu drehen und aufzunehmen war, das andere, ging es doch nicht an, für 1 Minute im Film 30 Minuten Material zu verdrehen. Lehrmeister war die Praxis, von Tag zu Tag und Woche auf Woche das Handwerk zu erlernen, eine Idee in Film umzusetzen. Dagegen nahmen sich politische Opportunität oder Militärzensur wie Bagatellen aus.



Marion Keller an ihrem Schreibtisch

Woche um Woche waren drei Wochenschauen in Vorbereitung und Arbeit, deren Länge anfangs zwanzig Minuten betrug und sich der normalen Länge von zehn Minuten allmählich annäherte. Metermäßig umfassten sie das Volumen von acht Spielfilmen im Jahr. Beschäftigt waren damit anfänglich 12, später 50-60 Mitarbeiter, die Hälfte davon Frauen und diese wiederum nicht nur bei Hilfsarbeiten, sondern in qualifizierten Positionen. Technik und Arbeitsbedingungen entsprangen und entsprachen den Nachkriegsbedingungen. Es war schlechthin ein Rätsel, wie damit eine Wochenschau realisiert werden konnte. Eine Hilfe war die Zusammenarbeit mit den DEFA-Filialen in Dresden, Halle/S., Schwerin (später Rostock), Potsdam, Weimar. Der Sujet- und Filmaustausch mit Sowjetunion, USA, Frankreich, England, Polen, Österreich, Tschechoslowakei, Jugoslawien, Bulgarien u.a. kam in Gang. »Diese Verträge sind in manchen Fällen der erste Kulturaustausch mit dem Ausland gewesen«.18 Eine Belastung stellte die Schwierigkeit dar, »Devisen auch nur in der geringsten Höhe zu erhalten, um die Portospesen für Sendungen an ausländische Wochenschauen aufzubringen. An diesen geringfügigen Devisenbeträgen scheitern eine Reihe von Austauschen«.¹⁹ Zusätzlich wurden Sonderfilme, Wahlfilme, Beiprogrammfilme ins Programm genommen. Der Augenzeuge lief nach alliierten Regelungen nur in der sowjetischen Besatzungszone in 1600 Kinos und erreichte wöchentlich 4 Millionen Zuschauer. Das lohnte einen Service, der den Augenzeugen aus dem sonstigen Kino-Angebot heraushob: der Suchdienst »Kinder suchen ihre Eltern«, der von Nr. 12/46 bis 137/48 jede Wochenschau eröffnete und in dessen Ergebnis 400 Kinder ihre Eltern wiederfanden. Er folgte einem Aufruf von Erich Kästner in der Neuen Zeitung, München, den allein der Augenzeuge aufgriff.

Der Augenzeuge war von Anfang eine gestaltete Wochenschau, nicht nur eine Nummern-Schau. »Beim Augenzeugen beginnt die Arbeit mit der Idee, die in der Redaktionssitzung entsteht. Sie wird durch die Besprechung in ihren Gestaltungsmöglichkeiten festgelegt, und von Fall zu Fall wird ein 'mündliches Drehbuch' verfasst.« 20 Kultur bediente nicht nur das Informationsbedürfnis, sondern zog wie ein Kurzfilm den Zuschauer in seinen Bann; nicht selten waren die Szenen wie ein Kommentar zu vorangegangenen Sujets. Auch direkte Kritik scheute der Augenzeuge nicht. Fast durchgängig gab es ein Sujet mit Originalton, um den Slogan beim Wort zu nehmen. Als wenn das nicht schon erfreulich und genug wäre, versprach Maetzig im Mai 1947 für die im laufenden Jahr vorgesehenen Augenzeugen »einen völlig neuen, einen lebendigen, suggestiven, aggressiven und satirischen Stil«²¹, und durch den Wochenschau-Austausch »wird er mehr als bisher in der Lage sein, zur Förderung des gegenseitigen menschlichen Verstehens beizutragen«.²²

Der Ablauf war gekennzeichnet durch verschiedene Sprecher nach französischem Vorbild, Rhythmus, Akzentuierung durch Montage, Zusammenstellung der Sujets in harmonischen Übergängen oder Gegenüberstellungen, Reportagen, Berichte, Interviews, Selbstkommentar beteiligter Personen, Parodien, Film-Feuilletons, sog. musikalische Sujets. »Im Interesse der Harmonie einer Schau muss das Gewicht weise zwischen Sensation, wirklicher Bedeutung und Unterhaltung verteilt sein«.²³

Die Jahrgänge des **Augenzeugen** sind ein offengelegter Blick in die Geschichte und geben einen Einblick in Umfang, Schwierigkeiten und Besonderheiten der Arbeit und des Engagements von Marion Keller. Ließe man alle Folgen Revue passieren, hätte man jene Verfeinerungen, die der Geschichte-Erzähler sich wünscht.

Allein schon die Berlin-Sujets sind ein ununterbrochenes Filmband zu Zeitgeschehen, Alltag, Soziales, Kulturleben, Sport.

Unter »Nachkriegsalltag« sind zu finden: Enttrümmerung (von der individuellen bis zur kollektiven, von Trümmerfrau bis Trümmerlok), Schwarzmarkt, Heimkehrer, Suchdienst, Sozialhilfe, Jugend in Gefahr, Straßenfest, Herrenpartie, Frühling, Sommer, Herbst und Winter in Berlin.

»Zeitgeschehen berlinintern« führt an die Sektorengrenzen, zu den Besatzungsmächten Ost und West, in die Zeit der Gemeinsamkeit und der Kontroverse, es führt zu den Schlangen der Währungsreform und in die »Verwechslungsstellen« von Marschallplaneten und Fortschrittsmoneten. »Versorgungsfragen« sind ansichtig gemacht bei Ilse und das Ruinenkostüm, Ein Schieber träumt, Essen ohne Marken, aber mit Märkern, in der Punktekarten-Modenschau und der Odyssee



Die Redaktion des **Augenzeugen** in der Berliner Hankestraße



wegen einer Rolle Nähgarn; »Verkehr« führt uns in die S-Bahn-Werkstätten und Straßenbahnhöfe, zu den Schlaglochstraßen und auf Fahrt durch die freigeräumte Stadt.

Auch eine Sammlung der »Feiertage der Geschichte« gibt es mit den jährlichen Kundgebungen im Januar und Mai und September, und da ist nicht nur wechselndes Wetter zu sehen, sondern auch die Entwicklung der Dekoration, der Wechsel der Losungen, die beständige Treue der Berliner. Neben Beiträgen über die Kriminalität, über das Wachsen und Gedeihen der Kinder von Berlin, ist das Gesundheitswesen vom Krankenzimmer bis zur Diskussion über den § 218 zu studieren.

Es gibt eine Geschichte des Wohnraums und des Wohnungsbaus, eine der Mode, der Schönheit, der Gangart, der Haus-, Hof- und Stadttiere; Behörden-, Parteien- und Rundfunkgeschichte, Kulturpolitik und Bildungspolitik werden in den Gesichtern ihrer Protagonisten und Werke manifest. Beim Sport existiert nicht nur die beliebteste Nachkriegssportart, das Boxen, sondern auch so eine ausgefallene Disziplin wie die Zeitungsfahrer-Wettfahrt. Auch enthält diese Sammlung einen »Stadtplan« mit der Nachkriegsgestalt der Häuser und Plätze, mit Sprengungen und Namensgebungen. Die Auflistung aller vorkommenden Persönlichkeiten der Jahre ergäbe einen filmischen »Who's who«. Ins Reich der Architektur führt Hans Scharoun bei »Berlin plant«. Bildende Kunst gibt es in den verschiedensten Ausstellungen und Galerien, in den Ateliers von Sintenis und Pechstein, Nagel und Sandberg zu sehen, und Horst Strempel steht noch vor jenem Wandbild im S-Bahnhof Friedrichstraße, das wenig später übertüncht wurde. Die Theatersujets führen ins Renaissance-, Metropol-, Hebbel-, Schloßpark-, Schiffbauerdammtheater, ins Theater am Nollendorfplatz, die Staatsoper und die Komische Oper, zu den Inszenierungen von Barlog und Felsenstein, Gründgens und Langhoff; weltoffenes Repertoire, berühmte Schauspieler, Szenenbildner, Kostümgestaltung. Arrangements. Vergnügen ist in Varietés und Kabaretts zu haben. Genuss beim Hören der Berliner Philharmoniker, Beifall um Furtwägler und Menuhin, Celibidache und Helmut Koch, wir begegnen Anna Seghers, Afred Döblin und Werner Finck, blicken in die Redaktionsräume von Ulenspiegel und Weltbühne.²⁴

Kellers »human interests« konzentrierten sich nicht nur auf die Menschen vor der Kamera, sondern fanden ihren Ausdruck auch im Umgang mit den Mitarbeitern in der Wochenschau, und das von Anfang an. »Daß der Feierabend sich nach der Arbeit richtet und nicht die Arbeit nach dem Feierabend, das ist für alle Leute bei der Wochenschau eine Selbstverständlichkeit. Diese Selbstverständlichkeit ist nicht nur der Redaktion, sie ist auch jedem Arbeiter in Fleisch und Blut übergegangen.«25 Gerade darum setzte sie sich auch immer wieder für ihre Mitarbeiter ein, ganz gleich, ob es um Bezahlung ging, Versorgung, Arbeitszeit. »Gute Mitarbeiter lassen sich aber nur dann halten, wenn sie entsprechend ihren Leistungen behandelt werden. [...] In technischer und künstlerischer Hinsicht leistet der Stab der Wochenschau mindestens gleich qualifizierte Arbeit wie der Stab der Spielfilm-Produktion: Die Arbeit dürfte also Anreiz für gute Mitarbeiter besitzen. [...] Diese Arbeitsleistung wird von den Wochenschau-Leuten durch großes Arbeitstempo, aber auch durch erhebliche Überstunden, Nachtarbeit, Sonntagsarbeit, Verzicht auf Urlaub erreicht. Jeder gesetzliche Feiertag muss durch erheblichen Aufwand an Arbeitsleistung ermöglicht werden und der Feiertag selbst ist ein Hauptarbeitstag. Ob es Weihnachten, Ostern oder Pfingsten ist, stets hat die Wochenschau Hochbetrieb.« ²⁶

Ein Gleiches betraf die Frauenfrage, wofür sie schon immer ein Faible hatte. »Alle haben sich daran gewöhnt, daß ich eine Frau bin, noch dazu eine ziemlich junge, [...] wir arbeiten alle gut zusammen, weil wir die Leistung jedes einzelnen respektieren. Wir haben 50 Prozent Frauen, die qualifiziert arbeiten. [...] Einer kann sich auf den anderen verlassen, Männer auf Frauen und Frauen auf Männer.« ²⁷ Von außen sah man das dem **Augenzeugen** offensichtlich an. »Mit viel fraulichem Scharm und instinktsicherer Weiblichkeit wird hier eine Aufgabe so gelöst, daß man dem Werk immer noch das 'gewisse Etwas' anmerkt, das auch von der Frau selbst ausstrahlt.« ²⁸

1948 umfasste ihr Aufgabenkreis, wie von ihr selbst beschrieben,

»1.) Eigene produktive Arbeit: Chefredaktion, d.h. Entscheidung über Auswahl und Verwendung der Reportagen, Vorsitz bei der Redaktionssitzung.

Vorläufig nach Erledigung der Redaktionsgeschäfte sowohl der politischen Redaktion, der Auslandsredaktion, der Sportredaktion, der Kultur- und Feuilletonredaktion.

Zusammenstellung der Nummern, Überwachung des Schnittes aller Reportagen sowie der musikalischen Untermalung.

Textierung eines Teils der Sujets, Redigierung des anderen Teils, Verhandlungen mit der Zensur, Regie bei der Überspielung.

Kritik der journalistischen bzw. der künstlerischen Arbeit der Kameraleute in Berlin und den Filialen.
2.) Überwachende, verantwortliche Tätigkeit: Überwachung der termingerechten Herstellung des *Augenzeugen*, der rechtzeitigen Ablieferung des Negativs an den Verleih, der Arbeit des Informationsdienstes, der Arbeit des Bild- und Tonarchivs sowie der Ergänzung beider Archive.

3.) Engagierung des künstlerischen und des Redaktionspersonals. Da das genannte Aufgabengebiet für einen Menschen viel zu umfassend ist, bemühe ich mich, Mitarbeiter zu gewinnen, und zwar vorerst einen politischen Redakteur oder Berater, einen Sportredakteur oder Berater, einen Hilfsredakteur für Auslands-Reportagen.« ²⁹

Selbstverantwortlich handeln, Anlass und Folgen des Tuns nicht auf Andere legen: diese Haltung zeichnete sie aus. Im Frühjahr 1948 ließ der *Augenzeuge* noch einmal die Botschaft dieser gesellschaftlichen Selbsterneuerung vernehmen, in der sich die ganze Programmatik des Gründungs-*Augenzeugen* verbarg: »Der Mensch ist frei – er hat selbst für alles aufzukommen: für seinen Glauben, seinen Unglauben, seine Liebe, seine Vernunft. Nicht durch Mitleid erniedrigen soll man ihn ... sondern respektieren!« 30







Wie die berufliche, war auch die persönliche Ebene bewegt genug. Mitte 1945 hatten Kurt Maetzig und Marion Keller in Berlin-Lichterfelde gewohnt. Nachdem die Einflusssphären klar waren, zogen sie mit Hilfe von Major Dymschitz um in den Prenzlauer Berg im sowjetischen Sektor und 1947 in eines der DEFA-Häuser in der Babelsberger Stubenrauchstraße.

Im September erwartete Marion Keller ihr zweites Kind. Sportlich von Haus aus, stellte es für sie das geringste Problem dar, hochschwanger ein Bad im Griebnitzsee zu nehmen. Die privatime Aktion machte sofort die Runde, ihr Ruf errang Spitzenwerte. Von der Arbeit blieb sie nur die nötigste und vom Mutterschutz vorgesehene Zeit fern; Vorstandsmitglied Hans Klering vertrat sie unterdessen in der Redaktion. Das eigentliche Problem war eher, dass ihre Ehe auseinander ging. Und da sie ein Mensch war, die Dinge zu nehmen, wie sie waren, und das Beste daraus zu machen, blieben Kurt Maetzig und sie für eine kurze Weile noch freundschaftlich und in Sachen DEFA kooperativ verbunden. Auch das Sorgerecht teilten sie einvernehmlich. Nach der Scheidung zog Maetzig in das Haus gegenüber, Tochter C. blieb bei ihm und seiner neuen Partnerin und alsbaldigen Frau Yvonne. Marion Keller zog mit der erstgeborenen Tochter K. nach Groß Glienicke und kehrte zwei Jahre später zurück nach Berlin.

Kritik und Krise

Wie Kurt Maetzig, hatte auch Marion Keller ein gutes Arbeitsverhältnis mit der Kulturabteilung des Zentralsekretariats der SED und deren Leitern Richard Weimann, Dr. Josef Naas, Karl Raab, wie auch mit der Zentralverwaltung für Volksbildung und dessen Kulturabteilungsleiter Herbert Volkmann. Sie war Mitglied der Kommission Film im Zentralen Kulturausschuss der SED und der Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler der DEFA und Teilnehmerin am 1. Deutschen Filmautorenkongress 1947. Zu Anton Ackermann hatte sie seit der Arbeit an *Einheit* (1946), bei dem sie Mitautorin war, einen Draht. Und zu Wilhelm Pieck ein gutes Verhältnis.

In ihrer Arbeit traf sie regelmäßig mit Vorstandsmitgliedern der DEFA zusammen, wie Alfred Lindemann,
Hans Klering, Karl Hans Bergmann, Rudolf Engel, Walter
Janka, Falk Harnack, sowie mit Kollegen von Film, Theater, Funk und Literatur, wie Slatan Dudow, Alexander
Stenbock-Fermor, Wolfgang Langhoff, Matthäus Klein,
Hans Mahle, Ernst Busch, Bodo Uhse, Max Schröder,
Wolfgang Harich, Alfred Kantorowicz. Die Journalistenkollegen Herbert Geßner und Karl-Eduard von Schnitzler, aus München und Hamburg in den Osten gekommen, arbeiteten für den Augenzeugen. Maetzig und
Keller besuchten die Klubs der Alliierten und hielten



Einjahresfeier der DEFA

Kontakt zu deren Kulturoffizieren, für die Zusammenarbeit mit den Kulturoffizieren der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) war das ein Muss.

Auch wenn der Gang von Berlin-Mitte nach Karlshorst zur Politischen Hauptverwaltung der SMAD nicht gerade der nächste Weg war, war er oft der kürzeste Weg, um zum Ziel und zu Drehgenehmigungen zu kommen. Die Beziehungen zu Alexander Dymschitz, Mark Mogilewer, Alexander Mosjakow gingen über das Dienstliche hinaus und wurden zu Freundschaften, ähnlich bei den Militärzensoren Boris Barski und Samuil Simowski. Mit den sowjetischen Vorständen und Mitarbeitern in der DEFA, also mit Ilja Trauberg, Andrej Andrijewski, W.P. Wassilenko, war es ein gutes Auskommen. Wladimir Semjonow, der politische Berater des Oberkommandierenden, nahm oft an der Abnahme der Wochenschau teil, gab wertvolle Informationen und Hinweise, lediglich 1949 wurde er offizieller.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1948 wurde in der Sowjetischen Besatzungszone der Grundstein gelegt für den Bau, der kurz darauf Deutsche Demokratische Republik heißen sollte: Die SED beschloss einen Zweijahresplan. In der Sache war das einleuchtend: Warum Wirtschaft nicht planmäßig entwickeln, Ressourcen freilegen, Menschen mitnehmen? Die Zweijahresplankonferenz der SED Anfang September 1948, wo die Unterstellung der Künste unter die Maßgaben der SED in Rede stand, hätte allerdings zu denken geben können. Das sei erst der Beginn des Kampfes und der offenen Auseinandersetzung auf allen Gebieten des Kunstschaffens, klopfte Walter Ulbricht in unverblümter Offenheit auf den Busch. »Die Auseinandersetzung geht um die Grundfrage des Weges zum Sozialismus und die Rolle der Partei.« 31

Vorbereitung für Flugaufnahmen vom Oderhochwasser

Für Marion Keller verstand es sich von selbst, dass der Augenzeuge einen Beitrag zur Verwirklichung des Zweijahresplans zu leisten habe, was eine Zunahme von Wirtschaftssujets zur Folge hatte, nach der Devise: Je konkreter, desto besser. Kurt Maetzig hatte dagegen begründete Angst vor einer Propagandawelle, die bei der Masse der Gutwilligen und zu Gewinnenden nur Protest und Ablehnung hervorrufen könne. »Ich warne deshalb die Redaktion des Augenzeugen vor einem allzu volltönenden Aufbaupathos. Ich warne vor der ständigen Wiederholung bestimmter Vokabeln aus dem Schatz unserer politischen Schlagwörter.« Und er warnte davor, »das Konzept des Augenzeugen dürfe nicht der Tagespolitik geopfert werden«. Es sei notwendig, dass die Redaktion die Lebensverhältnisse, die Arbeits-, Ernährungs- und Bekleidungszustände und die gesamte Mentalität der Massen genauestens studiere und immer wieder zeige, dass ihr das Leben nicht unbekannt sei. Zwischen der tatsächlichen Lage und den Mitteln der Kunst dürfe sich niemals eine Schere auftun, die vom Publikum nicht geschlossen werden könne. »Die Mittel der Propaganda werden sich erschöpfen, und eine auf Schlagworten aufgebaute Propaganda lässt sich unter keinen Umständen über die Gesamtdauer der Planwirtschaft hinaus wirkungsvoll erhalten. Der erregenden Wirkung der Propaganda folgt mit Sicherheit die Ernüchterung und der Katzenjammer.« ³² Was nach Kritik klang, war in Wirklichkeit Schützenhilfe zur Bewahrung des Gründungsauftrags des Augenzeugen: Er müsse, gemäß seinem Slogan »Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst«, auch den Menschen zum »eigenen kritischen Denken erziehen und ihn anregen, sich mit den interessierenden Tatbeständen ernsthaft auseinanderzusetzen«. 33

Keller setzte das um in ein Grundsatzpapier für Ackermann, den Ideologie-Sekretär der SED. Sie plädierte für die »Schärfung des kritischen Geistes durch Kritik an öffentlichen Missständen, sowie dadurch, dass solche Personen herausgestellt werden, die durch eigene kritische Anstrengungen Missstände in Verwaltung, Arbeitsprozessen oder Herstellungsverfahren beseitigen«. Tauglich seien dafür »sachliche Berichterstattung, und zwar durch überzeugende Bilder, nicht durch rhetorische Informationen«. Satire und Parodie seien zur Behandlung ernster Themen hervorragend geeignet, »pathetische Berichte dagegen sollen sparsam verwendet werden«. In jeder Nummer sollte grundsätzlich »ein im positiven oder negativen Sinn kritisches Sujet zum Zweijahrplan« enthalten sein sowie »ein Sujet, welches die Verkettung von Politik und Leben des einzelnen sinnfällig demonstriert«. 34

Sowohl Maetzigs Ratschläge als auch Kellers Grundsätze gingen an der neuen Lage und am Ziel vorbei. Aus dem starken Ackermann von 1946 war ein gebrochener Mann geworden, der im September 1948 seinen berühmten Satz vom Sozialismus in Deutschland zurücknehmen musste als »von Anfang an falsch«. 35 Von da war weder Verständnis noch Unterstützung zu erwarten, schon gar nicht dafür, »es dem Zuschauer [zu] überlassen, sich sein eigenes Bild zu machen«. ³⁶ Die Aufforderung zum selbständigen Urteilen stand der Forderung nach Unterordnung unter den Wahrheitsund Führungsanspruch der SED als einer Partei neuen Typus von 1949 diametral entgegen. Die Wirklichkeit schnitt den Hoffnungen von 1946 den Schneid ab. Die SED stellte den Augenzeugen unter Parteikontrolle. »In dieser schlimmsten Stunde jeder Woche stand ich ganz allein und musste unsere Auswahl der Sujets und ihre Präsentation gegen didaktische und politische Einwände vieler Art durchsetzen.« ³⁷ Das fiel selbst dem SMAD-Zensor auf. »Bei unseren kritischen Berichten über offensichtliche Missstände für jedermann, die dem [deutschen] ZK stets ein Dorn im Auge waren, sagte Simowski meist: Aber Marion Keller hat doch recht.« ³⁸ Im Mai 1949 schließlich wurde sie gar von den Pressebesprechungen im Parteivorstand ausgeladen. »Ich sehe diese Maßnahme als einen großen Schaden für den politischen Gehalt des Augenzeugen an und kann mir dieses Verbot nur als ein Mißtrauensvotum gegen meine Person erklären.« ³⁹ Das war es in der Tat. Sie war die Chefin eines einflussreichen, wenn nicht gar des einflussreichsten Mediums jener Zeit. Wenn sie die Parteilinie nicht verstand und verfolgte, war sie fehl am Platz. Es war ein Abschied in Raten.

Silvesterausgabe des **Augenzeugen** 1948: Kurt Krigar, Isot Kilian, Gerhard Dengler, Marion Keller



Im November 1948 war Dr. Gerhard Dengler als politischer Chefredakteur eingestellt worden. Dengler war zuvor Chefredakteur der Leipziger Volkszeitung gewesen, im Dritten Reich Artillerieoffizier vor Stalingrad. Nach dem Antifa-Lager des Nationalkomitees Freies Deutschland (NKFD) kam er gewendet nach Deutschland zurück. Er fand den Kurs des Augenzeugen nicht parteigemäß. So sehr er sich auch bemühte, er konnte ihn nicht auftragsgemäß wenden. Und wurde abberufen. Inzwischen war es immer klarer geworden, dass die Arbeit des Augenzeugen eine Parteifrage war und die DEFA-Genossen einen Fehler begingen, »wenn wir der Gen. Keller nicht klarmachen würden, daß sie sich ideologisch noch weiterbilden muß«. ⁴⁰ Die ideologische Runderneuerung fand auf einem Sonderlehrgang in der Parteihochschule in Kleinmachnow statt.



Marion Keller beim Empfang von Thomas Mann in Weimar 1949

Eine Woche nach Gründung der Deutschen Demokratischen Republik im Oktober 1949 brach Marion Keller in ein Stöhnen aus, das man von ihr nicht kannte. »Prophet muss man sein, um eine Wochenschau zu machen. Prophet muss man sein, um beispielsweise die Eröffnung eines Kongresses mit dem Kommentar zu bringen, der der Entwicklung gerecht wird, die sie in dem Augenblick besitzt, wenn der Filmstreifen schließlich im Kino läuft.« 41

Der Augenzeuge, einst Partner des Zuschauers, wurde zu einer Sprachröhre des Parteigeistes und zum Vormund des Publikums. Mit Nr. 1/1949 wurde der Kindersuchdienst eingestellt. Bei der neuen Titelgestalt im Februar 1949 kam das tradierte Motto des Augenzeugen nicht mehr aus einem Sprechermund, sondern schoss in Schriftgröße auf den Zuschauer zu, orchestriert vom Sozialistenmarsch, bis auch das obsolet war und ab Nr.

45/49 einem neutralen Titel Platz machte. Am Ende ging es nicht mehr um die Beistellung eines politischen Redakteurs, den Keller immer gefordert hatte, sondern um die Neubesetzung des Chefredakteur-Postens.

Die SED war, nachdem die sowjetische Seite ihren Anteil an der DEFA A.-G. abgetreten hatte, Eigentümerin der DEFA und bestimmte auch die Personalpolitik. ⁴² Die SED-Führung griff in ihre Kaderreserve und beorderte Günter Klein in die Wochenschau. Klein war bei der Luftwaffe gewesen und aus der NKFD-Bearbeitung als Kommunist hervorgegangen.

Er hatte als Journalist beim Sowjetischen Nachrichtenbüro und der Berliner Zeitung gearbeitet und war mit politischen Fragen, was auch hieß: mit dem politischen Prozedere, wohl vertraut. Der Beschluss kam »von ganz oben«, aus Ulbrichts Kleinem Sekretariat, und war unmissverständlich: »Genossen Günter Klein wird die Chefredaktion für die DEFA-Wochenschau **Der Augenzeuge** übertragen.« 43 Sein Auftrag war, wie der des neuen DEFA-Vorstandsvorsitzenden Sepp Schwab, die DEFA und darin die Wochenschau in ihrer inneren Struktur umzugestalten, um sie für die SED verfügbar zu machen und ihre ideologische Funktion zu stärken. Das war für Marion Keller, nach der konstruktiven Zusammenarbeit mit Walter Janka, eine Wendung, die sie nicht nachvollziehen konnte, und eine Praxis, die sie nicht beherrschte. Marion Keller wurde nicht entlassen, für sie sollte es einen Platz in der Redaktion geben, und Klein war bereit, mit ihr zu arbeiten. 44 Auch Marion Keller war bereit, mit ihm zu arbeiten, aber nicht unter ihm. Sie begriff, dass es diesmal ernst wurde. Sie richtete noch das neue Domizil der Wochenschau in der Jägerstraße ein, zeichnete im Titel noch gemeinsam mit Klein bis zur ersten Dezembernummer des Augenzeugen.

Dann wurde sie »gefeuert« 45, 46, 47.

Eine Begründung ist nicht überliefert. Es ist anzunehmen, dass, wie bei der Einsetzung des neuen Leiters der Wochenschau, auch hier der ZK-Apparat involviert war. Die Kündigung beachtete die gesetzliche Kündigungsfrist, stellte sie aber mit sofortiger Wirkung von der Arbeit frei. Das war kein freundlicher Abschied im gegenseitigen Einvernehmen. Am 31. März 1950 schied Marion Keller aus der DEFA aus. 48 Im Unterschied zu den Elogen zwei Jahre zuvor nahm davon keine Zeitung Notiz

Restlaufzeit

Zunächst sah es für sie nicht ganz so schlecht aus. Sie hatte ein Angebot eines Ministeriums als Propagandachef ⁴⁹, machte sich aber aufgrund ihrer Drehbuch-Arbeit für *Chemie und Liebe* (1946–1948) Hoffnungen auf Arbeit beim Spielfilm. Aber alles zerschlug sich.

80

Übergangsweise wurde sie bei der DEFA als freie Mitarbeiterin auf Vertragsbasis weiterbeschäftigt. Gemeinsam mit Kurt Maetzig hatte sie »Der große Rummel« als politische Revue in den Thematischen Plan von 1946/47 lanciert ⁵⁰, gefolgt von der Idee »Nur ein paar Meter Film« (1949), die im Wochenschau-Milieu spielen sollte 51 und einem Lustspiel zum Thema Sitten (1950) 52, die sie aber nicht weiter verfolgte. Sie nahm an den Autorentreffen 1948–1950 teil 53 und war beim Spielfilm zusammen mit Weisenborn, Böttcher und Kampendonck einer Dramaturgengruppe zugeteilt. 54 Noch zur Fünfjahresfeier der DEFA 1951 wurde sie im Jubiläumsbuch »Auf neuen Wegen« unter den ständigen künstlerischen Mitarbeitern aufgeführt. Mit anderen Worten: Marion Keller dachte nicht daran, sich von der DEFA zu trennen, und konnte auf Sympathisanten bauen.

Sie schrieb noch einen Dokumentarfilm, der ein ähnliches Schicksal nahm wie seinerzeit der Film über das Alexandrow-Ensemble, bei dem ihr aus politischen Gründen der Titel Botschafter des Friedens aufgedrückt wurde. 55 Hier wurde aus »Die Frauen sind dabei« Unsere Frauen im neuen Leben (1950) mit einem aufgesetzten Kommentar von Karl Gass. 56 Dann war erst einmal Schluss. Marion Keller beklagte sich beim SED-Landesvorstand Berlin, »dass sie zunächst aus der DEFA habe ausscheiden müssen und trotz fortdauernder Bemühungen, neue Arbeit bei der DEFA zu bekommen, nicht wieder zur Filmarbeit herangezogen worden sei«. ⁵⁷ Kurzfilmchef Dr. Heino Brandes vermittelte sie an die Kulturfilmproduktion, wo 1951 nach ihrem Buch und unter ihrer Regie Kindergärten 58 entstand, nicht zuletzt gespeist aus den Erfahrungen mit ihrer ältesten Tochter

Nichtsdestotrotz war das Brotarbeit, tat aber ihrer Fröhlichkeit keinen Abbruch. Doch ewig konnte das so nicht weitergehen.

Dreharbeiten zu Kindergärten, 1951

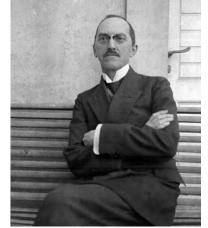


Marion Keller, aus antifaschistischem Geist von Beginn an Mitglied der SED, blieb der DEFA-Betriebsgruppe zunächst weiterhin verbunden. Beim 1. Parteilehrjahr der SED im November 1950 wurde die promovierte Wissenschaftlerin und DEFA-Mitbegründerin in den Grundlehrgang verwiesen. Zur Eröffnung trug sie Majakowskis Verse über die Partei vor. 59 »Eins aber wollt ich aufs Neue blankschleifen: Partei-als erhabensten Strahlenspender! / Was ist der Einzelne?/ Wen geht er an? / Sein Stimmchen ist dünn wie der Pfiff einer Maus. / Wer hört ihn?/ Vielleicht hört die Frau ihren Mann. / zwar nicht auf dem Markt, doch vielleicht zu Haus./Partei – ist ein bündig geraffter Sturm / versammelter Stimmen, gesellig und hell.« 60 Das war griffig, daran mochte sie glauben, dazu hatte sie gestanden. Nun standen Änderungen ins Haus, im Großen wie im Kleinen, und sie mittendrin im Mahlwerk der Politik. Über die Partei suchte sie Klärung ihrer Angelegenheit und Zukunft bei der DEFA, fand dort aber weder Verständnis noch Stimmen, gesellig und hell, sondern nur Gegenwind. Wann und wie sie die Bindung an die Partei löste, ist nicht bekannt, verlorengegangen war sie ihr sowieso.

Die Vertragsfrage von Marion Keller beschäftigte den DEFA-Vorstand bis Mitte 1951, doch ohne Ergebnis.61 Kindergärten lief Mitte Juli 1951 in den Kinos an, danach war Schluss. DEFA-Vorstandsvorsitzender Sepp Schwab verfocht eine Politik der harten Hand. Einmal von der Partei fallengelassen, gab es keine Chancen mehr, eine Erfahrung, die auch Kellers Genossen Janka und Harnack machen mussten.⁶² Und während der neue Chefredakteur Klein zum DEFA-Jubiläum 1951 nicht verschweigen wollte, dass die DEFA-Wochenschau, und gemeint war Marion Keller, »nicht sofort, entschieden und klar« den neuen Weg eingeschlagen hätte und der Übergang »zu der parteilichen und kämpferischen Haltung«, die der Augenzeuge heute einnähme, nämlich ein »wichtiges Mittel zur Erziehung breitester Volksmassen«, das Ergebnis »eines langen und schwierigen Prozesses« sei⁶³, trat Dengler sogar nach 40 Jahren noch einmal nach: »Da die Genossin Marion Keller als künstlerische Leiterin dieser geforderten Wende ihre Mithilfe verweigerte«, sei klar geworden, dass mit diesem Wochenschau-Stab »die von der Partei geforderte neue Qualität« nicht zu erreichen war.⁶⁴

Nach dem Abschied von der DEFA kämpfte sich Marion Keller von 1951 bis 1955 mit ihrem Lebensgefährten und Partner Horstheinz Neuendorff, auch er vom *Augenzeugen* (»unser bester Kamera-Assistent, zuverlässig, sehr interessiert an seiner Arbeit«⁶⁵), als freischaffende Journalistin mit Bild-Text-Arbeiten in der DDR durch. Sie zog wieder in den Prenzlauer Berg, in die Knaackstraße, wo der Kollwitzplatz ihr Refugium wurde.







v.l.n.r.: Die Großeltern Otto und Eugenie Keller mit Enkeln; Der Vater Siegmund Otto Keller; Die Mutter Aenni Keller, geb. Braunstein

Gehen oder bleiben, das war die Frage, die sich stellte. Denn die andere Frage, sich zu verbiegen, sich irgendwo anzudienen, stellte sich nicht. Die Trennung von Land und Leuten fiel ihr nicht leicht; selbst nach dem 17. Juni 1953 brauchte das noch zwei Jahre. Da war sie Mitte 40, also jung genug, um einen Neuanfang zu wagen. Erst nach ihrer letzten Arbeit über Max Jaaps Dreharbeiten zum Schiller-Film 66, ein Freundschaftsdienst für ihren einstigen Aufnahme-Regisseur beim Augenzeugen, verließ sie mit Kind und Kegel 1955 die DDR. »Freiheitlich demokratisch« wollte sie leben und ihr Kind erziehen, wie sie 1957 an Kurt Maetzig schrieb. 67

Von Marion Keller war in der DDR keine Rede mehr. Sprach man aber ehemalige Kollegen an, wie Tonmeister Heinz Reusch oder Sprecherin Isot Kilian, hörte man Loblieder auf Marion Keller. Da war nichts vergessen. Das waren und blieben die goldenen Anfangsjahre der DEFA, wo etwas geschaffen wurde, das bleiben würde, mit Enthusiasmus, Ideenreichtum, Hartnäckigkeit.

Zurück auf Anfang

Wie jede Geschichte hat auch diese eine Vorgeschichte. Geboren wurde Marion Keller 1910 in Bonn als Irmgard Miriam Keller (was zwischenzeitlich zu den Initialen I.M.K. führte und später zu von Freunden ausgedachter » Marion«). Sie stammte aus einer hochgebildeten schwäbischen Gelehrtendynastie. Ihr Großvater Otto Keller (1837–1927) war ein bedeutender klassischer Philologe, der durch seine Horaz-Forschungen, seine noch heute benutzten Standardwerke über die Tiere des klassischen Altertums und sein Eintreten für die Entdeckungen Heinrich Schliemanns bekannt wurde. Er erhielt 1881 eine Berufung an die deutsche Universität in Prag, der er 28 Jahre lang angehörte.

Ihr Vater Siegmund Keller, 1870 geboren, dreimalig promoviert, hatte prägende Jahre am Wirkungsort des Vaters in Prag verbracht und arbeitete in der Zeit, als Marion Keller geboren wurde, als Privatdozent und Professor an der juristischen Fakultät in Bonn. 1912 wechselte er mit der Familie nach Berlin und war dort bis zu seinem Ruhestand 1935 an der Universitäts- und Staatsbibliothek zu Berlin als Professor der Rechte und Bibliotheksrat tätig.⁶⁸

Es ist klar, dass in einer solchen bildungsbürgerlichen Atmosphäre, zu der auch die Geschwister ihres Vaters und die gesamte Familie ihrer Großmutter gehörten, die Latte hoch liegt. Aber auch Haltung bekam Marion Keller vom Elternhaus mit. Sie schreibt in ihren Lebenserinnerungen, die sie in Briefform an ihre Tochter Katja gefasst hatte: »Meine eigene Immunität gegen jede Art von Antisemitismus damals wie heute verdankte ich nicht nur der großherzigen und gerecht denkenden Art meiner Mutter, es sind natürlich auch die menschlichen Begegnungen, die prägen. Ich hatte das besondere Glück ... meine Schulzeit in einer Klasse zu verbringen, die ohne Polarisierung aus 18 jüdischen und nur etwa sechs christlichen Schülerinnen bestand,«⁶⁹

In dieser hochgebildeten Familie wuchs Marion Keller in Berlin mit drei älteren Schwestern auf. Unterstützt vom Elternhaus nutzten auch die Schwestern, trotz bescheidener finanzieller Mittel der Familie, ebenso wie Marion die Chance für eine umfassende Bildung entsprechend ihren Talenten.

Marions Lieblingsschwester Guta war Tänzerin, die als »danseuse étoile« in Paris auftrat, in der Schweiz als La Guta reüssierte und nach Beendigung ihrer aktiven Laufbahn eine erfolgreiche Immobilienmaklerin in der Schweiz wurde.

Marion Keller studierte an der Universität Berlin Physik und Chemie, wurde mit der Dissertation über den »Beitrag zur Normung der Farbsensitometrie von photographischem Negativmaterial für bildmäßige Aufnah-



Die vier Schwestern 1918, Marion Keller (1. von links)

men« 1936 promoviert und war damit eine der wenigen weiblichen Doktoren auf dem Gebiet der Physik.

Sie trieb Sport, war Juniorenmeisterin im Schwimmen, interessierte sich für Malerei, Literatur, Theater und Varieté; ihr Faible für Ballett im *Augenzeugen* und für Tatjana Gsovsky im Besonderen nahm damals seinen Anfang. To Sie war so voller Leben, dass sie sich auch an Kurzgeschichten versuchte und Erfolg damit hatte, bis ihr Goebbels' Reichskulturkammer mit Zwangsmitgliedschaft und Arier-Nachweis die Lust dazu nahm. »Auf Kompromisse ließ sie sich nicht ein, noch weniger war sie bereit, sich selbst zu verleugnen« schrieb die Zeitschrift »Für Dich« in einem Porträt über Marion Keller 1948. » Also tauchte sie in einer Filmkopieranstalt unter und wartete auf die Stunde, in der sie wieder mitsprechen durfte.«⁷¹

Über Lilian Vásárhelyi, spätere Karina, die Tanzpartnerin ihrer Schwester Guta, lernte Marion Lilians Bruder Robert Rompe kennen, Physiker und Chef der Forschungsabteilung von OSRAM. Robert Rompe wiederum hatte Kurt Maetzig im Sporthafen am Kleinen Wannsee kennengelernt, wo Kurt sein Segelboot liegen hatte. Und so kam es, wie es kommen musste: 1938 brachte Robert Rompe »die Mädels«, also auch Marion Keller mit zum Seglerhafen zu einem Segeltörn. 72 Wenn das nicht gute Vorzeichen waren! Physik, Film, Tanz ... viele gemeinsame Themen taten sich zwischen den Freunden und dem neuen Paar auf.

Als eine der ersten Weichenstellungen für eine private Beziehung wurde natürlich die politische Haltung abgeklopft.

Politisch gab es eine Affinität zwischen beiden: »Von Kindesbeinen an stand ich extrem und konsequent in Opposition zum Nationalsozialistischen Regime in Deutschland mit seinen Auswüchsen von Gewalt, Massenhysterie und menschenmordenden Ideologien.« ⁷³

Da machte es Klick. Maetzig: »Sie war ein immer vergnügtes, quirliges, großes, sehr intelligentes, rothaariges Mädchen und wirkte unter ihren Freundinnen ziemlich burschikos. [...] Sie hatte einen Charakter wie ein Gebirgsquell.« ⁷⁴

Die schlechten Vorzeichen waren sehr gegenwärtig: Eine Eheschließung war ihnen nach den »Nürnberger Gesetzen« zwar nicht verboten, bedurfte aber besonderer Genehmigung. Sie beschlossen, diese zu beantragen, taten es auch, bekamen aber nie Antwort.⁷⁵

Kurt Maetzig hatte ab 1936 bis 1940 das kleine Trickfilmatelier Radius⁷⁶ als technischer Leiter betrieben, was ihm nach Denunziation 1940 aus rassischen Gründen untersagt wurde ⁷⁷. Deshalb wechselte er mit Marion Keller 1940 in die Filmkopieranstalt FEKA seines Vaters, bis die Reichsfilmkammer ihm auch diese Tätigkeit untersagte. ⁷⁸

Dort nahm Marion Keller die Arbeit als Betriebsingenieurin, Laborantin und später auch Prokuristin auf und gewann das Vertrauen der uralten Fachleute bei einer Bombennacht mit Brand des gesamten Negativlagers, »bei dem ich nicht weg-, sondern herbeirannte«. ⁷⁹ 1942 richteten beide ihr »Photochemisches Laboratorium

Eine Leidenschaft: Schwimmen







Als Betriebsingenieurin bei der FEKA. Gespräch mit dem Firmeninhaber Robert Maetzig

Dr. Keller/Dr. Maetzig im Auftrag der Forschungsgesellschaft für Funk- und Tonfilmtechnik e.V.« ein, die zur Klangfilm gehörte, und fanden wegen der seit 1943 zunehmenden Bombenangriffe in Werder/Havel dafür ein Ausweichquartier.

Wohnung nahmen sie in dem kleinen Ort getrennt, damit sie nach außen hin nicht als Paar erschienen. Es zahlte sich aus, dass beide doctores (Maetzig war 1935 in München mit einer Arbeit über »Das Rechnungswesen in einer Film-Kopieranstalt« promoviert worden) Physik und Chemie in ihrem Zusammenhang und deren Überleitung in technische Verfahren im Blick gehabt hatten und Kontakte sowohl in die Wissenschaft als auch in die fotografisch-filmische Praxis gepflegt hatten. Die wichtigsten Aufträge kamen von dem befreundeten Dr. Robert Rompe aus der Osram-Forschungsstelle Berlin.

Über Rompe kamen sie mit Dr. Friedrich Möglich zusammen, mit dem sie gemeinsam physikalisch-chemische Untersuchungen unternahmen. Z. B. zu den Arbeiten des Lütticher Physikalischen Instituts »Über das latente photographische Bild und den Herschel-Effekt«⁸⁰ oder, in Fortsetzung von Marion Kellers Arbeit, »Über die Beschleunigung der Entwicklung und Fixierung photographischer Schichten durch Spurenzusatz von Thallium-Ionen und ihre Anwendung in kombinierten Fixier-Entwickler-Lösungen«⁸¹, dessen praktischen Nutzen auch der technische Laie unschwer erahnen kann. Für ihr ganzes wissenschaftliches Denken galt: Praxisorientiert muss es sein.

Die als kriegswichtig eingestufte Arbeit verhindert die Einziehung Maetzigs zur Organisation Todt bzw. gewährte die Rückstellung von der Deportation, die seit der sog. Fabrik-Aktion 1943 auch die nach den Nürnberger Gesetzen als Halbjuden geführte Personengruppe betraf. ⁸²

Rompe war seit 1932 Mitglied der KPD und hatte Kontakt mit Widerstandsgruppen. Das bürgerliche Leben bot eine gute Deckung. Das galt auch für Mitsegler Dr. Heinz Schmellenmeier, linksorientierter Werkstudent



Das Werdersche Labor – seit Jahrzehnten fast unverändert (Aufnahme von 1997)

in Rompes Osram-Labor, der, kurzzeitig inhaftiert, sich gleichfalls mit einem privaten Laboratorium und kriegswichtigen Aufträgen über Wasser und fern der Front hielt. ⁸³ Dadurch bekamen Maetzig und Keller Fühlung zur Kommunistischen Partei, der sie sich im Oktober 1944 anschlossen. ⁸⁴

Weit vor Kriegsende taten sie, was sie für menschlich hielten und mit ihren Kräften leisten konnten. Einige jüdische Freunde konnten sie auf ihrem Segelboot verstecken, für Kurts Mutter besorgte Marion, die selbst wegen »Rassenschande« gefährdet war, wegen desselben Delikts juristischen Beistand.⁸⁵

Dann wurde es gefährlicher. Kurt Maetzig erinnert sich: »Marion und er hatten einen französischen Zwangsarbeiter, der vor ihrem Labor von SS-Leuten zusammengeschlagen und verletzt worden war, hereingeholt und in Kurts Bett, das im Labor stand, gesundgepflegt. Dadurch hatten sie Kontakt zu der illegalen Organisation der Zwangsarbeiter in und um Werder bekommen.« ⁸⁶

Marion wiederum erinnert sich an ihren Beitrag: die kampflose Übergabe von Werder am 3. Mai 1945 und vergisst dabei René nicht, den Elektriker vom Flugplatz, und seinen polnischen Freund, der perfekt russisch sprach. »Beides politisch versierte Leute. Es galt die Chance zu nutzen, dass Werder zwar belagert und unter Beschuss war, aber nicht von den sowjetischen Truppen eingenommen wurde. [...] Anfang Mai beschlossen wir den Versuch. Unser polnischer Freund ging nachts ins feindliche "Lager" mit der Botschaft: Werder an der Havel ist bereit, sich kampflos zu ergeben. Wir würden alle Bürger entsprechend motivieren. Großes Wort. Wir bekamen tatsächlich eine positive Antwort und liefen



Der See-Kreuzer Wende II

jetzt, um mit Engelszungen alle Widerborstigen zur Vernunft zu bringen, zum Glück waren die Hundertprozentigen nur noch in minimaler Zahl da« ⁸⁷

So war es selbstverständlich, dass sie sich unmittelbar nach Kriegsende und der Zulassung der politischen Parteien am 12. Mai 1945 der KPD-Organisation in Werder/H. zur Mitarbeit zur Verfügung stellten.⁸⁸

Warum das für sie so selbstverständlich war, gibt Marion Keller noch 50 Jahre später 1995 zu Protokoll: »Ich sah mich als Teil einer kämpferischen Demokratie. Da gab es einen vollständigen Konsens. Also die großen Ziele: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Ich denke, da könnte man hundertprozentig Ja dazu sagen ... das was sich angeschlossen hat, in der politischen Richtung, das war eine Sache der Zweckmäßigkeit. Denn ganz alleine ist man nicht in der Lage, etwas durchzusetzen. So war es ja richtig, sich anzuschließen. Dass man sich später davon distanzierte, das ist ein zweites Kapitel.«

Noch in der Agonie des Dritten Reiches brachte Marion Keller insgeheim ihr erstes Kind zur Welt, allerdings nicht wie geplant in Dresden, wo sie seit Monaten an der Technischen Hochschule Entwicklungsvorgänge am Bromsilberkorn unter dem Mikroskop fotografierte, damit niemand in Werder ihren wachsenden Babybauch sehen sollte. Da die genutzte Wohnung in Dresden wieder gebraucht wurde, fuhr sie fast mit dem letzten regulären Zug nach Berlin. Ihre Tochter gebar sie dann fast zeitgleich mit dem Inferno von Dresden in relativ geordneten Verhältnissen in Berlin. Wer hat da seine schützende Hand über sie gehalten? Wie sie mehrfach sagte: »Wir sind noch mal davon gekommen!«

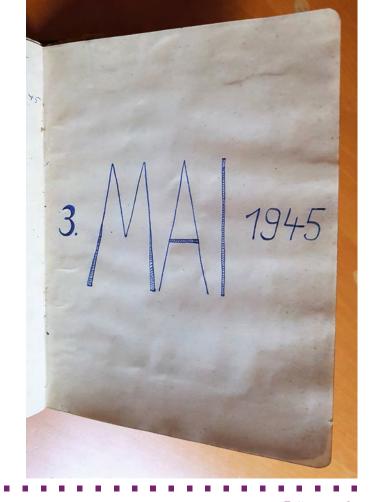
Das nächste Problem war die Vaterschaft der geborenen Tochter. Wäre bekannt geworden, dass ein »Halbjude« der Vater war, wäre es nicht weniger als ein Todesurteil für Mutter und Vater gewesen, denn es galt ja noch die Nürnberger Gesetzgebung mit dem Beziehungsverbot. Rompe nahm die Doppelrolle als Freund und Vater »aus einer Mischung von politischer Solidarität und persönlicher Freundschaft«⁹¹ an und sprang als »Ersatzvater« ein. Zurückgekehrt nach Werder, brachte Marion Keller ihre Tochter im Diakonissen-Mutterhaus im Kloster Lehnin ⁹² unter, um keinen Verdacht auf sich und Maetzig zu lenken.

Am 3. Mai 1945 kapitulierte Werder bedingungslos. Und während viele Werderaner voll Angst in ihren Kellern hockten, setzte Marion Keller bauernschlau wie die Mutter Courage während des Einmarsches der Russen einen großen Topf Kartoffeln auf, um mit zwanzig Gleichgesinnten zu feiern.⁹³

Marion Keller: »Ich habe das Kriegsende erlebt als Befreiung.«⁹⁴ Befreiung, das waren in Werder weiße Tücher auf grauen Siedlungshäusern. Und gleichzeitig war es ein Freudenfest. Kurt Maetzig: »Wir standen zusammen vor unserem Bunker, Holländer, Franzosen und Deutsche, und sahen dem Einzug der russischen Panzer zu, die mit Blumen geschmückt waren und von den russischen Arbeitern mit Fliedersträußen beworfen wurden. Jetzt sitzen wir zusammen und besiegeln unsere Freundschaft, die wir in anderen Tagen geschlossen haben.«⁹⁵

Marion Keller ergänzte: »Während oben auf der Friedrichshöhe ein Freudenfest der russischen Mädchen mit ungeheuren Mengen Käse, Wein u. Brot vor sich geht, sitzen wir beim Schein einer geliehenen Petroleumlampe im Labor, etwas steif feierlich u. noch zittrig vor Aufregung u. Freude, dass unser gutes Havelstädtchen so klug war, bedingungslos zu kapitulieren u. den halben Millionen deutscher Soldaten, die heute das gleiche taten, mit gutem Beispiel voran zu gehen. Wir haben auf diesen Tag zwölf Jahre gewartet u. können nur sagen, wenn in dieser Zeit alles so gut geraten wäre, wie der "grand vin" von 1933, der eben über unsere Zunge rollte, so hätten wir schönere Zeiten erlebt.«⁹⁶

Diese Flasche hatte Maetzig einst gekauft und sich angesichts des Jahrgangs vorgenommen: »Die machst du nicht eher auf, als dieser Spuk vorbei ist. Und heute war es soweit. Der Spuk war vorbei. Ich habe die Fla-



Zeitenwende

sche geöffnet, und wir haben sie zusammen mit den Fremdarbeitern ausgetrunken.«⁹⁷

Und die stellten Maetzig und Keller eine Erklärung aus, die einer Auszeichnung gleichkam:

»Wir erklären und unterschreiben, dass Frau Dr. I.M. Keller [...] immer während der langen Monate, die wir an diesem Ort verbracht haben, sehr hilfsbereit zu allen ausländischen Arbeitern und Kriegsgefangenen war. Sie hat immer nach ihren Kräften eine wirksame und sichere Hilfe im Kampf gegen die NAZIS geleistet [...] Außerdem hat sie mehreren ausländischen Arbeitern Unterschlupf und Nahrung gegeben. Wir sind bereit all dieses unter Beweis zu stellen und mit unserer Unterschrift zu bestätigen.

Jules Marquette, 49–51 rue Colbert (carrière Hage) Tourcoing Nord France René Caragne, à Fultot par Auderville, Seine Inférieure, France F. Blom, à Amsterdam, Holland, Oldebarneveltstr. 22

Werder (Havel), den 2. Mai 1945«98

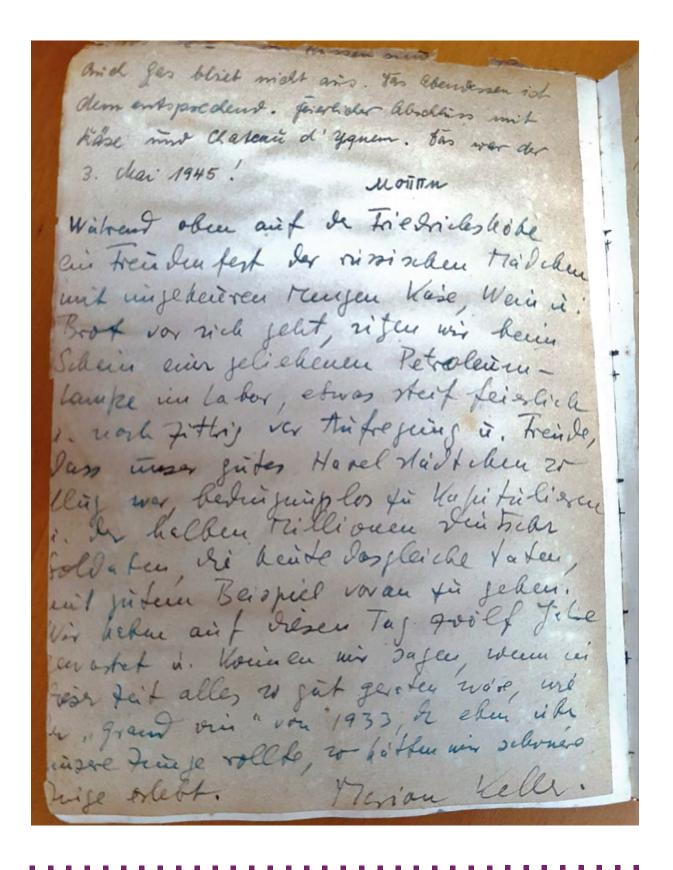
Die Arbeiter hatten das am Tage vor der Befreiung geschrieben, als man nicht wusste, ob, wann und wie man getrennt werden würde. Das unterschriebene französische Original wurde von dem Russen ins Russische und von Maetzig ins Deutsche übersetzt und sollte notfalls als Ausweis gegenüber den Russen dienen. Beide haben diese »Ausweise« nie verwendet. 99

Maetzigs erster Akt war die Vaterschaftsanerkennung. »Ich entsinne mich sehr genau, dass ich in den Maitagen '45 zu dem Standesbeamten hingegangen bin und ihm gesagt habe: ›Das wird jetzt geändert!‹
Und als der sagte, das sei unmöglich, habe ich ihm einfach das Register aus der Hand genommen, den Namen Rompe durchgestrichen und den Namen Maetzig hingeschrieben. In Ordnung war die Sache, habe 'Wiedersehen' gesagt und bin weggegangen. Das ging eben alles damals ein bißchen rauh zu, aber damals fühlte ich, die Diktatur ist weg, und der Freiheit müssen Flügel wachsen.«

Zweiter Akt: die Ende Mai 1945 nachvollzogene Heirat von Maetzig und Keller. Die Urkunde musste nicht nur aufgesetzt, sondern auch besiegelt werden. Es gab aber nur die alten Stempel und noch keine Anweisung, wie damit zu verfahren war. Also kam der Nazi-Stempel aufs Papier mit dem Adler und dem Hakenkreuz, das durch leichtes Verwischen unansehnlich gemacht worden war. Die Fahrt von Werder nach Berlin war ihre Hochzeitsreise.¹⁰¹

Dritter Akt: Was tun? In Berlin-Lankwitz fanden sie im Juni 1945 einen verlassenen, komplett eingerichteten Filmbetrieb, der vor einem Monat noch der Luftwaffe gehört hatte, mit Synchron-Atelier, Schnitt- und Vorführungsräumen, Kopieranstalt und eigenem Wasserwerk. Den galt es in Gang zu bringen, in Kombination von Physik und Chemie, nach Versuch und Irrtum, Kopierwerkserfahrungen hatten sie ja, gelernt ist gelernt. Maetzig fand Kontakt mit der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) in Karlshorst, lief dort als erstes dem Kulturoffizier Alexander Dymschitz über den Weg und erhielt den Auftrag zur Herstellung von Filmkopien. Dann lief die erste Rolle durch die Entwicklungsmaschine. »Der Film, um den wir so eifrig bemüht waren, hieß *Die steinerne Blume.*«102 Damit begann die Filmarbeit im Nachkriegs-Berlin – und eine lebenslange Freundschaft mit Dymschitz.

Robert Rompe war für beide nicht nur eine Schlüsselfigur vor Kriegsende, sondern auch nach 1945.
Rompe, inzwischen in der Zentralverwaltung für Volksbildung für Hochschulen zuständig, gab Maetzig den Rat: Geh dorthin! Maetzig wollte nicht an einem Schreibtisch sitzen, wurde aber als Filmfachmann, der er war, in das Film-Aktiv aufgenommen, das zur Aufgabe hatte herauszufinden, wie und unter welchen



Nous déclarons et soussignons que la dame D. Kelles. am. Mernsee. F.c. Wesder Havel. fut toujours pendant les longs mois que nous avons passés dans ce lieu, très serviable atec tous les travailleurs et prisonniers étrangers, Cette personne a toujours apportée dans la mesure de ses moyens une aide efficace et sûre dans le combat contre le NAZISME. Elle travailla pendant de longues années à l'achèvement de documents scientifiques qui ne furent jamais livrées, malgré une longue attente, aux hordes nazies. De plus cette personne assura l'abri et la nourriture de plusieurs ouvriers étrangers. Nous sommes prêts à répondre à tout contrôle et à approuver notre signature. heles Marquette 49-51 rue Colbert (carrier Hage) fourcoing (Nord Pene bocaque a Fultot par Amduille Seine Inferiore France Fo. Blom. a. AMSTERDAM (HOLLAND) v. Oldebarne velts Werder/Havel, le 2 mai 1945

Eintragung ins Logbuch am 3. Mai 1945; Erklärung der Fremdarbeiter

Erklärung der Fremdarbeiter

Umständen eine Filmproduktion in Gang zu bringen war

Bis zum Arbeitsbeginn des Film-Aktivs nahm Marion Keller in Vertretung Rompes an der Berliner Universität Aufnahmeprüfungen von Studenten ab und arbeitete in diversen Ausschüssen mit. Im Oktober 1945, als das Film-Aktiv an die Öffentlichkeit trat, übernahm sie die Pressearbeit. Erster Lokaltermin: die berühmte Zusammenkunft von Filmschaffenden im Hotel Adlon am 22. November 1945, Gründungslegende des neuen deutschen Films.

Die Wiederentdeckung

Marion Keller und Horstheinz Neuendorff übersiedelten 1955 nach Baden-Baden, arbeiteten fortan in der PR-Branche und erfüllen sich jenen Traum, den Marion Keller in ihrem »F-F-F-P«-Beitrag umrissen hatte: Literatur, Journalismus, Fotografie und Film miteinander zu verflechten.

Die Voraussetzungen dafür waren trotz der Konkurrenz gut. Marion Keller kamen wissenschaftliche Ausstattung und journalistische Übung zustatten, Neuendorff wusste als Fotograf und Kameramann mit genauem Blick und rechtem Licht zu reüssieren. So arbeiteten sie gemeinsam journalistisch und übernahmen für eine Reihe von Firmen das Marketing. Ihre Tätigkeit reichte dabei von komplexer PR-Betreuung bis zur wissenschaftlich-technischen Literatur, insbesondere der Flug- und Flugfunktechnik.

An ihre zweite, in der DDR aufgewachsene Tochter C. schrieb sie 1990 nach der Maueröffnung quasi als Credo ihres Lebens: »[Wir] haben [...] gemeinsam unser Leben gestaltet [...] ohne Zwang zum Kompromiss unserer Gestaltungs-, Gewissens- oder Überzeugungs-Einsichten. Gerade das Letztere war für uns in der DDR ja nicht mehr möglich; darum gingen wir fort – illegal – »Republikflucht« genannt.«¹⁰³

Was 1981 mit Jordans Forschungen zum frühen DEFA-Dokumentarfilm und zur Wochenschau »am undogmatischsten und kritischsten« 104 seinen Anfang nahm, blieb andernorts nicht unbeachtet. Eines Tages tauchte in Baden-Baden der amerikanische Historiker R. C. Raack auf mit Fragen zur deutschen Nachkriegsgeschichte. Marion Keller musste nicht in Erinnerungen kramen. Ein Griff in die Schublade, und vor Raack lag der komplette von ihr angefertigte Pressespiegel von 1946 bis 1952. Raack zog mit einer Kopie von dannen, von der im Frühjahr 1983 wiederum eine Kopie nach Berlin gelangte. Das Buch zur Frühgeschichte der DEFA von Christiane Mückenberger und Günter Jordan war 1990 vom Henschel Verlag aus dem Verlagsprogramm genommen worden. Dafür brachte es Heinz

B. Heller unter dem Titel »Sie sehen selbst, Sie hören selbst ... Eine Geschichte der DEFA von den Anfängen bis 1949« 1994 in Marburg heraus. Darin fand Marion Keller endlich den Platz, der ihr gebührte. Unabhängig davon hatte zwei Jahre zuvor, 1992, ihre »Erlebnisse und Einsichten bei den ersten zweihundert Augenzeugen« in der Zeitschrift »Film und Fernsehen« für Aufsehen und ihr Name für Aufregung gesorgt: Wer ist das? Es grenzte an ein Wunder, dass die Redakteurin Erika Richter sie in Baden-Baden ausfindig gemacht und ihr allen Platz zur Verfügung gestellt hatte. Marion Keller wunderte das nicht. Sie wusste: Es stand ihr zu. Nun merkten auch andernorts die Kollegen auf. Das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) Göttingen nahm in seiner Reihe »Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland« Interviews zum frühen DEFA-Augenzeugen mit Kurt Maetzig (1994) und Marion Keller (1995)

Zum ost-/westdeutschen Gemeinschaftswerk und Höhepunkt geriet ihre öffentliche Ehrung beim Sonderprogramm »Wochenschau in Deutschland West und Deutschland Ost« auf der Oberhausener Kurzfilmwoche 1996.

Der Augenzeuge suggeriert nicht Geschichte. Er kommt aus ihr. Marion Keller hat ein Kapitel Wochenschaugeschichte geschrieben, wenigstens in Deutschland, wenn nicht darüber hinaus. Der Augenzeuge war ihr Lebenswerk. Er spielte eine durch nichts zu ersetzende Rolle in der öffentlichen politischen und kulturellen Kommunikation und hinterließ Spuren eines demokratischen Traums auf der Leinwand. Es waren vielleicht ihre besten Jahre, in denen sie wirken konnte in ihrer Zeit.

Horstheinz Neuendorff und Marion Keller 1962



Bibliografie (Auswahl)

Film

Beitrag zur Filmdramaturgie (zus. mit Kurt Maetzig), Aufbau 2/1946.

Wege des neuen deutschen Films, Berliner Zeitung 16.3.1946.

Wie eine Wochenschau entsteht, Tägliche Rundschau 3.4.1946.

Ein Dutzend »Augenzeugen« (zus. mit Kurt Maetzig), Tägliche Rundschau 11.8.1946.

Frauenarbeit im Film, Frau von heute, 1946.

Der Neuaufbau des deutschen Films. Der Augenzeuge, Theaterdienst 4.10.1947.

Drei Jahre »Augenzeuge«, Tribüne 17.5.1949.

Rund um die Wochenschau, Neue Filmwelt 12/1949.

Kinder vor der Kamera, Neue Filmwelt 12/1949.

F-F-P – eine neue Fakultät? Sonntag 25/1949.

Auf den Schlips getreten? Junge Welt 22.6.1949.

Aktuelle oder Aktu-älteste Wochenschau? Deutschlands Stimme 14.10.1949.

Filmarbeit im Dunkeln, Sonntag 11.7.1954.

Die DEFA dreht einen Schillerfilm, Wochenpost 32/1955; Sonntag 32/1955.

Erlebnisse und Einsichten bei den ersten zweihundert Augenzeugen, Film und Fernsehen 2/1992. Lebenserinnerungen in Briefform. In: Marion Keller/Katja Obenaus: Vom Schwäbischen Wörterbuch bis an Ilions Gestade – Die Kellers. Geschichten aus dem Leben der Familien Keller und Braunstein und deren Umfeld. Eigenverlag. 3. Auflage Baden-Baden 1988. München 2008.

Kindersuchdienst

»Mutti, dein Renatchen ruft dich!« Vorwärts 8.7.1946.

»Augenzeuge sucht Eltern«, Telegraf 25.7.1946.

Movie Debut: To Find Lost Parents (Photo by Ries), Observer (Berlin) 8.11.1946.

Kinder suchen ihre Eltern, Heute 1.12.1946.

Werner Karth, »Der Augenzeuge« als Vermittler, Märkische Volksstimme 19.12.1946.

Glück für 100 Kinder, Neue Filmwelt 1/1947.

Auf der Leinwand sahen sie ihre Kinder wieder, Tägliche Rundschau 26.1.1947.

»Kinder suchen ihre Eltern«, Berliner Zeitung 26.1.1947.

Wiedersehen durch de DEFA, Der Tagesspiegel 26.1.1947.

»Augenzeuge« führte zusammen, Stadt-Telegraf 26.1.1947.

G. Kruse, Kinder suchten und fanden ihre Eltern, Nachtexpress 27.1.1947.

Hans Hauer, 20 000 Kinder suchen ihre Eltern, Tribüne 29.1.1947.

»... und plötzlich sah ich mein Kind auf der Leinwand«, Für Dich 15.6.1947.

Elternlose Kinder wurden gefilmt, Tägliche Rundschau 25.7.1948.

Wissenschaften

Farbensensitometrie von photographischem Negativmaterial für bildmäßige Aufnahmen. Inauguraldissertation an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin, Düsseldorf 1936.

Beitrag zur Normung der

Über die Kinetik des photographischen Entwickungsprozesses unter besonderere Berücksichtigung rasch arbeitender kombinierter Entwickler (zus. mit Kurt Maetzig und Friedrich Möglich), 1947, Ann. Physik (436) 1, 6. F. 301–316.

Intromat Schnellbuchungsautomaten, 1962.

Vor-Navigation (zus. mit Dietrich Weber), Baden-Baden 1968.

Journalismus (Auswahl)

Zwei Mädchen auf der Wanderschaft, Berliner Tageblatt 3.10.1933.

Der Empire-Salon, Fürs Haus 48/1934.

Zwischen 1936–1939 wurden ca. 100 Feuilleton-Beiträge von der Reichskulturkammer erfasst (vgl. BArch R 9361-V/24139).

Theodor Brugsch (zus. mit HH Neuendorff), Sonntag 27.9.1953.

Sand und Ton wissenschaftlich erforscht. Ein Bildbericht (zus. mit HH Neuendorff), Sonntag 16.5.1954.

Kulturdenkmale in guter Obhut, Sonntag 3.7.1955.

Die Wartburg in neuer alter Schönheit. Ein Bildbericht (zus. mit HH Neuendorff), Sonntag 23.5.1954.

Menschen und Denkmäler, Frankfurter Allgemeine Zeitung 21.1.1956.

Insel der roten Erde – Elba, 28.5.1960.

Er baute für das Leben – Egon Eiermann, Badisches Tageblatt 20.7.1970.

Die größte Ausgrabung des Jahrhunderts – Die Etruskerstadt Spina, 1980.

Über Marion Keller

Augenzeuge beim »Augenzeugen«, Neues Leben 5/1946.

H.U.E.[ylau], Fünfundzwanzig »Augenzeugen«, Tägliche Rundschau 31.10.1946.

Ein halbes Hundert »Augenzeuge[n]«, Tägliche Rundschau 27.4.1947.

Gustav Leuteritz, Schöpferisch und volksverbunden. Kulturschaffende Frauen im Nachkriegsdeutschland, Tägliche Rundschau 7.3.1948.

Hans Hill, Ene Frau – Wochenschauredaktorin, Die Tat (Zürich) 10.4.1948.

Frau »Augenzeuge« ist im Bilde, Für Dich 21/1948.

Porträt: Dr. Marion Keller, Sonntag 1.8.1948.

9

Am Pulsschlag der Zeit, Tagespost 11.12.1948.

Wirkungen Goethes in die Gegenwart. Defa-Wochenschau »Der Augenzeuge« drehte Goethe-Sondernummer, Abendpost (Weimar) 15.8.1949.

G.A., Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst! Nachtexpress 14.10.1949.

Interview mit Dr. Marion Keller, Die Frau von heute, 1. Nov.-Heft 1949.

Marion Keller, Dr., in: Glenzdorfs Internationales Filmlexikon, Bad Münster 1961

Kurt Maetzig

Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften, Berlin 1987.

Sie sehen selbst! Sie hören selbst! Urteilen Sie selbst! Anfangsjahre des Augenzeugen, in: Peter Zimmermann (Hg.), Deutschlandbilder Ost, Close up 2, Konstanz 1995.

Mein unvergesslicher Frühling, unveröffentlichtes Ms., 2010.

Etwas Ungewöhnliches auf ungewöhnlichem Wege erreichen, in: Das Prinzip Neugier, Berlin 2012.

Neuere Literatur

Günter Jordan, Wochenschau und Dokumentarfilm 1946–1949. Auszug aus den Thesen für die Konzeption, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 23 (1982).

ders., Geschichte der DEFA: Wochenschau, Dokumentarfilm, Kulturfilm 1946–1949. Forschungsbericht, Babelsberg 1984 (Filmmuseum Potsdam, Sg. Jordan).

ders. (Red.), Alltag des Dokumentarfilms. Erinnerungen an die Jahre des Anfangs 1946–1950, Podium und Werkstatt 24 (1987).

ders., Kulisse oder die Sache selbst, Film und Fernsehen 10/1987.

ders., DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946–1949: Neuer deutscher Film in der Nachkriegsgesellschaft zwischen Grundlegung und Wandel von Selbstverständnis, Funktion und Gestalt, Diss. A, Humboldt-Universität zu Berlin 1990.

Der DEFA-Augenzeuge am Beginn des Kalten Krieges/ DEFA's «Der Augenzeuge«: the newsreel in East Germany, 1946–1949, in: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 13, Nr. 1, 1993.

ders. (zus. mit Christiane Mückenberger), »Sie sehen selbst, Sie urteilen selbst ...«, Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994. ders., Der Augenzeuge, in: Günter Jordan/Ralf Schenk, Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme von 1946–1992, Berlin 1996: 2000.

ders., Davidstern und roter Winkel. Das jüdische Thema in DEFAWochenschau und Dokumentarfilm 1946–1948, in: apropos: Film 2002, Berlin 2002.

ders., Die DEFA-Wochenschau »Der Augenzeuge« am Vorabend des Kalten Krieges, in: Vloed! Amsterdam 2011.

Wochenschau in Deutschland Ost und Deutschland West – Gestaltung, Stilistik und Ästhetik, in: Katalog der 42. Internationalen Kurzfilmtage; dto. Dokumentation und Materialband. Oberhausen 1996.

- Hans Hill, Eine Frau Wochenschauredaktorin, Die Tat/Zürich, 10.4.1948.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Das Porträt: Dr. Marion Keller, Sonntag 1.8.1948.
- Gustav Leuteritz, Schöpferisch und volksverbunden, Tägliche Rundschau 7.3.1948.
- 6 Marion Keller: Lebenserinnerungen in Briefform an Katja Obenaus. In: Marion Keller/Katja Obenaus: Vom Schwäbischen Wörterbuch bis an Ilions Gestade – Die Kellers. Geschichten aus dem Leben der Familien Keller und Braunstein und deren Umfeld. Eigenverlag. 3. Auflage Baden-Baden 1988. München 2008, S. 57.
- 7 Verzeichnis der Räume in der Hankestraße, BArch DR 117/v.S 48.
- 8 Jahresbericht der Wochenschau »Der Augenzeuge«, o. D. (Januar 1947), ebd.
- 9 Kurt Maetzig/Marion Keller, Ein Dutzend »Augenzeugen«, Tägliche Rundschau 11.8.1946; siehe auch:Günter Jordan. Alltag des Dokumentarfilms. Erinnerungen an die Jahre des Anfang 1946–1950, Podium und Werkstatt 24 (1987) S. 17.
- 10 Kurt Maetzig, Wir alle sind Augenzeugen, Vorwärts 14.8.1946.
- Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten bei den ersten zweihundert »Augenzeugen«, Film und Fernsehen 2/1992.
- 2 Marion Keller, Rund um die Wochenschau, Neue Filmwelt 7/1949; siehe auch: Alltag, S. 40.

- Frau »Augenzeuge« ist im Bilde, Für Dich 21/1948.
- 14 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a. a. O.
- 15 Friedrich Luft, »Der Augenzeuge«, Der Tagesspiegel 20.2.1946.
- 16 H.U.E., Fünfundzwanzig »Augenzeugen«, Tägliche Rundschau 3.10.1946; siehe auch: Christiane Mückenberger/Günter Jordan, »Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...« Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994, S. 242f.
- 7 Marion Keller, Wie eine Wochenschau entsteht, Tägliche Rundschau 3.4.1946; siehe auch: Alltag, S. 31.
- 18 Marion Keller, Der Neuaufbau des deutschen Films, Theaterdienst 4.10.1947.
- 19 Bericht über eine Aussprache in der Kommission Film in der SED, 2.8.1948, BArch DR 2/1093.
- **20** Ebd.
- 21 Hans Hill, a. a. O.
- 22 Produktionsprogramm der DEFA, Neues Deutschland 23.5.1947.
- 23 Marion Keller, Wie eine Wochenschau entsteht, a.a.O.
- 24 Günter Jordan, Die Sache selbst oder Kulisse, Film und Fernsehen 10/1987.
- Wie eine Wochenschau entsteht, Tägliche Rundschau 3.4.1946.
- 26 Marion Keller, Arbeitsverhältnisse bei der Wochenschau »Der Augenzeuge«, 5.5.1948, BArch DR 117/v.S 532.
- 27 Interview mit Dr. Marion Keller, Die Frau von heute, 1. November-Heft 1949.
- 28 Frau »Augenzeuge« ist im Bilde, Für Dich 21/1948.

- Aufgabenkreis von Marion Keller, 5.1.1948, BArch DR 117/v.S 199
- 30 AZ Nr. 100/1948, Szene aus Gorkis »Nachtasyl« mit Ernst Busch.
- 81 Walter Ulbricht, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd.III, Berlin 1953, S. 570ff.
- 32 Kurt Maetzig, Film und Zweijahresplan, 2.11.1948, in: ders., Filmarbeit, Berlin 1987, S. 202f.
- 33 Kurt Maetzig, Film und Zweijahresplan, 2.11.1948.A.a.O.
- Marion Keller, Ziele und Methoden der Wochenschau »Der Augenzeuge«, 16.12.1948, BArch DR 117/v.S 147.
- Anton Ackermann, Über den einzig möglichen Weg zum Sozialismus, Neues Deutschland 24.9.1948.
- 36 Marion Keller, Drei Jahre »Augenzeuge«, Thüringer Volk 17.5.1949, siehe auch: Alltag, S. 35.
- 37 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a.a.O.
- 38 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a.a.O
- 39 Keller an Ackermann, 1.6.49, BArch DY 30/IV 2/4/278.
- 40 SED-Betriebsgruppe, 4.10.1948, BArch DR 117/v.S 499.
- 41 Marion Keller, Aktuelle oder Aktu-älteste Wochenschau? Deutschlands Stimme 14.10.1949.
- 42 Siehe: Günter Jordan, Film in der DDR, Potsdam 2009, 2013.
- 43 ZK der SED, Kleines Sekretariat, Prot. Nr. 51 v. 9.9.1949, BArch DY30/55723.
- 44 Zeitzeugengespräch Günter Klein, Filmmuseum Potsdam.
- 45 Marion Keller an Kurt Maetzig. Berlin 20. Februar 1950. In: Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): Kurt-Maetzig-Archiv. Sign.984.
- 46 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a.a.O.
- 47 DEFA-Personalabteilung: Einstellungen-Kündigungen 1950. Hrsg.: BArch DR 117/53003.
- 48 Personalveränderungen, in: Monats-Produktionsbericht, 6.4.1950, BArch DR 117/v.S 45.
- 49 Marion Keller an Kurt Maetzig. Berlin 20. Februar 1950. A.a.O.
- 50 Vorschläge der Dramaturgie für das Produktionsprogramm 1947, BArch DR 117/v.S 231.
- 51 Thematischer Plan 1949 russ, BArch DR 117/v.S 403, 438.
- 52 Thematischer Plan 1950, BArch DR 117/v.S 209.
- 53 Berichte über die Autorentreffen 1948–1950, BArch DR 117/v.S 467, 439.
- 54 Albert Wilkening, Betriebsgeschichte der DEFA, Teil 2, o.O.o.J. (Babelsberg 1984), S. 24.
- 55 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a.a.O.
- Die Frauen sind dabei, Drehbuch, 2. Fassung, 23.1.1951; Unsere Frauen im neuen Leben, Kommentartext, 3.3.1951; BArch DR 118/2488.
- 57 Besprechung am 13.7.50 beim SED-Landesvorstand Berlin, BArch DR 117/v.S 317/3.
- 58 DEFA 1946–1964, Studio für populärwissenschaftliche Filme (und Vorläufer), Filmografie, Berlin 1997, S. 56.
- 59 SED-Betriebsgruppe der DEFA, Bericht über die 1. Sitzung am 1.11.50, BArch DR 117/v.S 499/2.
- 60 W. Majakowski, Gedichte, SWA-Verlag Berlin 1946, S. 151.
- 61 106. Vorstandssitzung, 4.7.1951, BArch DR 117/21726.
- 62 Günter Jordan, Die Ünterwerfung oder Der Fall Walter Janka, in: apropos: Film 2001, Berlin 2001; ders., Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack, in: apropos: Film 2004, Berlin 2004.
- 63 Günter Klein, 5 Jahre DEFA-Wochenschau Der Augenzeuge, in: Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film, Berlin 1951, S. 83ff.
- 64 Gerhard Dengler, Zwei Leben in einem, Berlin 1989, S. 241.
- 65 Bericht über den Mitarbeiterstab des »Augenzeugen«, 29.12.1947. BArch DR 117/v.S 199.
- 66 Marion Keller/Horstheinz Neuendorff, Die DEFA dreht einen Schillerfilm, Wochenpost 32/1955, dto. Sonntag 32/1955.
- 67 Marion Keller an Kurt Maetzig. Baden-Baden 7. September 1957. In: Akademie der Künste (Hrsg.): Kurt-Maetzig-Archiv. Band 984.
- 68 Personalnachrichten über den Bibliotheksrat Prof. Dr. Siegmund

- Keller. Universitätsbibliothek zu Berlin 1911–1936. Archiv Humboldt-Universität PA K 75, Bd. 4, Jg. 41 (RS).
- Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O., S.45.
- Siehe auch: Bolero in der Berliner Staatsoper. Die erfolgreiche Inszenierung von Ravels »Bolero« durch Tatjana Gsovsky wird hier in einer Spezialchoreographie von Frau Gsovsky filmisch dargestellt, die die Steigerung dieser originellen Schöpfung auch in diesem kurzen Ablauf überzeugend verwirklicht. (AZ Nr. 7/1946; vgl. dazu auch: AZ 34, 83/1947, 115/1948, 43/1949).
- 71 Frau »Augenzeuge« ist im Bilde, Für Dich 21/1948.
- 72 Kurt Maetzig: Mein unvergesslicher Frühling. Unveröffentlichtes Manuskript 2010.
- 73 Marion Keller, Erlebnisse und Einsichten, a.a.O.
- 74 Kurt Maetzig: Mein unvergesslicher Frühling. A.a.O.
- 75 Kurt Maetzig, Lebenslauf, 15.2.1946, BArch DR 2/8267.
- 76 Trickatelier Radius (i.e. Robert Maetzig) arbeitete nach 1945 weiter. BArch/DR 117/v.S 532.
- 77 Reichskulturkammer. Unterlagen über Kurt Maetzig. BArch/R 9361-V/111358, Blatt 188.
- 78 Kurt Maetzig, Lebenslauf, 15.2.1946, a.a.O.
- 79 Zit. in: Hans Hill, a.a.O.
- 80 I.M. Keller und Kurt Maetzig: »Arbeiten des Lütticher Physikalischen Instituts über das latente photographische Bild und den Herschel-Effekt«, 1942 geschrieben. Zeitschrift für wissenschaftliche Photophysik und Photochemie Band 43, Heft 1–8. Johann Ambrosius Barth Verlag Leipzig 1948 In: Akademie der Künste (Hrsq.): Kurt-Maetzig-Archiv. Band 1811.
- 81 Portrait Marion Keller. Sonntag 1.8.1948.
- Reichskulturkammer. Unterlagen über Kurt Maetzig. A.aO., Blatt
- 83 Siehe auch: Es geht um die Schule. Prof. Schmellenmeier von der Universität Berlin erzählt von anschaulichem Unterricht der Naturwissenschaften. AZ Nr. 108/1948.
- 84 Zentralverwaltung für Volksbildung, Kurt Maetzig Personalfragebogen, 11.11.1945, BArch DR 2/8267.
- 85 Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O, S. 26.
- 86 Kurt Maetzig: Mein unvergesslicher Frühling. A.a.O., S. 52.
- 87 Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O, S. 51.
- Zentralverwaltung für Volksbildung, Kurt Maetzig Personalfragebogen, 11.11.1945, BArch DR 2/8267.
- 89 Wilhelm van Kampen/Dr. Stephan Dolezel: Dr. Marion Keller. Biographisches Filminterview mit der ersten Chefredakteurin der DDR-Wochenschau DER AUGENZEUGE, Marion Keller. Göttingen (Institut für den wissenschaftlichen Film) 1995.
- 90 Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O. , S. 45.
- Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O. , S. 46.
- 2 Kurt Maetzig: Mein unvergesslicher Frühling. A.a.O., S. 55.
- 93 Marion Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O., S.51.
- 94 Wilhelm van Kampen/ Dr. Stephan Dolezel: Dr. Marion Keller.
- Potsdam, Sammlungen und Nachlass Marion Keller.
 Marion Keller/Kurt Maetzig. Logbuch 1942–1945. A.a.O. Marion

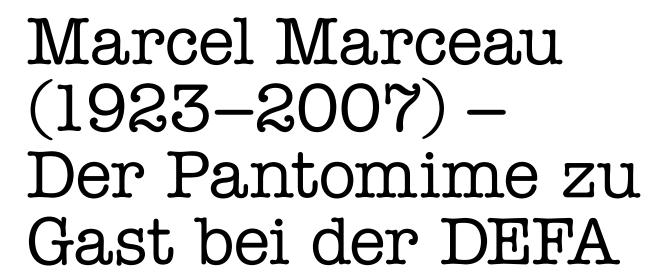
Marion Keller/Kurt Maetzig. Logbuch 1942–1945. Filmmuseum

- Keller: Lebenserinnerungen. A.a.O. , S. 51.

 Kurt Maetzig, Etwas Ungewöhnliches auf ungewöhnlichem
- Wege erreichen, in: Das Prinzip Neugier, Berlin 2012, S. 20.
 Marion Keller/Kurt Maetzig. Logbuch 1942–1945. A.a.O.
- 98 Marion Relier/Rurt Maetzig. Logbuch 1942–1945. A.a.O.99 Kurt Maetzig: Mein unvergesslicher Frühling. A.a.O., S. 68.
- 100 Kurt Maetzig, Filmarbeit, Berlin 1987, S. 26.
- 101 Marion Keller: Lebenserinnerungen a.a.O., S. 56.
- 102 Fbd S 56
- Marion Keller an Claudia Köpke, 21.03.1990, Filmmuseum Potsdam, Sammlungen und Nachlass Marion Keller.
- 104 Dorothea Becker, Zwischen Ideologie und Autonomie, Münster 1997, S. 258.

16







Über eine Wiederentdeckung, die im Bundesarchiv ihren Anfang nahm ...

René Pikarski im Gespräch mit Barbara Barlet

der DEFA-Studios verwahrt; deren Aktenmenge belegt mehrere hundert Regalmeter. Ausgelöst werden diese Recherchearbeiten meist durch zum Teil vage Erinnerungen von damals Beteiligten oder Anfragen von Familienangehörigen. Als sich im Mai 2016 Aurélia Marceau – die Tochter des berühmten französischen Pantomimen – bei uns nach Filmen erkundigte, die ihr Vater bei der DEFA gedreht haben soll, begann für die Kunsthistorikerin die Suche, denn ein Nachweis über entsprechende Filme lag der DEFA-Stiftung bis dahin überhaupt nicht vor. Die Ergebnisse ihrer Aktenrecherche dokumentierte sie für die Stiftung.

RP: Der berühmte Pantomime Marcel Marceau war tatsächlich bei der DEFA aktiv. In welcher Form finden wir das Schaffen des Straßburger Künstlers bei der DEFA präsentiert?

Mit Marceau entstanden unter der Regie von Wolfgang Schleif drei kurze Filme, die von Dezember 1951 bis Januar 1952 produziert und jeweils per Schlussbericht abgerechnet wurden.

Unter den Sammeltiteln *Tanzfilme Marcel Marceau Teil I* und *Teil II* verbergen sich die Titel *Der Mantel* (872 m), *Der Sonntagsmaler* (386 m) und *Die Kunst der Pantomime* (574 m).

Der Mantel ist die pantomimische Adaption Marceaus von Gogols Theaterstück, das er mit seiner Compagnie als sogenanntes Mimodrama auch auf der Bühne zeigte. Der Sonntagsmaler erzählt eine komödienhafte Geschichte mit Kommentartext, in der Marceau als Freiland-Maler eine Dame zu beeindrucken sucht.

Die Kunst der Pantomime unterteilt sich zum einen in Stilübungen mit Klassikern der Solopantomime wie Gehen, Treppensteigen oder Tanz auf dem Hochseil und zum anderen in Studien des Bip, kurze satirische Sequenzen, wie z. B. »Mondäne Abendgesellschaft«. In diesem Film ist Marceau als sein weltberühmtes Alter Ego, als tragikomischer Clown »Bip«, mit weißer Schminke und Ringelhemd zu sehen.

Marceau tritt zum Teil gemeinsam mit seiner Compagnie auf und erzählt ausdrucksstark Geschichten und Empfindungswelten, ohne überhaupt nur ein einziges Wort zu sprechen. Wie ist zu erklären, dass sich ein Spielfilmregisseur zum Teil ausgesprochen dokumentarisch der Kunst eines Pantomimen auf der Bühne widmet?

Wolfgang Schleif drehte diese Filme in einer Zeit, in der er als Regisseur am DEFA-Studio für Spielfilme relativ kaltgestellt war. Von ihm vorgeschlagene Stoffe wie ein Büchner-Projekt und »Sonnenhof« kamen über die Phase der Stoffentwicklung nicht hinaus und der ihm zugesagte Regieauftrag zum Film Sein großer Sieg (1952) wurde schließlich von Franz Barrenstein übernommen. Also nutzte er seine Bekanntschaft mit Marcel Marceau und dessen Gastspiel in der DDR, um eigeninitiativ die drei Filme im Johannisthaler DEFA-Atelier zu drehen. Da er als festangestellter Regisseur zwei Spielfilme im Jahr zu realisieren hatte, rechnete man einfach die drei Marceau-Titel als einen und das Drehbuch zu »Sonnenhof« als den anderen ab¹ – so konnte die Realisierung des Marceau-Projekts pflichtgemäß erledigt werden. Der DEFA-Vorstand hatte das Projekt befürwortet.²



Marcel Marceau und seine Compagnie spielen **Der Mantel** (Wolfgang Schleif, 1952)

Warum tauchen diese Filme danach weder in den Listen der Jahresproduktion noch in den später erstellten Gesamtübersichten zu Filmen des Spielfilmstudios auf?

Im Bericht der Hauptverwaltung für das Geschäftsjahr 1951³ werden die drei Filme noch unter dem
Sammeltitel *Marcel Marceau* angekündigt und später
von der Buchhaltung auch abgerechnet⁴, offenbar
sah man sie aber u. a. wegen ihres eher dokumentarischen Charakters und der Länge als dem Spielfilm
nicht zugehörig an. Ihre Zulassungsunterlagen liegen
entsprechend in der Ablage der Dokumentarfilme⁵.

Hatte die Öffentlichkeit denn Kenntnis von diesen Filmen?

Der Dramaturg und Kritiker Herbert Ihering schwärmte im Mai 1952 in der Berliner Zeitung von den DEFA-Filmen *Die Kunst der Pantomime* und *Der Mantel* – kein Wunder, er hatte ja immerhin beratend an den Marceau-Filmen mitgewirkt.^{6,7} Bei einer Sonderveranstaltung des Kulturbunds Treptow, die als Propaganda für westdeutsche Kulturschaffende geplant war, zeigte man ebenfalls die drei Filme. Es wird von dem vielfachen Wunsch berichtet, sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Man lobte nicht nur die Kunstfertigkeit Marceaus, sondern auch die geschickte Art und Weise, wie sie von der DEFA festgehalten wird.⁸

Bisher fehlen Hinweise darauf, dass die Filme je öffentlich zu einem Kinoeinsatz in der DDR gelangten. Wurden wenigstens Teile gezeigt oder waren sie überhaupt nicht zu sehen?

Man brachte ein paar Ausschnitte aus den Stilübungen unter dem Titel *Die Kunst der Pantomime* in der ersten Folge der *DEFA-Rakete* des Jahres 1953 unter. Ob der Trailer, den wir nun auch digitalisiert haben, je in den Kinos vorgeführt wurde, ist unklar. Aber die Existenz der Filme hatte sich herumgesprochen, das Neue Deutschland leitete Anfragen, was denn nun mit den Filmen sei und wieso sie nicht gezeigt würden, zur Beantwortung an die entscheidenden Stellen weiter.⁹

Welche Gründe ließen sich anhand der Archivalien für dieses Quasiverbot der Hauptverwaltung Film beim Kulturministerium ermitteln?

Sepp Schwab, der Vorsitzende des Staatlichen Filmkomitees, rechtfertigt sich gegenüber den Anfragen zu den Filmen vor allem damit, dass *Der Mantel* seiner literarischen Vorlage von Nikolai Gogol nicht entspräche und »von unseren Freunden abgelehnt« wurde. Weiter heißt es: »Der Sonntagsmaler ist künstlerisch verunglückt und ein ziemlicher Klamauk nach der Methode der alten Stummfilme geworden. Beide Filme können wir im öffentlichen Einsatz nicht zeigen«. ¹⁰

Vermutlich bezieht sich aunsere Freunder auf die Russen, aber wie verhielt sich das Studio als Produzent?

Spielfilm-Produktionschef Albert Wilkening bemühte sich 1954 mit Verweis auf die hohen Kosten um eine erneute Überprüfung zur Freigabe der Filme¹¹ und auch der DEFA-Außenhandel bekundete in mehrfachen Nachfragen sein Interesse an vielversprechenden Auslandseinsätzen¹², doch zeigte sich die Hauptverwaltung Film unbeweglich, Genehmigungen wurden höchstens für geschlossene Veranstaltungen mit einmaliger Vorführung erteilt¹³. Später äußerte der Leiter der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, die Filme seien ja seinerzeit schließlich ausschließlich »für Studienzwecke« gedreht worden.¹⁴

Aber dann kam mit dem Beginn des Jahres 1955 erneut Bewegung in die Sache?

Ja. Die Neue Zeit veröffentlichte, wiederum nach einem Gastauftritt des Pantomimen in der DDR, einen Artikel unter der Überschrift »Die Filme von Marceau –



warum nicht für alle?«15 Parallel dazu machte Marceau selbst Druck, so dass sich die Hauptverwaltung Film auf seinen Wunsch hin nun doch an eine erneute Überprüfung der drei Filme machte. Marceau war Teilnehmer dieser Sichtungskommission, da er aufgrund seines Gastspiels in der DDR war, anwesend waren auch Joris Ivens und Anton Ackermann. Der Pantomime zeigte sich laut Zulassungsprotokoll insgesamt eher kritisch, seine Arbeit sei mittlerweile weit ausgereifter. Vor allem *Der Sonntagsmaler* entsprach nicht seiner Vorstellung, da ein mit Text untermalter Film die pantomimische Leistung überlagere und verrate, es sei lediglich ein Versuch gewesen. Die anderen beiden Filme hielt er hingegen für durchaus aufführbar und wünschte ihre Vorführung in den Kinos. So sah es auch Joris Ivens, der besonders die gelungene Einbeziehung des Schattenspiels bei *Der Mantel* betonte. 16 Nach der Sichtung legte die Hauptverwaltung fest, dass von Der Mantel fünf Kopien für Sondervorführungen und Zeitkinos zugelassen werden sollten, die Kopien zu Der Sonntagsmaler wurden samt Unterlagen an das Staatliche Filmarchiv der DDR übergeben und Die Kunst der Pantomime wurde aufgeteilt in drei Filme: Stilübungen (226 m), Hummeltragödie (180 m) und Mondäne Abendgesellschaft (214 m). Auch diese drei Teile waren mit jeweils fünf Kopien ausschließlich für Zeitkinos und Sonderveranstaltungen zugelassen, das heißt die Filme waren zwar zu sehen, aber eher als Ausnahmen im Kinoeinsatz. Mondäne Abendgesellschaft wurde als DEFA-Stacheltier-(Urlaubs) Folge des Jahres 1954 mit der Nummer 30 eigenständig unter dem Titel Eine bürgerliche Abendgesellschaft gezeigt.

Wie ging es nun nach diesen Schriftfunden weiter?

Der Fall Marcel Marceau ist ein gutes Beispiel dafür, wie von der ersten Recherche bis zur digitalen Neubearbeitung des historischen Filmmaterials die verschiedenen Bereiche der DEFA-Stiftung zusammenarbeiten. Inzwischen konnten auf der Grundlage von Barbara Barlets Nachforschungen die Filme in der Filmdatenbank der DEFA-Stiftung verzeichnet werden. Sie sind mit den derzeit verfügbaren Informationen auch über unsere Online-Datenbank recherchierbar und gehören damit offiziell zu unserem Rechtebestand. In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und der Firma Eurotape konnten die vorhandenen Filmmaterialien inzwischen mit einem großen Aufwand überprüft sowie professionell neubearbeitet und für lange Zeit nach den gängigen Kriterien digital gesichert werden. Somit steht einer zukünftigen Verwertung nichts mehr im Weg und wir können schließlich das nachholen, was damals dem Publikum verwehrt wurde: der öffentliche Zugang zu diesen wertvollen Raritäten, die kurz nach Marceaus internationalem Durchbruch entstanden.

Trotzdem führt auch eine Spur ins Ausland?

Da nun auch der DEFA-Außenhandel mit den Filmen arbeiten konnte, lassen sich einige Verkäufe ins Ausland dokumentieren. *Der Mantel* etwa wurde nach Liechtenstein und in die Schweiz, aber auch in die USA und nach Kanada, Kuba, Frankreich und in die Bundesrepublik exportiert.

P.S.

Die digital neubearbeiteten Marceau-Filme

werden im Frühjahr 2019 bei

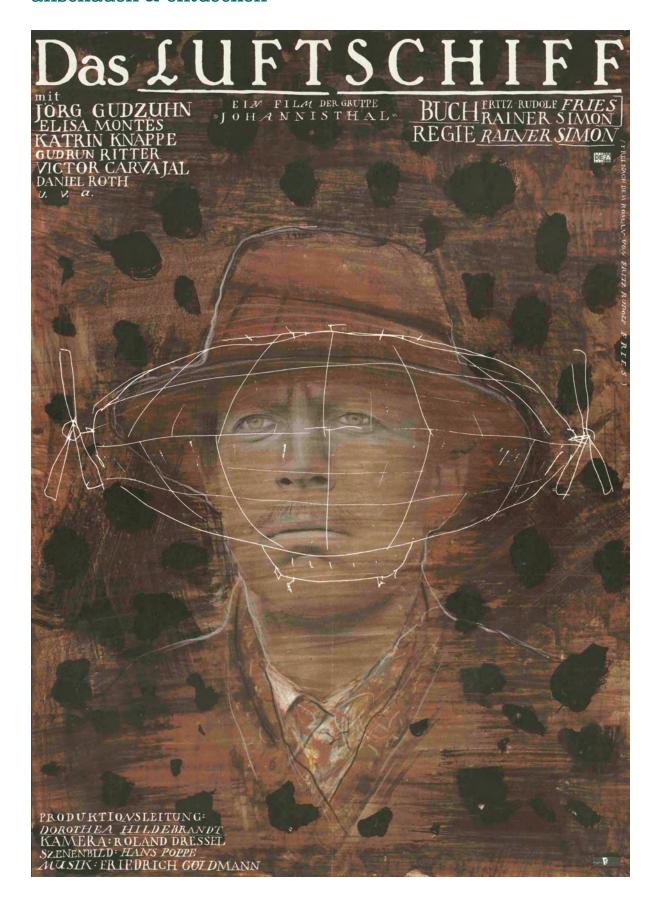
absolut MEDIEN

erstmals auf **DVD** erscheinen.

- 1 BArch DR 117/38965.
- 2 BArch Dr 117/21710 (11.10.1951).
- 3 BArch DR 117/53082.
- 4 BArch DR 117/33486.
- 5 BArch DR 1-Z/3335c.
- 6 Nachträglich geändert (Feb. 2019), in der Printausgabe des Journals wurde Ihering irrtümlich als Sprecher benannt.
- Ihering, Herbert: »Reichtum des Schöpferischen«, Berliner Zeitung, 7.5.1952.
- 8 BArch DR 1/24650 (12.3.1953).

- 9 BArch DR 1/4411 (5.8.1953)
- 10 BArch DR 1/4411 (11.8.1953).
- 11 BArch DR 117 /4737 (22.4.1954).
- 12 BArch DR 117/25791 (12.5.1954) & DR 1/4563a.
- 13 BArch 1/4563a Deutsche Staatsoper (6.5.1953) & BArch DR 1/4614b. Verband der deutschen Presse (8.11.54).
- BArch DR 1-Z/3335c, Zusatzprotokoll (Vorführung 6.1.55).
- 15 Neue Zeit: »Die Filme von Marceau warum nicht für alle?«, 25.1.1955.
- 16 BArch DR 1-Z/3335c Zusatzprotokoll (Vorführung 6.1.55).

anschauen & entdecken



Karlheinz Mund (hier im Januar 2017) arbeitete nach dem Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst von 1964 bis 1990 als Regisseur im DEFA-Studio für Dokumentarfilme



Jeanpaul Goergen

Beschädigungen

Wie der DEFA-Dokumentarfilm **Memento** (1966) von Karlheinz Mund über die jüdischen Friedhöfe Berlins entsteht und was ihm nach dem SED-Kahlschlagplenum widerfährt

Am 18. Dezember 1965 endet das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED. Nach einer Phase der Liberalisierung nach dem Bau der Berliner Mauer leitet das so genannte »Kahlschlagplenum« eine deutliche Verschärfung der Kulturpolitik ein. Sowohl Leitungsgremien als auch Künstler sind von dem neuen harten Kurs betroffen, der rigoros umgesetzt wird. Im Bereich der Filmproduktion werden zahlreiche DEFA-Spielfilme der Saison 1965/66 verboten und in die Regale verbannt: Von insgesamt rund zwanzig geplanten Premieren des Jahres 1966 finden neun statt; zehn kritische Gegenwartsfilme verschwinden vor der Premiere im Archiv. *Spur der Steine* (R: Frank Beyer) und *Der Frühling braucht Zeit* (R: Günter Stahnke) werden zwar zunächst im Kino gestartet, anschließend jedoch verboten.

Auch der Dokumentarfilm, wenngleich deutlich weniger, ist von der neuen Parteilinie betroffen. So übt Rolf Schnabel, von 1966 bis 1968 Direktor des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme, im September 1966 in einem Rechenschaftsbericht über die politisch-ideologische Situation nach dem 11. Plenum scharfe Selbstkritik: »Die meisten Filme bleiben thematisch und gestalterisch in der Erfassung von Randerscheinungen stecken. Andere bringen nur allgemeinmenschliche, humanistische Positionen zum Ausdruck.« Die »ideologische Kampfbereitschaft« müsse »wesentlich erhöht werden«.¹

Als einer der ersten wird der am 30. Dezember 1965 noch ohne Einschränkungen von der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur zugelassene Kurzfilm *Memento* von Karlheinz Mund über die jüdischen Friedhöfe Berlins und das Schicksal der Jüdischen Gemeinde Berlins unter dem Nationalsozialismus erneut geprüft und jetzt nur mit Auflagen freigegeben. Da das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme den Film für eine Aufführung bei den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen 1966 in Oberhausen vorgeschlagen hat, will man sich offenbar angesichts der politisch veränderten Lage absichern. Aber auch einige von Munds Dokumentarfilmkollegen im Studio verlangen Änderungen und Schnitte an dem Film.

Der Beitrag zeichnet die Produktions- und Zensurgeschichte von *Memento* anhand der Studio-Unterlagen und auf Grundlage mehrerer Gespräche mit Karlheinz Mund zum Jahreswechsel 2016/17 nach; er schildert die Dreharbeiten und wertet die westdeutschen Pressereaktionen nach der Aufführung 1966 in Oberhausen aus. *Memento* kann auch als Beispiel für Filme angesehen werden, deren Thematik von der vorherrschenden Systemauseinandersetzung überlagert wird; es ist der Kalte Krieg, der im Hintergrund bewusst und unbewusst sowohl die Konzeption als auch die Rezeption mitbestimmt. Am Beispiel von *Memento* lässt sich auch zeigen, wie Mitte der 1960er-Jahre bei der DEFA Dokumentarfilme konzipiert und umgesetzt werden und in



Titelbild Memento

welchen Kontexten sie ihre endgültige Form finden. Aus der Filmakte D 30/65 des VEB DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme² ist ersichtlich, dass die Idee zu Memento auf Bodo Schulenburg³, den Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) IV zurückgeht. Die Einrichtung dieser Künstlerischen Arbeitsgruppen im Studio für Dokumentarfilme hatte zu einer Dezentralisierung und zu einer größeren Autonomie und künstlerischen Gestaltungsfreiheit geführt, wozu auch kollegiale Diskussionen und gemeinsame Entscheidungen gehörten. Zur KAG IV gehören 1965 die Regisseure Jürgen Böttcher, Joachim Hadaschik, Joachim Hellwig, Harry Hornig, Joop Huisken und Heinz Müller sowie als Regie-Assistent Karlheinz Mund. Redakteure sind Paul Thyrêt und Hans Goldschmidt, Produktionsleiter ist Gerhard Radam.⁴

Der unter dem Arbeitstitel »Friedhof – Berlin-Weißensee« geführte Film beruht auf den 1960 erschienenen Erinnerungen von Martin Riesenburger »Das Licht verlöschte nicht«.⁵ Riesenburger wohnte und arbeitete ab Juni 1943 als Rabbiner auf dem Friedhof der Jüdischen Gemeinde in Berlin-Weißensee: er starb am 14. April 1965 in Ost-Berlin. Es ist anzunehmen, dass Schulenburg in diesem Zusammenhang auf diesen erschütternden Erlebnisbericht aufmerksam wird, denn bereits am 2. Juni 1965 schließt das Studio einen Vertrag mit ihm über die Ausarbeitung eines Exposés für einen kurzen Dokumentarfilm.⁶ Vielleicht kannte Schulenburg auch die eindringliche Reportage von Klaus Schlesinger mit Fotos von Barbara Meffert über den damals weitgehend vergessenen Friedhof, die im März 1965 in der Neuen Berliner Illustrierten erschien.⁷

In Film und Fernsehen waren die jüdischen Friedhöfe bis dahin kaum präsent. Eine Ausgabe des **DEFA**- Augenzeugen (Nr. 3/1964) zeigte ein Kurzporträt des Friedhofs und verknüpfte dabei die Erinnerung an den Holocaust mit einem Bericht über den Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main. Der Deutsche Fernsehfunk sendete 1962 und 1965 zwei kurze Sujets über Gedenkfeiern an die Reichspogromnacht auf dem Friedhof in Weißensee; am 16. April 1965 berichtete er zudem von der Beisetzung Martin Riesenburgers in Weißensee.

Am 28. Juni liegt Schulenburgs vierzehnseitiges Exposé »Geschichte eines Friedhofes (Berlin-Weißensee)« vor.8 Es enthält bereits viele Elemente, die im fertigen Film ihren Niederschlag finden, etwa der Hinweis auf die »ruhige, ausgeglichene, beobachtende, fast epische Form« seiner Gestaltung, der kurzzuhaltende Kommentar sowie die eindrucksvollsten Zitate aus den Erinnerungen von Riesenburger. Propagandistisch wollte der Film darauf hinweisen, »dass die gleichen Kräfte, die Deutschland gestern ins Verderben gestürzt und den Tod von Millionen Menschen verursacht haben, in der Bundesrepublik wieder in Macht und Ansehen stehen und sich darauf vorbereiten, unseren Kontinent abermals mit einem Meer von Blut zu überschwemmen«. Die Fälle antisemitischer Aktionen, wie etwa in Bamberg, seien ein Beleg für die »neonazistische Entwicklung in Westdeutschland«. In Bamberg hatten in der Nacht zum 15. Juni 1965 unbekannte Täter zahlreiche Grabsteine des jüdischen Friedhofs mit Hakenkreuzen und Nazi-Parolen beschmiert; auch die DDR-Presse berichtete. Schulenburg verweist auch auf die 1965 in der Bundesrepublik geführte Verjährungsdebatte über die ungesühnten nationalsozialistischen Verbrechen. Mit einem Zitat von Walter Ulbricht zur offiziellen Beurteilung Israels sichert er sich zudem gegen mögliche Einwände bezüglich des Themas ab. Die Bewilligung des Films könnte auch den Hintergedanken gehabt haben, die jüdischen Gemeinden in der DDR stärker an den Staat zu binden und sie in die Diffamierungskampagnen gegen die Bundesrepublik einzubeziehen, die auf die sich dort häufenden neonazistischen Umtriebe und antisemitischen Vorkommnisse Bezug nehmen.¹⁰

Im Juli/August 1965 wird dann die nicht aktenkundige Hinzuziehung von Karlheinz Mund als Regisseur gefallen sein, denn am 19. August werden die Verträge mit Schulenburg und Mund über die gemeinsame Ausarbeitung eines Szenariums geschlossen. Wie bereits im Exposé angelegt, enthält der Sprecherteil des Szenariums noch lange Zitate aus der antijüdischen Gesetzgebung des Nazis. Diese werden im Laufe der Diskussion um das Szenarium fallen gelassen. Auch die im Exposé so stark betonten Angriffe auf die Bundesrepublik sollen jetzt nur noch in der Schlusssequenz kurz angesprochen werden. Zu Bildern von Grabschändungen aus Westdeutschland (»Lange stehen diese Bilder stumm und anklagend«) ist folgender Kommentar vorgesehen:

»Bamberg, Neuss, Rheinland, Westfalen, Bundesrepublik. Schweige nicht!«11 Der fertige Film enthält noch einige dieser Fotos, verzichtet aber ganz auf plakative Aufrufe und propagandistische Angriffe auf die Bundesrepublik.

Ende August 1965 bespricht Schulenburg das Szenarium mit Ernst Kusch, Abteilungsleiter im Staatssekretariat für Kirchenfragen, und sichert sich dessen generelle Zustimmung zum Filmprojekt: »Gen. Kusch stimmte der politischen Konzeption des vorgesehen Films zu und bestätigte überhaupt die Notwendigkeit und Berechtigung zu einem Dokumentarfilm mit diesem Thema.« Unter den Hinweisen, die Kusch gibt, ist aber auch die Warnung, dass »auf keinen Fall eine ›Urwald-Atmosphäre, der Eindruck des vollkommenen Verwilderns« entstehen darf. Dies sei auch für einen Auslandseinsatz besonders wichtig. Auf die Rolle der Widerstandsgruppe Baum sowie auf die Verdienste Riesenburgers bei der Wiederherstellung der Synagoge in der Rykestraße solle ausführlicher eingegangen werden. Schließlich schlägt er vor, am Schluss des Films die Zahl der insgesamt in Deutschland und Europa ermordeten Juden anzuführen. Auch das Grabmal der Märzgefallenen¹² solle einbezogen werden.¹³

Am 9. September wird das Szenarium innerhalb der KAG IV diskutiert. Empfehlungen einzelner Gruppenmitarbeiter, die aber am Konzept nichts Grundsätzliches verändern wollen, werden an die Leiterin des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm Inge Kleinert¹⁴ mit der Bitte um Bestätigung des Szenariums weitergeleitet; Mund wird darauf verpflichtet, den Hinweis von Ernst Kusch zur »Urwald-Atmosphäre« zu beachten.¹⁵

Regieauftrag Mund

Nach einer Lehre als Kfz-Schlosser macht der 1937 in Eberswalde geborene Karlheinz Mund 1958 das Abitur an der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin. Anschließend arbeitet er als Beleuchter im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. 1959 nimmt er ein Regiestudium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst auf. In seinem Diplom-Film 15000 Volt (1963) porträtiert er eine Lokführerin, die auf E-Loks im Bahnbetriebswerk Halle arbeitet.

Ab 1963 ist Mund als Regie-Assistent im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme angestellt; er arbeitet u. a. für Joachim Hellwig und Walter Heynowski und realisiert Sujets für die DEFA-Wochenschau **Der Augenzeuge.** 1964 dreht er mit **Harlekin, Pantalone und wir** über das erste Engagement junger Schauspieler seinen ersten Dokumentarfilm. 1965 entsteht der

Fernsehdokumentation *Canto de Fé – Das Lied der Hoffnung* über spanische Emigranten in der DDR.¹⁶

Es dürften diese beiden Filme gewesen sein, die Schulenburg motivierten, Mund mit der Regie zu **Memento** zu beauftragen. Mund empfindet dieses Angebot als »kollegiale Geste«: »Ich hätte auch aus eigener Initiative auf diese Thematik kommen können, aber Weißensee war nicht mein Kiez. Ich bin auch nicht bei Spaziergängen auf diesen Friedhof gestoßen, wusste nicht, dass er so groß war. Was mich an der Thematik fasziniert hat, war nicht nur, dass sich die Natur den Friedhof wiedererobert hatte, sondern auch die dort dokumentierte Geschichte des Berliner Judentums.«

Mit dem Ende 1965 fertiggestellten Kurzfilm Memento gelingt Karlheinz Mund eine eindringliche und feinfühlige Annäherung an das Thema der Judenverfolgung im Nationalsozialismus. Mit Beharrlichkeit und Eigensinn drückt er dem Film seinen Stempel auf und entfernt sich, durchaus mit Billigung der KAG IV und der Studioleitung, deutlich von der ursprünglich vorgesehenen propagandistischen Stoßrichtung. Die vier am Schluss des Films einmontierten Fotos von geschändeten jüdischen Gräbern nutzt Mund aber nicht zu einer Polemik gegenüber der Bundesrepublik – dadurch, dass er nicht sagt, wo diese Aufnahmen entstanden, weist *Memento* vielmehr unmissverständlich darauf hin. dass der Schoß überall noch fruchtbar sein kann. Mund vertraut auf die Wirkungsmacht der Aufnahmen und den stark zurückgenommenen Kommentar, der sich auf die Mitteilung der wichtigsten Fakten beschränkt. Besonders bewegende Passagen aus dem Buch von Martin Riesenburger zusammen mit dem im Szenarium noch nicht vorgesehenen Gedicht »Die niedrigen grünen Hügel« von Günter Kunert¹⁷ appellieren an unser Mitgefühl, wecken Empathie. Die berührenden, protokollartigen Texte von Riesenburger und die poetische Annäherung Kunerts lassen das Grauen unmissverständlich aufscheinen und öffnen Raum für Mitgefühl und Trauer, für ein Memento im Sinne von Gedenken, aber auch im Sinne von Mahnung.

Der Film

Memento beginnt mit einem O-Ton spielender Kinder auf Schwarzfilm. Ein älteres Ehepaar blickt aus einem Hinterhoffenster – die Kamera zoomt langsam zurück und schwenkt nach unten auf eine verfallen wirkende Mauer, auf der der Filmtitel Memento erscheint. Eine Kamerafahrt in Untersicht entlang dieser Mauer zeigt auch einen Davidstern und signalisiert: Wir befinden uns auf einem jüdischen Friedhof, mitten in der Stadt, von gründerzeitlichen Mietshäusern umgeben. Ist das ältere Ehepaar nur neugieriger Beobachter, Zeitzeuge



Jüdische Grabsteine auf freiem Feld

Das schlichte Grab von Martin Riesenburger



oder gar Täter? Ortswechsel: Inmitten von Neubauten sind jüdische Grabsteine zu einer Gruppe zusammengestellt, auf freiem Feld steht, wie verloren, eine einzelne Reihe Grabsteine. Der Film sagt nicht, wo wir uns befinden; es geht ihm nicht um einen Friedhof im Besonderen, sondern um das Gedenken und Erinnern an sich. Erst nach zwei Minuten erfolgt der erste Sprechereinsatz: »Jüdische Friedhöfe in Berlin.« Mehr erfahren wir noch nicht. Und doch wird damit bereits das Wissen um das große Verbrechen aufgerufen. Zu einer langen Kamerafahrt entlang einer Gräberreihe die nachdenklichen Zeilen: »Die niedrigen grünen Hügel / Bergen die verlorene Zeit, die / Vergessenen Erinnerungen / An alle, die lebten.« Es ist die erste Strophe des Gedichts »Die niedrigen grünen Hügel« von Günter Kunert. Der Autor wird nicht genannt, die emotionale Einstimmung nicht durch Sachinformationen gebrochen.

Herbstlaub bedeckt eine lange Allee. Einzelne Gräber, Steinchen auf Grabsteinen, eingemeißelte segnende Hände, zerbrochene Schrifttafeln, umgekippte Steine, prunkvolle Grabmale neben einem schlichten Holzstern. Dann beginnen die Grabinschriften zu sprechen: »verschleppt«, »ermordet«, »deportiert 1942 und ermordet«, »umgekommen Mauthausen«, »gest. in Theresienstadt«, »vergast in Sachsenhausen 1942«, »verblieben in Auschwitz«. »KZ«.

Zum zweiten Mal setzt der Kommentar ein: »1933 lebten in Berlin 160.564 jüdische Mitbürger. Sie gehörten dazu. Bis dahin wurden sie geachtet. Unter ihnen bedeutende Namen. Sind sie uns noch bekannt?« Die Kamera zeigt ihre Grabstätten, zählt weitere jüdische Persönlichkeiten auf.

Anschließend zitiert *Memento* ausführlich aus den Erinnerungen von Riesenburger. Hier nennt der Film die

Quelle, als Beleg für die Authentizität der Aussagen: »Dr. Martin Riesenburger. Prediger und Seelsorger in schwerster Zeit, schrieb dies in seinem Buch ›Das Licht verlöschte nicht.« Riesenburger beschreibt die Schikanen der Gestapo, denen die Friedhofsbesucher beim Verlassen des Jüdischen Friedhofs in Weißensee ausgesetzt waren. Dazu Aufnahmen von leeren Straßen vor dem Friedhof. Dann verharrt die Kamera bei seinem einfachen Grab.

Riesenburger schildert die zahlreichen Selbstmorde innerhalb der jüdischen Gemeinde. Die Kamera zoomt auf die Todesangaben auf den Grabsteinen. Riesenburger berichtet, wie in der großen Grabstätte des Berliner Kammersängers Joseph Schwarz in der Illegalität lebende Juden nächtigten, erzählt vom Schicksal der Widerstandsgruppe Baum, junge Kommunisten, zumeist jüdischer Herkunft, die nach einem Brandanschlag auf die antisowjetische Ausstellung »Das Sowjetparadies« im Lustgarten im Mai 1942 verhaftet werden. Die Kamera kreist um den Gedenkstein für Herbert Baum, zeigt die Namen der Hingerichteten seiner Gruppe. Riesenburger schildert aber auch das berührende Einzelschicksal eines jüdischen Mannes, der wegen des unerlaubten Besitzes eines Wellensittichs denunziert wurde. Die Kamera schwenkt über ein Feld mit kleinen Grabstellen: »Allein 55.000 jüdische Bürger aus Berlin wurden verschleppt. Sie kehrten nicht zurück. 809 Urnengräber sind die einzigen Zeugen auf diesem Friedhof.«

Der Gesang des Kantors Estrongo Nachama leitet über zu einem Gottesdienst in der Synagoge in der Rykestraße. Die Kamera zeigt eine stark verrostete schmiedeeiserne Blume, eine verfallene Bethalle, Gräber – dann Stille. Zum letzten Mal setzt der Kommentar

ein: »1933 lebten in Berlin 160.564 jüdische Mitbürger. 1945 3.500.« Herbststimmung. Zwei Frauen fegen Laub, ein kleine Trauergemeinde folgt einer Beerdigung, einige Besucher pflegen Gräber. Am Gedenkstein für die zwischen 1933 und 1945 Ermordeten findet eine kleine Trauerfeier statt. Über den Gesang von Nachama wird nun das vollständige Gedicht von Günter Kunert vorgetragen, mit dem Schluss: Ȇber der Stadt ballt sich eine Wolke: die / Vergangenheit. Immer wieder / Verflossen, kehrt unaufhaltsam / Aufs neu sie zurück.« Ein Steinmetz bearbeitet einen Grabstein, dazu sind im O-Ton die Hammerschläge zu hören. Hier sind die vier Fotos von den neonazistischen Grabschändungen eingeschnitten. Der Steinmetz arbeitet weiter an dem Schriftzug »umgekommen in«. Abblende auf Schwarzfilm; langsam verhallen die Hammerschläge. 18

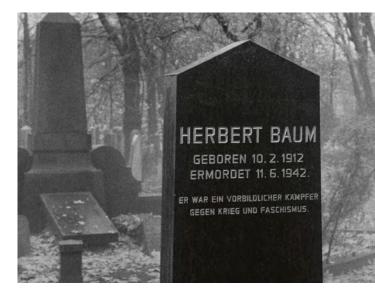
Die Produktion

Anfang Oktober wird der Filmstudent Werner Kohlert als Kameramann für *Memento* verpflichtet.¹⁹ Mund hatte mit Kohlert bereits während seines Diplom-Films zusammengearbeitet. »Ich kannte auch seine erste Filmarbeit **Der Maler Albert Ebert** von 1964. Ich habe ihn dann der Studioleitung vorgeschlagen, er wurde eingeladen und zeigte diesen Film. Damals war ich überzeugt: Ich kann *Memento* nur mit Werner Kohlert machen! Wir waren ja auch eine Generation. Ich hatte das Gefühl, dass er mich versteht und mir auch vielleicht einige Anregungen geben kann – und dem war denn auch so, denken sie an die langen Kamerafahrten über den Friedhof. Unsere älteren, erfahrenen Bühnenhandwerker waren glücklich über diesen Aufwand, so dass sie ohne Murren auf all unsere Wünsche etwa nach noch mehr Schienen oder einer Kreisfahrt eingegangen sind und alles versucht haben, die Ausrüstung zusammen zu bekommen.« Mund sieht sich nicht als ein Regisseur, der den Kameraleuten seine Bildempfindung aufdrückt: »Ich möchte vielmehr das Temperament des Kameramanns für meine Ideen und Filmthemen ausnutzen, ihn also entsprechend seiner Handschrift mitwirken

Kohlerts Kameraarbeit wird auch vom Studio geschätzt. So loben Kleinert und Schulenburg in einem Brief an die Deutsche Hochschule für Filmkunst seinen Verzicht auf »vordergründige Effekte« und heben seine Einstellungen mit »besonders starkem Symbolcharakter«²⁰ hervor. Kohlert bevorzugt einfach gehaltene, frontale Einstellungen, ist stets um Zurückhaltung bemüht. Lange Kamerafahrten führen einen erzählenden Duktus ein. In einem Interview bekannte Kohlert, dass »alles Raffinierte« in der Konfrontation mit der Wirklichkeit »in den meisten Fällen nicht mehr die Glaubwürdigkeit des

Dokuments« habe.²¹ Seine Einstellungen verleihen dem Film »Würde«, wie Wilhelm Roth feststellt.²² 1966 verfasst Kohlert nachträglich eine Konzeption²³ und reicht *Memento* als seinen Diplomfilm an der Deutschen Hochschule für Filmkunst ein. Dies führte dazu, dass der Film gelegentlich fälschlich als Eigenproduktion der Hochschule ausgegeben wurde.

Grundlage für seinen Zugang zu *Memento* war, so Mund, »die gründliche, mehrfache Lektüre des Buchs von Riesenburger.« Er spricht mit dessen Witwe und recherchiert bei der Jüdischen Gemeinde in der Oranienburger Straße.²⁴ »Das war sehr bewegend, ich traf dort einige stille, ältere Leute, die sich offensichtlich freuten, dass auch mal ein Außenstehender zu ihnen kam. Ich musste mich sachkundig machen, denn ich



wusste doch so wenig über das Judentum. Ich wurde von der Jüdischen Gemeinde auch eingeladen, an einer Sabbat-Feier teilzunehmen. Über das Schicksal der Baum-Gruppe, die Riesenburger erwähnt und die mich besonders interessierte, habe ich bei der Jüdischen Gemeinde wenig erfahren. Ich konnte damals außerdem in den heiligen Hallen des Parteiarchivs recherchieren, wo einiges, wenn auch lückenhaftes Material überliefert war. In ihrer sachlichen Nüchternheit und Kälte sind mir die Hinrichtungsprotokolle aus Plötzensee in besonderer Erinnerung.«

Mund begleitet auch einen jüdischen Antifaschisten aus Pankow, der regelmäßige Führungen auf dem Jüdischen Friedhof in der Schönhauser Allee anbot: »Es war mir sehr wichtig, was er an historischen Einzelheiten zu den Grabstellen erzählen konnte. Eine Überlegung war, ihn für den Film als Erzähler zu gewinnen. Ich merkte aber rechtzeitig, dass sich diese Idee im Rahmen eines Kurzfilms nicht umsetzen ließ.« Mund bedauert, dass er seinerzeit nicht im DEFA-Wochenschauarchiv nach Aufnahmen von Riesenburger gesucht habe.²⁵

Bereits am frühen Morgen des 12. September 1965, einem Sonntag, finden am Antonplatz und der Herbert-Baum-Straße mit Kameramann Christian Lehmann Voraufnahmen statt, um diese Örtlichkeiten am Jüdischen Friedhof in Weißensee völlig unbelebt aufzunehmen.²⁶ Die eigentlichen Dreharbeiten beginnen am 20. Oktober auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee, dem Friedhof der jüdischen Gemeinde Adass Jisroel in der Wittlicher Straße, dem Jüdischen Friedhof in der Großen Hamburger Straße und dem Jüdischen Friedhof in der Schönhauser Allee. »Die Aufnahme, in der Grabsteine zusammengestellt und aufgeschichtet zu sehen sind, entstand in einem Neubaugebiet in Köpenick – das war eine Art Denkmal oder es wirkte wie ein Denkmal; die Grabsteine wurden Jahre später anderenorts verwahrt. Die Reste eines weiteren alten Friedhofs der Gemeinde Adass Jisroel haben wir vor den Toren von Weißensee gefilmt. Dort stand auf freiem Feld nur noch eine einzelne Reihe weißer Grabsteine.«

Gedreht wird mit Arriflex und einem Pilottongerät. Eingesetzt wird auch ein kleiner Kran, wegen des schlechten Wetters an einem Tag zudem ein Lichtwagen. Kameradefekte sowie Filmmaterialschäden verlängern die Dreharbeiten. »Es reizte mich auch, bestimmte Dinge des Verfalls aufzunehmen, etwa den blühenden Rost auf einem prachtvollen Eisengitter. Wir hatten uns mit Absicht dafür entschieden, den Film im grauen Herbst zu drehen, in einem sehr grafischen Schwarzweiß.« Mund achtet besonders auf Nebelstimmung, setzt auch künstlichen Nebel ein. »Bei einigen Szenen mussten wir um Wiederholung bitten, so wie wir sie häufig gesehen hatten, etwa bei einem Leichenbegängnis mit nur wenigen Begleitern. Oder zu Beginn des Films, das alte Ehepaar, das aus dem oberen Fenster guckt. Wir hatten schon zuvor gesehen, dass sie uns bei den Dreharbeiten beobachteten. Aber für den längeren Schwenk nach unten entlang der Hauswand mussten wir natürlich Absprachen treffen.« Für die Dreharbeiten in der Synagoge in der Rykestraße engagiert die DEFA aus West-Berlin den Oberkantor Nachama für den Gesang und den Kantor Zepke als Organist. Um den großen Saal nicht ganz so leer aussehen zu lassen, werden Insassen des jüdischen Altersheims in Niederschönhausen zur Synagoge gefahren.²⁷

Ein wichtiges Gestaltungselement von *Memento* sind auch die Tonaufnahmen. »Wir haben Nachama auch häufig auf dem Friedhof aufgenommen. Sobald er bei einer Trauerfeier auf dem Friedhof anwesend war, habe ich den Tonmeister hingeschickt, um den Gesang auf-



Gottesdienst in der Synagoge Rykestraße mit Oberkantor Estrongo Nachama

zunehmen. Nachama war sehr entgegenkommend, so dass wir an verschiedenen Stellen des Friedhofs Tonaufnahmen mit ihm machen konnten. Am 9. November gab es an dem Gedenkstein vor der Trauerhalle eine kleine Feier zur Erinnerung an die Pogromnacht. Da wir diese Gedenkveranstaltung nicht mit unseren lauten Kameras stören wollten, haben wir sie nur aus einer respektvollen Entfernung in einer Totalen aufgenommen. Später haben wir den Original-Ton eines Nachama-Gesangs drübergelegt. Das waren ja intime Situationen, da wollten wir nicht so dicht dabei sein. Rund um den Friedhof gab es außerdem zahlreiche kleine Werkstätten, so dass wir Schwierigkeiten hatten, einen sauberen Ton zu bekommen. Ich habe meine Tonmeister richtig gefordert; bestimmte Geräusche waren mir sehr wichtig, zum Beispiel zu Beginn des Films die Geräusche spielender Kinder hinter der Friedhofsmauer.«

Am 10. November werden die Szenen mit dem Steinmetz aufgenommen – eine Idee, die Mund erst während der Dreharbeiten entwickelt. »Die häufigen Zusatzinschriften auf den Grabsteinen haben mich dazu gebracht, den Steinmetz zu engagieren, den man am Schluss des Films sieht, wo er den Namen von Siegbert Kindermann in einen Grabstein meißelt. Während unserer Dreharbeiten konnte man uns nämlich nicht sagen, wann demnächst wieder so ein Grabstein aufgestellt wird. Den Namen Siegbert Kindermann hat die Friedhofsverwaltung aus ihren Listen herausgesucht. Sie wusste, dass Kindermann ein erstes jüdisches Opfer in Weißensee war. Er war von Beruf ein Maurer oder Stein-

metz. Durch den Film *Im Himmel, unter der Erde* (2011) von Britta Wauer²⁸ kam es nun dazu, dass Angehörige von Kindermann – es hatte sie in den Westen verschlagen – auf der Suche nach diesem Stein waren, den sie auf dem Friedhof vermuteten. Der Steinmetz hatte die Inschrift aber nur für unseren Dreh angefertigt. Er hatte einen besonders schönen Stein ausgesucht, dabei jedoch vergessen, die seitlich angebrachte ehemalige Inventarnummer zu entfernen, die zu einem anderen Grab gehörte.«

Auch die Idee, das Gedicht von Kunert in Memento zu verwenden, entsteht erst während der Arbeit am Film. »In meiner Filmografie ist häufig zu lesen: ›Ein Film nach einem Buch von Günter Kunert‹. Dem ist aber nicht so: Ich habe nur sein Gedicht verwendet. Ich hatte es in seinem Gedichtband Der ungebetene Gast entdeckt, der damals gerade herausgekommen war. Es hat mich sofort angesprochen und mir war klar: Das muss ich im Film einsetzen! Wichtig war die richtigen Sprecher zu finden. Ich setze lieber Stimmen von Schauspielern ein als die oft sehr bekannten Kommentarsprecher im Dokumentarfilm. Ich habe Kunert angerufen, um ihn über unser Filmvorhaben zu informieren, denn es war mir wichtig, ihn um sein Einverständnis zu bitten. Er war sofort interessiert, aber der Film war ja noch nicht fertig. Vor der Abnahme führte ich ihm den Film vor. Er war vom Rohschnitt angetan und das Gedicht fand er sehr gut eingesetzt. Damals hatte sich Kunert noch nicht öffentlich zum jüdischen Teil seiner Familie bekannt.«

Abnahme

Am 3. Dezember 1965 wird der Film in der KAG IV diskutiert und abgenommen; neben dramaturgischen Fragen etwa zur Länge des Filmanfangs und zu einzelnen Einstellungen schlagen auch einige Teilnehmer vor, auf die Fotos mit den Grabschändungen zu verzichten.²⁹ Sie würden stören, gibt der Kameramann Christian Lehmann zu bedenken, »denn im Grunde genommen schwingen Traurigkeit und Mahnung immer mit«.30 Diese Anregung wird allerdings nicht aufgegriffen. Memento wird insgesamt als »sehr positiv« bewertet. Bei einer Sitzung mit den Leitern und stellvertretenden Leitern der Künstlerischen Arbeitsgruppen am 10. Dezember 1965 wird er dem Club der Filmschaffenden für die Teilnahme in Oberhausen vorgeschlagen.³¹ Am 15. Dezember reicht die Studioleiterin Kleinert den Antrag auf Filmzulassung bei der für die Filmzensur zuständigen Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur ein. »Der Film beeindruckt vor allem durch seine Schlichtheit und seine hervorragende Fotografie. Bild, Text und Ton verschmelzen zu einer starken emotionellen Einheit.« Mit dem Hinweis auf die Schändungen jüdischer Gräber in Westdeutschland sichert sie *Memento* auch politisch ab: »Die feinfühlige Art, in der Regisseur und Kameramann ihren Stoff behandeln, gibt auch Zeugnis davon, dass in unserer Republik Rassendiskriminierungen und nationale Überheblichkeit ein für alle Mal überwunden sind.«³²

Am 28. Dezember beantragt auch der Progress Film-Vertrieb die Filmzulassung. *Memento* solle möglichst gleichzeitig mit der Premiere des Stücks »Der Stellvertreter« im Deutschen Theater in Berlin am 6. März 1966 starten, als Beiprogramm »zu einem Problemfilm, möglichst antifaschistischer Thematik«. Er könne auch mit einem der zum 20. Jahrestag der DEFA wieder eingesetzten Spielfilme wie etwa Ehe im Schatten (R: Kurt Maetzig, 1947) gekoppelt werden.³³ Tatsächlich läuft er ab dem 24. Juni 1966 und erneut ab dem 9. November als Beifilm zu Lebende Ware (R: Wolfgang Luderer, 1966), einem Film über die erpresserischen Praktiken des SS-Obersturmbannführers Kurt Andreas Becher in Budapest 1944, der den jüdischen Eigentümern eines Konzerns gegen die Übereignung ihres Besitzes freies Geleit gewährt.³⁴ Im Informationsblatt zu *Memento* empfiehlt Progress zudem, den Film zu Sonderveranstaltungen wie dem Tag der Befreiung, dem Gedenktag für die Opfer des Faschismus oder zum Jahrestag der Reichspogromnacht einzusetzen.³⁵

Am 30. Dezember 1965 schließlich wird *Memento* von der Hauptverwaltung Film für den öffentlichen Einsatz für die Dauer von fünf Jahren zugelassen und auch für den Export freigegeben. Diese Freigabe wird in der Folgezeit immer wieder verlängert, zuletzt bis zum 30. April 1989.³⁶

Nachzensur und Kürzungen

In seinem Rechenschaftsbericht für das Jahr 1966 beruft sich das DEFA-Studio für Dokumentarfilme in seiner inhaltlichen Positionierung ausdrücklich auf das 11. Plenum der SED. Der Dokumentarist wird definiert als »politischer Publizist, der rationelle Inhalte in ästhetische Formen gießt«. Die meisten Filme – so die Selbstkritik des Studios – seien »thematisch und gestalterisch in der Erfassung von Randerscheinungen« steckengeblieben oder hätten »subjektive Betrachtungsweisen« widergespiegelt. Dokumentaristen jedoch seien »Helfer der Partei« – dieses Leitmotiv des Studios sei »nach wie vor« gültig. Tkein Wunder also, dass auch ein so stiller und nachdenklicher Film wie *Memento* auf diese Vorgaben hin neu geprüft wird, zumal er in Oberhausen die DDR repräsentieren soll.

In den ersten Januartagen 1966 sichtet Günter Witt, Stellvertretender Minister für Kultur und Leiter der HV



Herausgeschnitten: Totalblick auf marode Hauswände

Film, die für Oberhausen vorgeschlagenen Filme. In einer Hausmitteilung gibt Studiodirektorin Kleinert am 6. Januar seine Auflagen bekannt: »Damit nicht der Eindruck entsteht, dass die jüdischen Friedhöfe in Berlin völlig verwildert sind, sind zwei Einstellungen (Goldruten) herauszunehmen. Ebenfalls in der Exposition die Häuserwand, wo der Putz völlig abgeblättert ist. [...] Es muss klar zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich um Friedhöfe in unserem Teil Berlins handelt, und es wäre wünschenswert, wenn ein Weg gefunden wird, um auszudrücken, dass auch Westberlin von antisemitischen Ausschreitungen nicht verschont bleibt.«³⁸

Witt will auch geprüft wissen, ob der Film nicht etwa durch die Herausnahme der Beerdigung gekürzt werden könne. Außerdem schlägt er vor, die Namen der Mitarbeiter an den Anfang des Films zu setzen – ein glücklicher Vorschlag, denn der neue Schluss mit den verhallenden Hammerschlägen des Steinmetzes auf Schwarzfilm und ohne Ende-Titel stützt den nachdenklichen Charakter des Films.

Die erste Schnittauflage in Bild und folglich auch im Ton betrifft die Stelle aus den Erinnerungen von Martin Riesenburger, wo er den Selbstmord von Martha Liebermann schildert und fortfährt: »1.907 jüdische Menschen wählten so die Flucht aus einer Zeit des Grauens. Viele ungepflegte Hügel auf unserem Friedhof künden heute der Nachwelt, dass von diesen Menschen kein Angehöriger mehr am Leben ist. « Zu diesem Text, so Karlheinz Mund, »zeigten wir eine ziemliche Wildnis, kein üppiges Grün wie im Sommer, es war eigentlich nur trockenes Gestrüpp, Gräser, junge, wuchernde Bäume. Wir haben dort, wo ein Grabstein zu erkennen

war, einen großen Strauß weißer Astern hineingestellt. Das wurde als böswillige Inszenierung kritisiert, weil der Asternstrauß das Ungepflegte und das Durcheinander von wucherndem Unkraut und Bäumen noch extra betonen würde. Das ist heute gar nicht mehr nachvollziehbar! »Viele ungepflegte Hügel« – das war der Stein der Anstoßes. Leider habe ich von dieser Einstellung kein Foto mehr.«

Dem zweiten Schnitt fällt eine Aufnahme der von der Zeit gezeichneten Brandmauer mit den eingelassenen Grabsteinen auf dem alten jüdischen Friedhof an der Großen Hamburger Straße zum Opfer. Derartige Zensuränderungen hatten Tradition. Bereits 1956 hatte man *Träumt für morgen* (R: Hugo Hermann) vorgeworfen, seine Kindergeschichte in einem der schäbigen Berliner Hinterhöfe der Gründerzeit spielen zu lassen, die damals noch das Stadtbild prägten. 1958 richtete sich der gleiche Vorwurf an *Meister Zacharias und seine acht goldenen Zeiger* (R: Bernhard Thieme): die »ramponierten Hinterhöfe« würden sich dem Zuschauer als »Ausdruck der Verwahrlosung« einprägen.³⁹

Die Anregung von Witt aufgreifend, legt Inge Kleinert am 6. Januar 1966 neue Vor- und Abspanntitel fest. 40 Die Produktionsakte des Films weist verschiedene Formulierungen nach: »Wie westdeutsche Zeitungen meldeten, wurden in den letzten 11 Jahren in der Bundesrepublik nicht weniger als 200 jüdische Friedhöfe geschändet. / Gestaltet nach dem Buch »Das Licht verlöschte nicht« von Dr. Martin Riesenburger / Die Aufnahmen entstanden auf jüdischen Friedhöfen in der Hauptstadt der DDR.«41 Möglicherweise bezogen sich diese den Charakter des Films mit dem Holzhammer propagandistisch verzerrenden Titel »ausschließlich auf den Einsatz des Films in Oberhausen«, wie eine Mitteilung an den Progress Film-Vertrieb vom 11. Januar 1966 nahelegt.⁴² In einer Aktennotiz vom 12. Januar 1966 über die Änderungen an *Memento* werden sie nicht mehr erwähnt; vielmehr sollen »die vorhandenen, aber nicht verwendeten Titel im Positiv und Negativ dem Archiv« übergeben werden.⁴³ Auch in den überlieferten Filmkopien sind sie nicht enthalten, so dass offen bleiben muss, ob sie damals tatsächlich eingefügt wurden.

Nicht in den Akten erwähnt ist auch eine weitere Kürzung, an die sich Mund erinnert: »Als wir in der oberen Hälfte des Friedhofs in Weißensee drehten – dort, wo jetzt noch die Ehrengräber für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs sind – endeckten wir die Ruine eines kleineren Gebetstempels, der vielleicht auch für Beerdigungen genutzt wurde. Nachdem wir die Tür aufgemacht hatten, sahen wir an der Innenseite der Tür ein hingeschmiertes weißes Hakenkreuz. Die Einstellung mit der geschlossenen Tür ist noch im Film enthalten, aber das Hackenkreuz musste herausgeschnitten werden. Da es eine Doppeltür war, haben wir sie geöffnet



Herausgeschnitten: Hakenkreuz auf dem Jüdischen Friedhof Weißensee

und dann auf das weißgeschmierte Hakenkreuz auf der Rückseite geschnitten. Diese Schmiererei in der Tempelruine war ja der Beweis, dass auch die Jugendlichen der DDR nicht immun waren. Da waren im Studio zwei eifrige Genossen doch plötzlich sehr besorgt um meine Filmabsichten und erklärten mir, wie man in unserem Beruf auch die aktuellen Bedingungen in der Agitation und Propaganda berücksichtigen muss. Ich weiß nicht, welcher Teufel sie geritten hat, einem jüngeren Kollegen nicht nur inquisitorische Fragen zu stellen, sondern auch gleich noch ihre Forderungen durchzusetzen. Vielleicht war es auch ungeschickt von mir zu sagen: Wenn ihr das rausschneidet, dann nehme ich auch die Fotos von den Schmierereien auf dem westdeutschen Friedhof heraus! Fast wäre mir das sogar als Provokation ausgelegt worden. Ich habe auch meinen persönlichen Pressetext zum Anliegen von *Memento* für die Aufführung in Oberhausen, in dem ich mich auf die westdeutschen Fotos bezog, zurückgezogen. Ich war ja auch nicht für eine Reise zum Festival in Oberhausen vorgesehen.«

Anfang März 1966 schlägt die KAG IV der Direktorin Kleinert vor, für *Memento* das Prädikat »wertvoll« zu beantragen, da der Film als eine »sehr gute Arbeit« eingeschätzt wird. Für den Regisseur hatte dieses Prädikat nicht nur einen ideellen Wert, sondern es war auch mit einer finanziellen Zuwendung verbunden.⁴⁴ Kleinert lehnt aber ab – es handele sich nur um einen »guten« Film.⁴⁵

Vergleicht man die Länge der überlieferten Kopien (446 m) mit der ursprünglichen Zensurlänge (466 m), so

belaufen sich die offiziell verfügten Kürzungen auf 20 Meter, also auf weniger als eine Minute. Leider wurden nicht nur die bereits gezogenen Positivkopien gekürzt, sondern – ganz unprofessionell – auch das Negativ geschnitten.

Die Neuzensur von *Memento* belegt die Angst des Staates, »das antifaschistische Image der DDR könnte in Frage gestellt werden«46. Man fürchtete, Aufnahmen ungepflegter jüdischer Friedhöfe könnten im Ausland ein negatives Bild vom Verhältnis der DDR zum Judentum nahelegen. Unter dem Eindruck des »Kahlschlagplenums« wollte man nun offenbar besonders genau hinschauen. Memento markiert somit auch die Schnittstelle zwischen einer »Periode der Entspannung filmpolitischer Richtlinien«47 und einer neuen repressiven Phase nach dem »Kahlschlagplenum« 1965. Anlässlich einer ersten Aufführung von Verbotsfilmen bei den 36. Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtagen 1990 wies Kurt Tetzlaff darauf hin, dass Filmverbote oder Einsprüche »selten direkt, sondern meist über Umwege« erfolgten. In der anschließenden Diskussion wurde unterstrichen, dass die Eingriffe zumeist von »aktuellen Empfindlichkeiten«48 beeinflusst waren.

Die Vorgänge um *Memento* zeigen aber auch, dass es innerhalb der KAG Aktivitäten gab, die aktenmäßig nicht belegt sind, etwa der Druck von Kollegen auf den Regisseur, bestimmte Einstellungen herauszunehmen. Zu dieser Grauzone gehört wohl die folgende Episode: 1969 sollte *Memento* im Rahmen der vom Staatlichen Filmarchiv der DDR organisierten Retrospektive in Leipzig gezeigt werden. Dazu kam es aber nicht. Mund erinnert sich an die Aussage eines Archiv-Mitarbeiters: »Stell dir vor, dein Film steht auf dem Index!« Offenbar war *Memento* zumindest inoffiziell eine Zeitlang gesperrt.

Erstaufführung in Oberhausen

Memento ist einer von drei DEFA-Produktionen, mit denen die DDR auf den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen vom 13. bis 19. Februar 1966 vertreten ist. Den ebenfalls vorgesehenen Film Kommando 52 (1965) von Walter Heynowski hatte das Festival abgelehnt. Am 16. Februar laufen neben Memento noch Leben – wofür? (1965) von Peter Ulbrich sowie Pankoff (1966) von Harry Hornig. 49

Die Rezeption von *Memento* in der westdeutschen Presse leidet darunter, dass fast alle Kritiker den DEFA-Filmen voreingenommen gegenüberstehen und sie vor allem unter dem Propagandaaspekt beurteilen. Im Umfeld der bewusst polemisch gehaltenen Reportage *Pankoff* von Harry Hornig und des die Lebensbedingungen in der DDR optimistisch bejahenden Interview-

films *Leben – wofür?* von Peter Ulbrich musste eine nachdenkliche Darstellung der Verfolgung der jüdischen Berliner im Nationalsozialismus fast zwangsläufig untergehen. So wird *Memento* fast ausschließlich negativ kommentiert; kaum einer der Rezensenten erkennt die Bedeutung des Themas und würdigt die Leistung des Films.

Für das »Film-Telegramm« ist *Memento* »ein äußerst langweiliger Film über einen jüdischen Friedhof«50, für Die Welt ein »sentimentaler Füller«⁵¹. Fast alle Kritiker stoßen sich an den Fotos von den Grabschändungen. Sie werden nicht als Warnung vor einem Wiedererstarken nationalsozialistischen Gedankenguts gelesen, sondern gedankenfaul als Polemik abgetan. Memento, so Peter W. Jansen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, »wäre ein sauberer und notwendiger, ein dankenswerter Film – wenn er auf einen bösartigen polemischen Zwischenschnitt verzichtet hätte: Ein Foto von mit Naziparolen beschmierten jüdischen Grabsteinen in der Bundesrepublik.«52 Der Film gehe »an einem agitatorischen Zwischenschnitt zuschanden«, heißt es auch in Europäische Begegnungen. Mund zerstöre »durch die hier unangebrachte Polemik Stil und Atmosphäre seines Films. Sie wirkt wie eine Auflage.«53 Auch für die Westdeutsche Allgemeine schiebe Memento »der Bundesrepublik mit der Anspielung auf geschändete jüdische Gräber wie gehabt den ›Schwarzen Peter‹ zu.«54

Allerdings beachtete die westdeutsche Filmkritik auch den im gleichen Jahr in Oberhausen gezeigten tschechischen Kurzfilm **Žalm / Der Psalm** (1965) von Evald Schorm über den jüdischen Friedhof in Prag kaum. Dieser Film spricht den Holocaust zwar nur indirekt an: »Glücklich waren die, die noch an diesen Orten ruhen konnten, und nicht die unlängst geschehene Tragödie erleben mussten oder von ihrem Heim nur tote Häusermauern und die Grabsteine der jüdischen Friedhöfe fanden.«55 Obschon in Farbe aufgenommen, ist er aber mit seiner Behutsamkeit und Zurückhaltung und seiner Grundstimmung von Trauer und Verlust durchaus mit **Memento** vergleichbar.

In der Berichterstattung der DDR-Presse über Oberhausen wird *Memento* zwar erwähnt, ohne aber inhaltlich behandelt zu werden. Allerdings fügen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann den Schlussteil des Films mit den Fotos der Grabschändungen in ihre Reportage *Wink vom Nachbarn* ein – eine polemische Abrechnung mit dem Festival, die der Deutsche Fernsehfunk am 29. März 1966 sendet.

Fotos rechts und Seite 13: Der respektvolle Blick aus der Distanz

Spätere Rezeption

Nach seinem Einsatz als Beifilm zu Lebende Ware (R: Wolfgang Luderer, 1966) bleibt Memento auch weiterhin im Verleihangebot von Progress, Themengruppe »Kampf gegen Faschismus, Imperialismus, Krieg«.56 Er wird allerdings kaum rezipiert. Wie in der Bundesrepublik nimmt auch die DDR-Filmkritik die Beiprogrammfilme nur selten zur Kenntnis. Einzig Rolf Liebmann geht 1969 in einem Porträt von Karlheinz Mund ausführlicher auf den Film ein.⁵⁷ Er macht auf die Schwierigkeit aufmerksam, bei der Beschreibung der Eigenschaften von Dokumentarfilmen »Fragen der Bildkultur«⁵⁸ angemessen zu behandeln, was nicht zuletzt auf das Verhältnis des Regisseurs zu seinem Kameramann abzielt. Er verweist auf die Abfolge »einfachster Bildlösungen« in Memento, die keine Sentimentalität aufkommen lassen: »Der Rhythmus ist auf ruhige Betrachtung angelegt. Die Sachlichkeit der Fotografie reinigt unsere Emotionen.«59 Zu ergänzen wäre, dass diese Sachlichkeit mit einer Haltung einhergeht, die nicht verordnet ist, sondern von Menschlichkeit und Mitgefühl geprägt ist.

Nach der Wende wird *Memento* häufiger, allerdings meist nur kurz, erwähnt. Bei *Memento* »durfte man aufhorchen«, so Hans-Jörg Rother 1996, denn »bislang hatte der staatsdoktrinäre Antifaschismus der DDR den Holocaust nur beiläufig erwähnt«.⁶⁰ Ralf Schenk schätzt *Memento* als »Munds formal geschlossenster Film zur antifaschistischen Thematik«.⁶¹ Mund, so Christiane Mückenberger, habe in der Behandlung der Holocaust-Thematik »einen neuen Ton«⁶² angeschlagen. Jürgen Moises würdigt *Memento* als »Filmpoem«⁶³. Als »beeindruckende Erinnerung an die jüdische Bevölkerung Berlins und ihre Ermordung im Holocaust«⁶⁴ würdigt ihn schließlich 2016 Andreas Kötzing.⁶⁵





Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Künstlerische Arbeitsgruppe IV – Schulenburg/Verleih: Progress Film-Vertrieb/Regie: Karlheinz Mund/Drehbuch: Karlheinz Mund, Bodo Schulenburg/Kamera: Werner Kohlert, Christian Lehmann/Kameraassistent: Jochen Hoffmann/Schnitt: Inge Dochow/Ton: Rolf Rolke, Otto Koch/Sprecher: Hilmar Thate, Hans Hardt-Hardtloff/Produktionsleitung: Gerhard Radam/Aufnahmeleitung: Ruth Albers Redaktion: Paul Thyrêt

Anmerkungen: Zitate aus Martin Riesenburger: Das Licht verlöschte nicht. Dokumente aus der Nacht des Nazismus. Berlin: Union Verlag 1960; Gedicht: Die niedrigen grünen Hügel, von Günter Kunert, aus: Der ungebetene Gast. Gedichte. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1965. – Von Werner Kohlert als Abschlussfilm an der Deutschen Hochschule für Filmkunst im Studienjahr 1965/66 eingereicht.

Credits laut Vorspann: Ein Film des DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme/Auf ORWO KINE-FILM/An diesem Film arbeiteten Werner Kohlert, Inge Dochow, Günter Kunert, Bodo Schulenburg, Karlheinz Mund/Memento

Staatliche Zulassung: 30.12.1965, Nr. 324/65, 35mm, s/w, 466 m, für Kinder unter 6 Jahren nicht zugelassen. Dauer der Zulassung: 5 Jahre. Für den Export freigegeben. Jeweils verlängert bis 30.4.1989. – Länge nach der Nachzensur 1966: 446 m.

Festival: 16.2.1966, Oberhausen, XII. Westdeutsche Kurzfilmtage

Einsatztermine: Ab 24.6.1966 sowie ab 9.9.1966 als Beifilm zu *Lebende Ware* (DDR 1966, R: Wolfgang Luderer)

Digitalisierungen:

1. Als Bonus auf der DVD *Ehe im Schatten*. Ein Film von Kurt Maetzig mit Paul Klinger und Ilse Steppat. Icestorm, [undatiert], Bestell-Nr. 19157. Die verwendete

Kopie von *Memento* enthält in der Szene mit dem Steinmetz einen deutlichen, vermutlich durch einen Filmriss entstanden Schnitt. www.spondo.de

2. 2016 bei der Digital Heritage Service GmbH im Auftrag der DEFA-Stiftung. Quelle für die digitale Bearbeitung waren das 35mm Original-Bild- und Tonnegativ. Zum Vergleich wurde die Benutzerkopie des Bundesarchivs, ein Duppositiv, herangezogen. Nach dem Scannen des ORWO-Negativs über Wetgate in 2K erfolgte eine digitale und manuelle Retusche und Dichtekorrektur. Das Bild wurde etwas stabilisiert, bildseitig Schmutz, ein Bildriss und weitere mechanische Beanspruchungen digital gemildert bzw. korrigiert. Der Ton wurde durch Entfernung von Tonknackern und der teilweisen Milderung eines 50Hz Brummes bearbeitet. Grundsätzlich zeigte sich das Originalnegativ als sehr schwieriges Ausgangsmaterial für die digitale Bearbeitung. Eine Anpassung im digitalen Grading war recht schwierig und wurde bestmöglich im Rahmen der Beauftragung und des Budgets bearbeitet; ein Kinograding erfolgte allerdings nicht. In der digitalen Fassung verblieben sowohl in Lichtern als auch in dunklen Flächen fehlende Zeichnung, im Ton Auffälligkeiten wie Rauschen, Knistern und Knacken von der Vorlage. Da die Digitalisierung problematisch war, wurde der DCP der Hinweis »Aufgrund von Mängeln im überlieferten Material kommt es in der vorliegenden Version zu Einschränkungen in der Bild- und Tonqualität« vorangestellt. – Auf der Edition Babelsberger Freiheiten. absolut MEDIEN, 2018, Bestell-Nr. 8024. www.absolutmedien.de

3. 2018 durch die Filmuniversität Babelsberg von einem 35mm-Positiv.

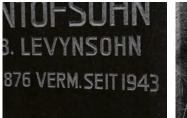
Verleih: Bundesarchiv-Filmarchiv und Stiftung Deutsche Kinemathek: 35mm, s/w, 443,46 m (= 16'13"); Deutsche Kinemathek: DCP, deutsch, Untertitel englisch; DVD, deutsch, DVD digitalisierte Fassung von 2016.

















Grabinschriften

.









. Der respektvolle Blick aus der Distanz







Schändungen jüdischer Friedhöfe in Westdeutschland; Gedenken und Grabpflege in der DDR

- BArch DR 118/3451
- BArch DR 118/2655
- Bodo Schulenburg (* 1934), Redakteur und Regisseur im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme und daselbst auch Parteisekretär der SED. Seit 1979 freischaffender Schriftsteller. Vgl. Elke Schieber: Einleitung, in: Dies.: Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990 – Eine Dokumentation. Berlin 2016, S. 11–35, hier S. 16. Vgl. auch die filmografischen Angaben zu Memento S.134f.
- BArch DR 118/2693.
- Martin Riesenburger: Das Licht verlöschte nicht. Dokumente aus der Nacht des Nazismus. Berlin/DDR 1960.
- BArch DR 118/2655.
- Klaus Schlesinger: Fragen, gestellt aus einem Grab. In: Neue Berliner Illustrierte, Nr. 13, 4. März-Heft 1965, S. 20-24.
- BArch DR 118/2655
- Pest in Bamberg, in: Berliner Zeitung, Nr. 190, 13.7.1965, S. 3.
- Vgl. Jutta Illichmann: Die DDR und die Juden. Frankfurt am Main u.a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXI Politikwissenschaft; 336), S. 214-217.
- BArch DR 118/2655.
- 12 Gemeint sind vermutlich die beiden Grabsteine für jüdische Kämpfer auf dem Friedhof der Märzgefallenen in Berlin-Fried-
- 13 BArch DR 118/2665.
- 14 Inge Kleinert, geb. Lichtenstein (1923–1972), war von 1962–1966 Direktorin des DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. (Freundlicher Hinweis von Ralf Schenk.)
- 15 BArch DR 118/2665.
- 16 DR 118/3119. Zu Karlheinz Mund und seinen Arbeiten vgl. auch das von Ralf Schenk geführte Zeitzeugengespräch: Karlheinz Mund (2001, 158').
- 17 Günter Kunert: Der ungebetene Gast. Gedichte. Berlin, Weimar 1965, S. 21.
- 18 Ausführliches Einstellungsprotokoll auf der Website des Projekts Cinematographie des Holocaust http://www.cine-holocaust.de/
- BArch DR 118/2665.
- 20 BArch DR 118/2665.
- Kamera im Dokumentarfilm. Meinungen der Dokumentarfilm-Kameraleute Hans-Eberhard Leupold, Christian Lehmann, Werner Kohlert, in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 1/1968, S. 260-284, hier S. 278.
- 22 Wilhelm Roth: Dokumentaristen. Wege zur Wirklichkeit, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): Film in der DDR. München, Wien 1977 (= Reihe Film; 13), S. 167-202, hier S. 192.
- Werner Kohlert: Memento. Jüdische Friedhöfe in Berlin. hs. dat. 14. 1.1966. Kopie im Archiv von Karlheinz Mund.
- 24 Zur Situation der jüdischen Gemeinden in der DDR vgl. Michael Brenner (Ha.): Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart, Politik, Kultur und Gesellschaft, München 2012.
- 25 Entsprechende Sujets in Der Augenzeuge 1952/37, Der Augenzeuge 1956/11 und Der Augenzeuge 1960/A5.
- 26 BArch DR 118/2665.
- 27 Ebd.
- 28 Britta Wauer: Im Himmel, unter der Erde (2011). Auf DVD bei der Edition Salzgeber, Nr. D 270. Vgl. Britta Wauer: Der jüdische Friedhof Weißensee. Momente der Geschichte. Berlin 2010, S.
- 29 Zur Filmzensur ausführlich Astrid Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR – Untersuchung an ausgewählten Filmen von Jürgen Böttcher in den sechziger Jahren. München 2002.
- Ebd.
- 31 BArch DR 118/2915.
- 32 BArch DR 118/2665. Auch in BArch, DR 1-Z/3723, Memento.

- 33 BArch, DR 1-Z/3723, Memento.
- 34 Progress Film-Vertrieb: Einsatzpläne Juni und September 1966 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
- 35 Progress Film-Vertrieb: Filmblätter (Bundesarchiv-Filmarchiv).
- BArch, DR 1-Z/3723, Memento.
- DR 118/3010. Vgl. Inge Kleinert: Dokumentaristen sind Helfer der Partei, in: Neues Deutschland, Nr. 104, 16.4.1966.
- DR 118/3119.
- 39 BArch, DR I-Z/3721 Meister Zacharias und seine acht goldenen Zeiger
- 40 BArch DR 118/3119.
- 41 BArch DR 118/2655.
- **42** Ebd.
- **43** Ebd.
- 44 Vgl. Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR, S. 81.
- 45 BArch DR 118/2927.
- 46 Schieber: Einleitung, S. 16.
- Vgl. Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR, S. 58.
- 48 Diskussion zum Programm verbotener Filme aus der DDR, in: Stadt Oberhausen (Hg.): 36. Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1990. Redaktion: Christel Gregor. Oberhausen 1990, S. 171-172, hier S. 171.
- 49 XII. Westdeutsche Kurzfilmtagen Oberhausen. 13. Februar bis 19. Februar 1966 [Programmübersicht].
- 50 Film-Telegramm, Nr. 8, 22.2.1966.
- 51 Die Welt, 19.2.1966.
- 52 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.2.1966, zit. n. Hilmar Hoffmann (HG.): XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen »Weg zum Nachbarn«. Berlin 1966. Oberhausen 1966, S. 152.
- 53 Manfred Jäger, Heinz Klunker: Im Dutzend nicht billiger. Zu den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, in: Europäische Begegnungen, Nr. 4, April 1966, S. 236–241, hier S. 237.
- 54 Michael Lentz, in: Westdeutsche Allgemeine, 17. und 21.2.1966, zit. n. XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen »Weg zum Nachbarn«, S. 156.
- Übersetzung für die XII. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Prag. Progress Film-Vertrieb (Hg.): Kino-Information 1973/74. Kurz- und
- Dokumentarfilme im Verleihangebot, Berlin: Mai 1973, S. 15. Rolf Liebmann: Karlheinz Mund, in: Filmdokumentaristen der
- DDR. Berlin 1969, S. 375-382.
- 58 Ebd., S. 375.
- 59 Ebd., S. 380
- 60 Hans-Jörg Rother: Auftrag: Propaganda 1960 bis 1970, in: Günter Jordan, Ralf Schenk (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92. Berlin 1996, S. 93-127, hier S. 118.
- Ralf Schenk: »Belästigungen«. Die Filme des Dokumentaristen Karlheinz Mund, in: film-dienst, 15/1998, S. 4-7, hier S. 5.
- 62 Christiane Mückenberger: Auseinandersetzung im DEFA-Dokumentarfilm mit dem deutschen Faschismus unter besondere Berücksichtigung der fünfziger Jahre, in: Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Stuttgart 2000 (= Close up; 13), S. 43-55, hier S. 54.
- 63 Jürgen Moises: Respekt vor der Wirklichkeit, in: Freitag, 16.10.2014.
- Andreas Kötzing: Blinde Flecken. Das Jahr 1966 und die deutsch-deutschen Filmbeziehungen. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West. Begleitband zur Retrospektive der 66. Berlinale, Berlin 2016, S. 82-95, hier S. 92.
- 65 Der Text entstand im Rahmen des vom Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, der Universität Hamburg und der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf durchgeführten DFG-Forschungsprojekts »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005« (Gesamtkoordination: Kay Hoffmann).

Rückblick 2018

Ausblick 2019

Neue DVD-Editionen

Konrad-Wolf-Filmedition

Mit allen 14 Kinofilmen des Regisseurs, neu digitalisiert, darunter *Genesung* (1955), *Leute mit Flügeln* (1960), *Der kleine Prinz* (1966) und *Ich war neunzehn* (1967). Icestorm Entertainment

DEFA-Verbotsfilme Box 2

Auch jenseits des 11. Plenums der SED im Jahr 1965 haben filmzensorische Maßnahmen die öffentliche Vorführung unterschiedlicher DEFA-Produktionen verhindert. Darunter sind Filme wie Das Beil von Wandsbek (Falk Harnack, 1951), Jadup und Boel (Rainer Simon, 1981) und Die Russen kommen (Heiner Carow, 1968/1987). Icestorm Entertainment

DEFA-Dokumentarfilme von Joris Ivens

Begleitend zur Buchpublikation umfasst die Edition wichtige Dokumentationen des Regisseurs: Die Windrose (1956), Freundschaft siegt (1951) und Friedensfahrt 1952 Warschau-Berlin-Prag (1952). Enthalten ist auch Joachim Hadaschiks Filmporträt Joris Ivens – Er filmte auf 5 Kontinenten (1963).

Filmjuwelen

2018 wurde die Reihe fortgesetzt mit den Spielfilmen Der Kahn der fröhlichen Leute (Hans Heinrich, 1949), Wer seine Frau lieb hat (Kurt Jung-Alsen, 1954) und Die Abenteuer des Till Ulenspiegel (Gérard Philipe, 1956). Filmjuwelen

Digitalisierung

Neben den im Journal erwähnten Filmen konnten viele weitere DEFA-Produktionen digital neubearbeitet werden, darunter sind Unterhaltungsfilme wie **Nicht schummeln, Liebling!** (Joachim Hasler, 1972) und Maibowle (Günter Reisch, 1959), die Historienfilme Der Biberpelz (Erich Engel, 1949) und Die Gerechten von Kummerow (Wolfgang Luderer, 1981), Gegenwartsfilme wie Seitensprung und Das Fahrrad (Evelyn Schmidt, 1979 & 1981) oder auch Vorspiel (Peter Kahane, 1987), zahlreiche Dokumentarfilme mit Berlin-Bezug, darunter Einheit SPD-KPD (Kurt Maetzig, 1946) und Ick und die Berliner (Bruno Kleberg, 1957) sowie die Animationsfilme der beliebten Serie Kasper oder Sieben Rechte des Zuschauers (Marion Rasche, 1980) und Feuer des Faust (Katja Georgi, 1976).

Neues in der Schriftenreihe

beim Bertz+Fischer Verlag

Ein Arbeitsleben für die DEFA. Der letzte Generaldirektor des Spielfilmstudios im Gespräch

Dorett Molitor spricht mit Gert Golde über seine mehr als dreißigjährige Tätigkeit bei der DEFA: Ein Einblick in den vielschichtigen Produktionsapparat.

Start in Moskau – Regiestudenten der Moskauer Filmhochschule erinnern sich

Iris Gusner berichtet von jungen Regiestudierenden und ihren Lehrern im Moskau der 1960er-Jahre und versucht die Atmosphäre dieser Jahre noch einmal einzufangen.

Unbekannter Ivens

Günter Jordan porträtiert einen der bedeutendsten Dokumentaristen des 20. Jahrhunderts und seine zum Teil unbekannte Beziehung zur DEFA.

Mehr Kunst als Werbung – Das DDR-Filmplakat 1945–1990

Eine umfangreiche Übersicht zu rund 6.400 Filmplakaten von rund 400 Grafikern bietet der hochwertig illustrierte und sorgfältig recherchierte Plakatband von Detlef Helmbold.

Neue DVD-Editionen

Rainer-Simon-Filmedition

Mit den Gegenwartsfilmen *Männer ohne Bart* (1971) und *Fernes Land Pa-isch* (1994) sowie den historischen Spielfilmen *Der Fall Ö.* (1990) und *Die Frau und der Fremde* (1984).

Icestorm Entertainment

Marcel Marceau bei der DEFA

Geplant ist eine DVD-Edition mit Filmen, die der berühmte französische Pantomime zwischen 1951 und 1952 bei der DEFA drehte.

Absolut Medien

Jenseits von Golzow

DVD-Edition mit Dokumentarfilmen von Winfried Junge, die nicht zur Golzow-Filmreihe gehören, darunter *In Syrien auf Montage* (1970), *Somalia – die große Anstrengung* (1976) und *Nicht jeder findet sein Troja* (1989).

Absolut Medien

Digitalisierung

Filmwerk: Erwin Stranka

Von 1959 bis 1989 realisierte der Regisseur und Drehbuchautor zahlreiche Spielfilme bei der DEFA. Darunter *Liane* (1987), *Zum Beispiel Josef* (1974) und *Sabine Wulff* (1978). Im Anschluss an die Digitalisierung ist auch eine umfangreiche DVD-Box geplant.

Stichwort: Sorbisches Filmerbe

Neben den beiden Dokumentarfilmen von Peter Rocha Schmerzen der Lausitz (1989) und Leben am Fliess – W Blotach (1989) wird auch der Spielfilm Sehnsucht (Jürgen Brauer, 1990) digital neubearbeitet. Entstanden ist er nach der sorbischen Novelle »Der Kirschbaum« von Jurij Koch.

Slatan Dudow: Christine (1963)

Die aufwändige Rekonstruktion des durch den Unfall-

tod des Regisseurs nie fertiggestellten Spielfilms ist der Auftakt einer intensiven Beschäftigung mit dem Leben und Werk Slatan Dudows

Schwerpunkt:

Der DEFA-Animationsfilm der 80er-Jahre

In der Zeit als Marion Rasche Chefdramaturgin beim DEFA-Studio für Animationsfilme war, entstanden stilistisch und thematisch vielfältige, aber auch streitbare Werke. Dazu gehören *Einsamkeit* (Otto Sacher, 1978), *Die Lösung* (Sieglinde Hamacher, 1988) oder *Der Kreis* (Klaus Georgi, 1989).

Neues in der Schriftenreihe

beim Bertz+Fischer Verlag

Sie

Cornelia Klauß und Ralf Schenk geben einen umfangreichen Porträtband über DEFA-Regisseurinnen und ihre Filme heraus. Das Buch enthält eine Doppel-DVD mit ausgewählten Filmbeispielen.

Zu Rudolf Jürschik

Ähnlich wie der erfolgreiche Gert-Golde-Band, wird 2019 der ehemalige Chefdramaturg in einem Gespräch mit Detlef Kannapin tiefe Einblicke in die langjährige Arbeit im DEFA-Spielfilmstudio geben.

Zu Volker Koepp

Grit Lemke schreibt über Leben und Werk des Dokumentarfilm-Regisseurs, dessen Wirken maßgeblich den DEFA-Film geprägt hat. International bekannt wurde er nach der Wende, mit Filmen wie *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (1999).

Inszenierte soziale Strukturen im DEFA-Gegenwartsfilm (1971–1991)

Klaus-Dieter Felsmann reflektiert über die Kamerarealität als Quelle zeitgeschichtlicher Deutungen.

Impressum



Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2018 V. i. S. d. P. Ralf Schenk

Redaktion

René Pikarski

DEFA-Stiftung

Franz-Mehring-Platz 1 10243 Berlin Tel: 030 29784810 E-Mail: info@defa-stiftung.de www.defa-stiftung.de

Gestaltung, Satz und Herstellung

MediaService GmbH Druck und Kommunikation, Berlin

Service

Wo kann ich DEFA-Filme auf DVD erwerben? www.spondo.de

Wo erhalte ich DEFA-Filme, die noch nicht im Handel sind? www.progress-film.de k.lommatzsch@progress-film.de (030 240030)

Wo finde ich Informationen zu Kino- und Fernsehterminen? www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles

An wen wende ich mich, wenn ich DEFA-Filme im Kino vorführen möchte? disposition@deutsche-kinemathek.de (030 30090332)

Wo finde ich Publikationen rund um die DEFA? www.bertz-fischer.de www.defa-stiftung.de/defa/publikationen

Sie möchten nichts verpassen?

Abonnieren Sie gern unseren Newsletter.

Oder besuchen Sie uns auf
Facebook, Twitter und unter www.defa-stiftung.de

Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

Titel: Solo Sunny, DEFA-Stiftung/Dieter Lück

S. 4–25: DEFA-Stiftung/Klaus Zähler; DEFA-Stiftung; Reinhardt & Sommer; Reinhardt & Sommer; DEFA-Stiftung/Dieter Lück/Lothar Marten; DEFA-Stiftung/Alexander Schittko; DEFA-Stiftung/Jörg Erkens/Dietram Kleist; DEFA-Stiftung/Michael Jüttersonke; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Rudolf Brix; DEFA-Stiftung/Kurt Schütt; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Helmut Gerstmann u. a.; DEFA-Stiftung/Jan Hempel/Frank Mücke; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss/Waltraut Pathenheimer; Heinz Rodenwald; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann

S. 27-29: DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Jörg Erkens/Dietram Kleist

S. 30–41: DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Lotte Michailowa; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Walter Ruge; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager; DEFA-Stiftung/Wolfgang Bangemann/Alexander Kühn; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Michael Göthe; DEFA-Stiftung/Dieter Lück; [Spondo]

S. 42–45: alle DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert

S. 46–55: DEFA-Stiftung/Lothar Gerber; DEFA-Stiftung/Lothar Gerber; DEFA-Stiftung/Lothar Gerber; DEFA-Stiftung/Lothar Gerber; DEFA-Stiftung/Lothar Gerber; DEFA-Stiftung/Frank Bredow; DEFA-Stiftung/Frank Bredow

S. 56–67: DEFA-Stiftung/Patricia Scheller; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann; DEFA-Stiftung/Hans Baltzer; Foto: Elke-Petra Manikowski; Ekko von Schwichow; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Werner Klemke

Plakat: Hans Baltzer; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Roger Corbeau; DEFA-Stiftung/Roger Corbeau; [unbekannt]; [unbekannt]; [unbekannt]

S. 68-69: alle DEFA-Stiftung/Lutz Dammbeck/Deutsche Kinemathek

S. 70–71: DEFA-Stiftung/Jürgen und Jan Hempel; Logo: Stiftung für das sorbische Volk

S. 72–93: Privatarchiv Marion Keller, Bearbeitung: L. Meyer; Deutsche Fotothek; DEFA-Stiftung/Erich Nitzschmann; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1946/08; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1946/08; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1948/100; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1948/111; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1948/137; DEFA-Stiftung/Der Augenzeuge 1949/31; DEFA-Stiftung; Privatarchiv Marion Keller; Privatarc

S. 94–99: DEFA-Stiftung/E.W. Fiedler; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/E.W. Fiedler; DEFA-Stiftung/E.W. Fiedler

S. 100–113: S. 100: Jeanpaul Goergen, S. 108 u. 109: Privatarchiv Karlheinz Mund; alle anderen DEFA-Stiftung/Werner Kohlert

Die Plakate auf den Seiten **26, 67 und 99** stammen aus: »Mehr Kunst als Werbung – Das Plakatbuch«, Bertz+Fischer/DEFA-Stiftung

Bestand

Nutzung

DEFA-Produktionen

Verschollene Filme

KünstlerInnengespräche

Videoarchive

Impressum: Copyright by Luther, DEFA-Stiftung/Helmut May



Digitalisierung

Förderer

Spenden

Digitalisierte Filme

Schritte der Digitalisierung



20 JAHRE

